



Universitat de Girona

# ANÀLISI CRÍTICA D'”OFRENA” (POESIA) DE JOSEP CARNER

**Jordi SALA LLEAL**

**ISBN: 978-84-692-8796-5**

**Dipòsit legal: GI-I 136-2009**

<http://hdl.handle.net/10803/7827>

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

**Anàlisi crítica d'"Ofrena" (*Poesia*) de Josep Carner**

**Jordi Sala Lleal**

**Tesi doctoral dirigida pel Dr. Salvador Oliva Llinàs**

Salvador Oliva

Departament de Filologia i Filosofia

Universitat de Girona

1996



*Als meus pares, Anicet i Rosa,*

*a les meves germanes, Dolors, Carme i Rosa,*

*i a la Xesca,*

*amb gratitud i amor.*

.

## AGRAÏMENTS I RECONeixEMENTS

Al director del treball, Dr. Salvador Oliva, per la seva generositat i amistat al llarg dels anys.

Al professor Jaume Coll, a qui dec des de fa anys el seu ajut desinteressat i unes quantes idees.

Al professor Enric Sullà, per haver-me donat generosament el consell oportú en el moment oportú.

A tots els companys i companyes del Departament de Filologia i Filosofia de la Universitat de Girona, i a la resta del personal de la Facultat de Lletres, per propiciar la bonança del clima en què s'ha dut a terme aquest treball.

Als amics i amigues del Department of Hispanic Studies of the University of Birmingham i de Chamberlain Hall, que tan bé van acollir-me durant un període de la realització d'aquest treball; en el record, Chelwood Wing, flat next to 45; i al professor Maurice Biriotti, per la seva actitud despresa envers mi i per unes quantes idees més.

A tants amics (Pep, August, Masde, Marissa, Raquel...) que han anat vivint de més a prop o de més lluny aquest període, i que s'hi han interessat.

I a la Francesca, que ja sap tot el que li dec.

## ÍNDIX

Pròleg	9
<i>Part I. Plantejament teòric i estat de la qüestió</i>	13
Capítol 1. Descripció, interpretació, valoració	15
1.1. De la modernitat a la contemporaneïtat	17
1.2. Les tres funcions bàsiques de la crítica literària (i de la teoria)	22
1.3. Lectura i interpretació	32
1.3.1. La tasca crítica en relació al procés de la lectura	37
1.3.2. La funció interpretativa de la crítica literària	52
1.4. Autor, text, història	73
1.4.1. L'autor	74
1.4.2. El text	108
1.4.3. La història	149
Capítol 2. Estat de la qüestió	161
2.1. La narració de la llegenda	165
2.2. Els "altres" gèneres	176
2.3. La poesia: qüestions prèvies	185
2.4. La poesia: descripció, interpretació	197
<i>Part II. Descripció</i>	217
Capítol 3. Descripció externa	219
3.1. Principis constitutius de la descripció	221
3.2. Els poemes d'OFRENA i OFRENA dins <i>Poesia</i>	230
3.3. La relació entre OFRENA i les seves fonts	248
3.4. Apunts sobre la història de la poesia amorosa de Carner	274
Capítol 4. Descripció interna (1)	293
4.1. Descripció general	295
4.2. "Un esperit cavalca en cada rima"	303
4.3. "Sens caure en el filat de les esparses"	316
4.3.1. Els models de la cançó	316
4.3.2. La batalla amb el sonet	342
4.3.3. Les altres formes estròfiques	353

4.4. "Eres en l'harmonia del meu vers"	363
4.4.1. Descripció mètrica global	364
4.4.2. Els versos curts	376
4.4.3. Els versos llargs	387
4.4.4. Els versos cesurats	403
Capítol 5. Descripció interna (2)	415
5.1. Algunes etiquetes: revisió	416
5.1.1. L'etiqueta popular: la vena humana	418
5.1.2. L'etiqueta irònica: la vena moderna	441
5.1.3. L'etiqueta clàssica: la vena culta	498
5.2. Les formes de la literarietat	514
5.2.1. La despersonalització i l'objectivació figurativa	516
5.2.2. Els modes de l'objectivació figurativa i la representació del món	567
<i>Part III. Interpretació</i>	645
Capítol 6. Interpretació (1)	647
6.1. Consideracions teòriques prèvies	650
6.2. Les cares del "jo" poètic	665
6.2.1. Tres antecedents	666
6.2.2. Focalització, personatges, veus narratives	676
6.2.3. Homodiegesi i heterodiegesi	685
6.3. Cap a una interpretació global d'OFRENA	711
6.3.1. El narrador d'OFRENA i els dos nivells narratius	711
6.3.2. Exemples i classificació general	738
Capítol 7. Interpretació (2)	775
7.1. La consciència de la ficció	778
7.2. L'ofrena (inútil)	792
7.3. De l'amor matiner a la desesperança	841
Epíleg	855
Sobre la valoració	857
Bibliografia citada	867
A. Obres de Josep Carner	871
B. Bibliografia sobre Carner	873
C. Bibliografia general	889

## PRÒLEG

Aquesta tesi doctoral és el fruit d'un doble interès, i potser la disparitat de tots dos interessos n'explica els problemes que s'hi poden constatar i els interrogants que obre. D'una banda, l'interès que, com a lector, desperta de fa temps en l'autor del treball la poesia de Josep Carner, un interès que al capdavall respon a l'egoisme, gens malsà, de satisfer determinades necessitats intel·lectuals a través d'això que anomenem poesia. L'altre interès, també prou antic, respon en canvi a una altra necessitat, igualment intel·lectual i tampoc no del tot malsana, però circumscrita gairebé del tot als cercles acadèmics: la teoria literària.

Efectivament, aquest treball, com n'indica el títol, és una anàlisi de la secció OFRENA del llibre *Poesia* (1957) de Josep Carner: aquest n'és l'objectiu prioritari. Ara bé, fruit d'aquell segon interès, l'estudi té un considerable contingut teòric, la qual cosa vol dir en últim terme que la perspectiva adoptada és el resultat de la consciència (i de l'explicitació d'aquesta consciència) de les posicions teòriques des de les quals s'organitza el discurs crític. La necessitat d'aquesta consciència (i la de fer-la explícita) està justificada al primer capítol del treball, i és de desitjar que el lector en trobarà allí una exposició suficientment convincent; en qualsevol cas, aquest primer capítol constitueix l'aparat teòric a partir del qual es durà a terme l'anàlisi crítica d'OFRENA.

La inexcusabilitat de satisfer el segon interès tanmateix no ens fa oblidar quin és

l'objectiu prioritari del treball. Com hem dit, aquest objectiu és la secció OFRENA de *Poesia*, però cal matisar això. OFRENA és el nostre objecte d'estudi, però al mateix temps és el nostre corpus, cosa que implica que una bona part de les conclusions a què arribem són perfectament generalitzables a tota la poesia de Carner: almenys, al llibre de 1957. Així, l'objectiu de l'estudi depassa els límits estrictes de la cinquena secció de *Poesia*: té la voluntat de ser una descripció general, tot i que no exhaustiva, de la poesia de Carner, i aquesta n'és probablement la contribució més rellevant. Val a dir que OFRENA és la secció més poblada de poemes del llibre, i a on es materialitza definitivament una de les línies temàtiques, l'amorosa, preferides pel poeta al llarg dels anys de la seva producció: d'aquí que resulti un corpus idoni per als nostres propòsits. Tanmateix, el corpus no deixarà de ser en cap moment objecte d'estudi, cosa que prendrà una importància especial a la part III.

S'advertirà que el treball està organitzat en tres parts: ja sabem que la primera en constitueix l'aparat teòric, i ara cal afegir que incorpora també una descripció general de l'estat de la crítica sobre Carner (capítol 2); la segona part està dedicada a l'anàlisi descriptiva, distribuïda en tres capítols (3, 4 i 5); la tercera s'ocupa de l'anàlisi interpretativa, i consta de dos capítols, els últims. La justificació de la conveniència d'aquesta estructuració, així com dels continguts que formen part de cada capítol, es fa explícita en el cos mateix del treball, i el lector podrà orientar-s'hi amb facilitat. Només cal puntualitzar que tots els capítols estan organitzats en apartats, que consten de dos dígits (per exemple: 1.1.), i que alguns apartats al seu torn ho estan en sub-apartats, que consten de tres dígits (per exemple: 1.3.1.).

Cal també un aclariment sobre les citacions. El criteri de citació d'aquest treball

té la voluntat de respondre amb la màxima simplicitat possible a la feina que li correspon de fer, de manera que només es fa esment del primer cognom de l'autor de l'obra citada i de l'any (i la pàgina si s'escau), i, en els casos en què sigui necessari, una lletra que elimini l'ambigüitat entre diverses referències d'un mateix autor i any: la consulta a la bibliografia identifica ràpidament la menció. D'altra banda, en aquelles cites reproduïdes al text, es manté la llengua original de la cita (català, castellà, francès i anglès), llevat d'uns pocs casos en què la cita prové d'una traducció no catalana d'una altra llengua: aleshores es tradueix la cita al català per uniformitzar-la a la resta del treball, i s'indica en la referència bibliogràfica (per exemple: Wellek & Warren 1948, a partir de la versió castellana). Finalment, cal fer notar que les transcripcions de poemes de la secció van acompanyades del número que el poema ocupa dins *Poesia*, segons l'edició establerta per Jaume Coll (Carner 1957 [1992]). Aquestes transcripcions, com es comprovarà, són nombroses: si no calia reproduir el text complet d'OFRENA perquè l'accés n'és fàcil gràcies a aquesta edició, sí que calia reproduir, per a una més gran comoditat del lector, els poemes dels quals es parla per un motiu o altre.

Només resta a dir, abans de començar, que l'autor del treball desitja que els problemes que s'hi poden constatar siguin resolts satisfactòriament per les solucions preses, i que els interrogants que obre siguin dels que fan avançar el coneixement: no pas suscitats per l'excés d'errors de qui escriu sinó per la complexitat i la riquesa del tema estudiat. En qualsevol cas, cap dels molts o pocs errors que s'hi detectin no és atribuïble a les persones que figuren a l'apartat d'agraïments i reconeixements, a qui agraeixo i reconec, novament, el seu ajut.





## PART I

### PLANTEJAMENT TEÒRIC I ESTAT DE LA QÜESTIÓ



## Capítol 1

### DESCRIPCIÓ, INTERPRETACIÓ, VALORACIÓ

Aquest treball, així ho hem formulat al pròleg, té com a objectiu prioritari l'estudi d'una part de la producció poètica de Josep Carner, la que componen els cent setanta-vuit poemes de la secció OFRENA de *Poesia* de 1957, llibre màxim i voluntat última del poeta (és lícit dir-ho així, malgrat l'"apèndix" que constitueixen els últims llibres); és a dir, l'estudi de la síntesi definitiva (depurat tot allò de superflu que va generar una vida de treball literari: jutjat *superflu* pel poeta, l'única autoritat en aquest tema) d'aquell segment de la seva producció poètica que pren el tema de l'amor com l'eix al voltant del qual s'articula per adquirir un considerable-nivell d'homogeneïtat. Aquest és, repetim-ho, l'objectiu prioritari d'aquest treball, de manera que tots els nostres esforços tindran només valor en la mesura que s'encaminin cap a la consecució d'aquest objectiu. Ara bé, com també hem indicat al pròleg, en l'acompliment d'aquest objectiu ens resultarà imprescindible, abans de res, detenir-nos en l'observació més o menys atenta dels mitjans de què ens servirem, amb la voluntat de fer-los tan explícits com ens sigui possible; aquests mitjans, és clar, són els que la teoria i la crítica literàries ens

proporcionen (alguns dels que ens proporcionen). Al llarg del treball haurem de fer incontestable la necessitat d'explicitar els nostres mitjans, sobretot en un moment dels estudis sobre literatura com l'actual, tan complex i, sovint, també tan confús.

En efecte, sobretot els últims trenta anys de la teoria literària, que han resultat ser, diguem-ho així, tan entretinguts (revolucionaris, rics i contradictoris), han generat una confusió considerable en el nostre camp de treball. És difícil, avui, poder-ne fer una valoració que no corri el risc de ser precipitada o massa parcial: de fet, resulta gairebé impossible. De tota manera, entre tanta confusió, sí que és perfectament perceptible el fet que s'han anat enderrocant "mites" que els principals corrents teòrics i crítics de la primera meitat de segle havien deixat intactes, o fins i tot havien forjat: un cop enderrocat el "mite de l'autor", darrerament s'ha enderrocat el "mite del text", el "mite de la literatura", el "mite del lector", i encara d'altres. La resposta a la pregunta "¿què queda després de tant d'enderroc?" (de tant d'enderroc contradictori, és clar: s'ha sostingut una dura pugna, i la lluita continua) és la que avui probablement ningú no està encara en condicions de contestar satisfactòriament. No és aquesta pregunta, per tant, la que ens hem de formular; en canvi, el que no podem negligir, precisament perquè parlem des d'un moment de gran confusió, és la necessitat de fer explícita la nostra posició teòrica, aquella que determinarà en una part fonamental la tasca crítica que tenim per davant en aquest treball. A aquest propòsit responen els apartats 2, 3 i 4 d'aquest capítol 1; però, abans, ens caldrà fer una breu contextualització de la nostra posició teòrica.

1.1. DE LA MODERNITAT A LA CONTEMPORANEÏTAT

El crític Ewa M. Thompson, en un llibre publicat el 1971 que està ple d'aportacions a l'estudi de l'escola teòrica dels formalistes russos i al dels *new critics* anglo-americanos, escrivia això:

Russian Formalism and Anglo-American New Criticism are parts of a twentieth-century phenomenon which can be called literary criticism's rise to importance. Strengthened by the new theories put forth by linguists and philosophers of language, with a considerable audience if not of general public then at least of that residing in the ever-growing universities and colleges, literary criticism now seems to occupy, in the area of humanities, a position stronger than ever before. ... With melancholy, Randall Jarrell called ours 'the age of criticism' and remarked that in contemporary literary periodicals, one encounters a few poems and a piece or two of fiction; THE REST IS CRITICISM. [R. Jarrell, *Poetry and the Age* (New York, 1955), p. 64.] It can be added that together with the proliferation came a certain narrowing of scope. It is not just any scholarship or meditation prompted by literature that fills out the pages of journals, but mainly that which professes to be occupied with the verbal facts of the literary work. This tendency parallels very emphatically the contemporary theories of language of either idealistic or neo-positivistic orientation: all of them tell us that our thinking is inescapably connected with language. It follows that the literary critic will do well to start with the wording of the poem rather than with the reasons for, and circumstances of, the poem's coming into being or the characteristics of its reception. Russian Formalism and New Criticism are thus within the mainstream of the most general tendencies of twentieth-

century commentary on literature.<sup>1</sup>

Vint-i-cinc anys després, podem subscriure la tesi central d'aquestes paraules, i fins i tot podem afirmar que el lloc de la teoria i la crítica literàries dintre dels estudis humanístics està en l'actualitat plenament consolidat. La perspectiva que ens dóna el temps transcorregut, però, ens permet matisar les paraules de Thompson, sobretot pel que fa a la «certa reducció del camp d'acció» de què parla. Certament, l'auge de la teoria i la crítica literàries en aquest segle ha estat paral·lel a l'interès creixent pel llenguatge, fet que ha propiciat considerar l'obra literària en primer terme com un producte verbal (és a dir, la consecució d'uns determinats usos del sistema lingüístic). El desplaçament de l'atenció dels crítics literaris de l'autor al text, al text com a concreció d'un funcionament peculiar del llenguatge, és allò que caracteritza amb més intensitat el pensament sobre literatura d'aquest segle, el que el distingeix del pensament literari del segle anterior, i el que al cap i a la fi ha permès el desenvolupament de la teoria literària. Precisament per això últim, no és tant que s'hagi produït una "reducció del camp d'acció" en els estudis sobre literatura com que, més aviat, aquests han trobat *el seu* camp d'acció, un camp d'acció propi i molt productiu. No hi ha dubte que això ha estat en gran part obra dels formalistes russos i dels "nous crítics" anglo-americans: tots dos grups, certament, coincideixen en el fet que els seus respectius enfoc de la literatura es dirigeixen a l'estudi del llenguatge literari i de les obres que considerem que formen part d'aquesta categoria que anomenem "literatura". Tant és així que, més

---

<sup>1</sup> Thompson 1971, pàg. 146.

que dir que els dos moviments en qüestió entren dintre del corrent principal de les tendències del pensament literari d'aquest segle, podem afirmar que en són l'origen: formalisme rus i New Criticism són els principals fundadors de la teoria literària del segle XX. Això és vàlid almenys si contemplem l'estructuralisme aplicat a literatura des de l'òptica que cal contemplar-lo, que és el seu naixement, indissolublement lligat al formalisme rus, i producte de l'esforç intel·lectual de, sobretot, Jakobson i Mukarovski.

Efectivament, són el New Criticism i el formalisme rus (i doncs, com a desenvolupament ulterior, l'estructuralisme) els corrents de pensament que trenquen amb l'enfoc decimonònic de l'estudi de la literatura, fent d'aquesta manera un salt endavant qualitativament de gran transcendència. Aquest salt endavant consisteix sobretot en la focalització de l'atenció en el text, és a dir, en les obres literàries; i consta, simplifícament, de dos passos: l'estudi de les propietats formals del text (pas donat pel formalisme rus) i l'interès pel sentit produït pel text a partir d'aquestes propietats, i no pas pel produït per qualsevol formulació pretextual del context (pas donat pel New Criticism). Tanmateix, com més amunt insinuàvem, les coses han canviat radicalment des que Thompson va escriure les paraules que hem transcrit fins ara; als últims trenta anys, la teoria literària ha tornat a donar un tomb fonamental, un tomb que ha fet reconsiderar precisament allò que és central en el pensament dels formalistes, dels primers estructuralistes i dels *new critics* (agrupem-los, per simplificar, sota el nom de "pensament literari modern"): la focalització de l'atenció crítica en el text. És cert que també aquest tomb ha estat possible gràcies al desenvolupament del pensament literari com una disciplina autònoma que aquests corrents de pensament van propiciar: en les

mancances de l'estudi de la literatura dut a terme per formalistes russos i per "nous crítics" ja trobem el germen de les possibilitats futures per a la constitució del que podríem anomenar, sense cap intenció ni de perioditzar ni d'encunyar etiquetes fixes, sinó només de descriure els canvis produïts, "pensament literari contemporani".

Val a dir que les mancances eren considerables. Tot i que el pensament modern havia solventat el gran error de la crítica decimonònica, l'abandonament del text literari, i que havia arribat força lluny en la investigació d'aspectes importants (com la de la relació entre la forma de l'obra particular i la literatura com a sistema formal, o la de la producció del sentit de l'obra), no va saber afrontar altres factors substancials davant dels quals el pensament literari anterior també havia mostrat una gran feblesa, sobretot tres: la relació entre el sistema literari i el sistema social, la dimensió històrica de la literatura i el paper dels lectors en la recepció literària. Desenvolupaments posteriors de la teoria literària han encarat aquestes qüestions, independentment dels èxits particulars que hagin obtingut i de les pròpies mancances, també, que de vegades han exhibit. Així, el desenvolupament complet de l'estructuralisme, i amb aquest el naixement de la semiòtica, ha portat molt lluny, i en alguns casos amb molta competència, l'estudi de les relacions entre l'obra particular i la literatura com a sistema global, i ha investigat (tot i que amb resultats no sempre satisfactoris) en la relació entre el sistema literari i els altres sistemes culturals i socials; el marxisme contemporani<sup>2</sup> ha

---

<sup>2</sup> Per "marxisme contemporani" designem el corrent de pensament (de fet, hauríem de parlar de "corrents de pensament", sovint molt diversos entre si) que, fent seus els principis filosòfics de Marx i d'Engels, han reformulat la concepció de l'art i de la literatura dels primers pensadors marxistes (Trockij, Brecht i Lukács, principalment) i de l'anomenada "escola de Frankfurt" (Adorno i Benjamin) per arribar a posicions teòriques revisades i en alguns casos molt productives: Goldmann, Macherey,



arribat a formulacions teòriques molt poderoses sobre aquesta última qüestió, i probablement ha estat l'únic "gran" corrent de pensament que s'ha pres seriosament l'evidència que la literatura és un producte cultural canviant al llarg del temps (és a dir, l'únic que s'ha pres seriosament la història de la literatura, a part d'alguns membres de l'anomenada "estètica de la recepció", Hans Robert Jauss al capdavant); la crítica psicoanalítica, i encara més la desconstrucció (malgrat el desprestigi, sembla ser que irrevocable, en què aquest corrent ha caigut en els últims set o vuit anys), han explotat les possibilitats obertes per la concepció que el New Criticism tenia del llenguatge literari i han estat capaces de bastir teories interpretatives molt poderoses que han suposat un avenç considerable en l'especulació sobre la multiplicitat dels sentits produïbles dels textos, i, de retruc, sobre el paper del lector; la teoria de la recepció, amb les seves diverses variants (*rezeptionsästhetik* a Alemanya, *reader-response criticism* a Anglaterra i als Estats Units), ha aprofundit precisament en aquesta última qüestió, obrint unes perspectives d'estudi que encara avui podem considerar plenes de futur, perquè molts interrogants continuen oberts; en fi, la crítica feminista (i, en general, els *gender studies*), actualment en plena vigència en diferents espais culturals, ha aprofitat la seva capacitat camaleònica per fer-se seves contribucions de totes les tendències, capgirar molts aspectes de la teoria literària i reformular posicions tradicionals de la història de la literatura (la recent polèmica sobre el cànon és, en aquest sentit, paradigmàtica).

Amb tot plegat, i tantes altres coses que obviem per no allargar-nos massa en

---

Althusser, Jameson i Eagleton són noms obligats.

aquests prolegòmens, tenim servida la confusió de què parlàvem abans. Ja hem dit que no és la nostra feina ni el nostre propòsit aquí endinsar-nos en l'espessor d'aquest bosc; sí que ens pertoca, en canvi, definir fins a on sigui possible la nostra posició teòrica, cosa que no vol dir, és clar, penjar-nos cap etiqueta, ni tan sols determinar amb una gran exactitud la nostra concepció del fet literari, sinó simplement apuntar els criteris *mínims* a partir dels quals fonamentarem el nostre treball, els principis bàsics irrenunciables que jutgem que, precisament per la seva condició de mínims, haurien de ser universalment acceptats i àmpliament compartits, si més no en el judici que es pugui fer de l'adequació a l'objectiu prioritari d'aquest treball, definit al començament d'aquest capítol. Com més amunt avançàvem, a això dedicarem la resta d'apartats del capítol.

## 1.2. LES TRES FUNCIONS BÀSIQUES DE LA CRÍTICA LITERÀRIA (I DE LA TEORIA)

El nostre objectiu prioritari en aquest treball, hi insistim, és l'estudi d'aquella part de la producció poètica de Josep Carner corresponent a la secció OFRENA del volum *Poesia* de 1957. Això vol dir que, entre altres tasques, durem a terme anàlisis d'un feix de poemes integrants d'aquesta secció, amb la qual cosa entrarem de dret en el terreny de la crítica literària. És clar que, en canvi, entrariem en el de la teoria de la literatura

si el que es tractés de fer fos un estudi dels principis que regulen el funcionament de la poesia, sigui pel que fa a l'estructura general o bé abordant un aspecte determinat (posem per cas, les lleis prosòdiques), sigui des d'un punt de vista atemporal i universal o bé subjecte a la dimensió històrica i regional (per exemple, les lleis que regeixen la poesia satírica llatina). De manera deliberada acabem d'apuntar diferents accions que podem exercir des del camp de la teoria literària; però en canvi hem passat per alt les diverses posicions des de les quals afrontar el treball crític. ¿Què vol dir, fer una "anàlisi" d'un poema de Josep Carner?: ¿descriure una possible estructura interna del poema?, ¿fer-ne una explicació, en termes diferents dels que el poema utilitza per a la seva organització, d'allò que "expressa"?, ¿decidir si el poema en qüestió és bo o no ho és, és interessant o no, original o no, i enumerar-ne els motius? Sens dubte, aquestes són algunes de les opcions; sens dubte, cal precisar-les més; també sens dubte, hi ha qui defensaria que una anàlisi completa inclouria tots aquests objectius. Però, encara que acceptem això darrer, les operacions crítiques possibles no deixen de ser diverses i diferents entre si. Cal que ens aturem a considerar aquesta diversitat d'operacions.

Simplificant en benefici de la claredat, podem dir que l'estudiós pot afrontar la feina d'analitzar críticament un determinat text literari des de tres posicions diferents, no necessàriament enfrontades, però sí bàsicament diverses: pot decidir si un text *està bé com és*; pot argumentar *com hauria de ser*; i pot explicar *com és* efectivament. En el primer cas, ens trobem davant de la concepció més estesa popularment de la crítica literària, en medis fins i tot sovint allunyats dels acadèmics; és aquesta la feina del "crític" que trobem a les pàgines de la premsa, per exemple, feina generalment referida a

les novetats literàries. Aquí, l'excessiva restricció a què se sotmet la denominació "crítica literària" desaconsella que la utilitzem per designar aquesta funció, i que, en canvi, fem servir termes més explicatius, com ara "valoració" o "avaluació". Això no vol dir que la valoració literària *no* sigui crítica literària: certament és un dels camps d'acció possibles; vol dir, senzillament, que no és *la* crítica literària, o, en altres termes, que la crítica literària no és només valoració. La resposta a la segona qüestió (*com hauria de ser un text literari*) és el que origina allò que anomenarem "prescripció". La prescripció literària té com a finalitat definitòria establir les regles que han de governar un discurs literari. Tot i que el pensament literari contemporani probablement desacreditaria el crític l'obra del qual fos purament prescriptiva, el cert és que gairebé és inevitable trobar una certa dosi de prescripció en qualsevol discurs crític, per bé que no hi sigui explícita; i, d'altra banda, la tasca prescriptiva ha estat d'enorme importància al llarg de la història, fins al punt que en algunes èpoques ha dominat completament el panorama. És el cas, per exemple, de la *doctrine classique* francesa del segle XVII, amb Boileau com a exponent màxim, que va estructurar una sòlida regulació literària que va ser vigent durant pràcticament tot el segle XVIII (el que sol anomenar-se "crítica neoclàssica"). Finalment, tenim la tercera òptica des de la qual afrontar la feina crítica: explicar *com és* efectivament el text, és a dir, descriure'l. La distància que existeix entre la prescripció i la descripció literàries és ben bé tan gran com la que, en el camp dels estudis del llenguatge, s'estableix entre la normativa d'una llengua i els estudis més moderns de lingüística descriptiva. Així doncs, valoració, prescripció i descripció són tres feines diferenciades que els crítics literaris poden dur

a terme, i un investigador conscient del seu paper necessàriament s'ha de plantejar des de quina perspectiva enfoca el treball.

Cal fer notar que, tanmateix, les distincions que acabem de fer no són tan clares. Els respectius camps d'acció de les tres possibilitats crítiques esmentades s'encavallen inevitablement: quan, per exemple, fem una descripció d'un poema determinat, no podem evitar partir, en major o menor grau, d'una concepció prescriptiva del poema, cosa que repercutirà en la valoració que, ni que sigui inconscientment, en farem en darrer terme; igualment, quan un crític formula unes determinades regles prescriptives per al poema (posem per cas, regles mètriques), necessàriament també descriu el funcionament de poemes concrets que ja estan escrits, i els valora en un sentit o altre; i també quan fem una valoració d'un poema, d'una banda és evident que l'avaluació brolla d'uns principis prescriptius, i de l'altra serà inevitable fer-ne una descripció, per puntual i ràpida que sigui, a partir de la qual es formularan els judicis de valor. Així doncs, allò que determina quina és la funció bàsica d'un determinat text crític no pot ser sinó el grau en què hi participa cada una de les tres possibilitats, és a dir, quina és la funció dominant.<sup>3</sup> Tot i els entrebancs amb què ens puguem trobar, la distinció entre

---

<sup>3</sup> En aquest punt, no serà sobrer fer una reflexió. Certament, com hem dit la major part de la crítica dels segles XVII i XVIII és essencialment prescriptiva; això implica que el pensament crític va exercir en aquests segles una forta influència sobre la creació literària. (Almenys, sobre una part important de la creació literària, segurament no de tota; perquè, si bé és factible arribar a conèixer la pràctica totalitat de la producció crítica del segle XVIII, posem per cas, en canvi no podem mai estar segurs de conèixer-ne tota la producció literària. En general, coneixem el *corpus* d'obres que el canon ha pres en consideració; però endarrera han quedat enterrades, sens dubte, moltes altres obres: per exemple, la crítica feminista ha posat al descobert que al segle XVIII hi havia a Anglaterra una copiosa producció novel·lística escrita per dones que la historiografia literària anglesa tradicional havia negligit, producció que seguia uns camins ben diferents dels marcats per la regulació prescriptiva. Així, es pot parlar d'una "literatura al marge" a l'Anglaterra del segle XVIII, en un alt grau sense relació amb

prescripció, descripció i valoració literàries ens serà d'utilitat.

D'altra banda, fixem-nos que, tal com l'hem plantejada, hem considerat pertinent aquesta distinció quan parteix de les possibilitats crítiques del pensament literari, entenent per "crítiques" l'oposat de "teòriques": és a dir, utilitzant la definició

---

el pensament crític. Aquí ens estem referint, per tant, a aquella part de la creació literària que al capdavant ha esdevingut canònica.) Ara bé, la influència no és pas unidireccional, sinó que, precisament per la impossibilitat d'aïllar completament la prescripció de la descripció, gran part del *corpus* de la literatura de l'època també va determinar el sentit que les directrius crítiques van prendre. Així doncs, fins a un cert punt sempre es crea (també en aquesta època històrica, com en les altres) un corrent de mútua influència entre la producció estrictament literària i la producció crítica. En certa manera, la crítica propicia unes determinades formes d'escriure literatura en detriment d'altres, i al seu torn la literatura imposa unes maneres crítiques i en desacredita unes altres. Continuant amb l'exemple del Neoclassicisme, donarem dues dades d'això íntimament relacionades, una per a cada cas: d'una banda, l'estricta codificació neoclàssica de les regles dramàtiques adoba el camp perquè apareguin autors com Moratín en un teatre que, com el castellà, havia generat una tradició molt allunyada dels principis del teatre francès del segle XVII; d'altra banda, la concepció del teatre que es desprenia de l'obra de Shakespeare va ser utilitzada durant la segona meitat del segle XVIII pels primers romàntics -el cas de Herder n'és paradigmàtic- per negar la validesa de la regulació neoclàssica, i finalment enderrocar-la, a despit de la resistència que hi van oposar pensadors com Voltaire o, fins i tot, el mateix Samuel Johnson, d'altra banda admirador de Shakespeare en molts aspectes. (Sobre això, *vid.* Herder 1773, Voltaire 1734 i Johnson [1968].) No té res de sorprenent, per tant, sinó que entra dins de la més pura lògica, que la literatura i la crítica literària corrin paral·leles a través de la història: seria inconcebible, en vista de com la literatura ha explotat les seves possibilitats al llarg del temps, que algú volgués rescriure la *Poètica* aristotèlica, i també ho seria voler rescriure el *Quixot*, tot i que Pierre Menard ho intentés; de la mateixa manera, és impensable que al segle XVIII s'hagués pogut escriure l'*Ulysses* de Joyce, com també ho és que hagués sorgit la desconstrucció. Tota una altra qüestió és que, des d'una època més avançada en el temps, es pugui reinterpretar legítimament una determinada obra del passat, sigui literària o crítica, i, si es tracta d'una obra crítica, quina és la funció dominant que li atribuïm. En aquest sentit, és paradigmàtica la diversitat de lectures que s'han fet de la *Poètica* d'Aristòtil (que exerceix abundantment les tres funcions crítiques) al llarg de la història: fos quina fos la funció bàsica que el text aristotèlic va exercir en el pensament literari de la seva època, el cert és que la crítica neoclàssica el va considerar prescriptiu, i en va fer ús en aquesta direcció, mentre que en els nostres dies tenim tendència a llegir-lo, cosa perfectament lícita, com un tractat fonamentalment descriptiu. Recuperarem més endavant alguns dels aspectes que hem tocat en aquesta reflexió sumària.

tradicional de René Wellek, particulars.<sup>4</sup> L'ús de les etiquetes "teoria de la literatura" (o "teoria literària") i "crítica literària", que són les que, juntament amb la d'"història de la literatura", han triomfat en el nostre temps en la lluita per designar aquells estudis relacionats d'una manera o altra amb el fet literari, té l'avantatge que els termes estableixen entre si una distinció bàsica que delimita dos camps de treball diferenciats, i que per tant comencen a descriure pertinentment l'heterogeneïtat i la manca d'uniformitat dels estudis d'aquesta naturalesa. De tota manera, traçar la frontera entre teoria literària i crítica literària és una tasca que tampoc no es troba lliure de dificultats. La més evident ja va ser assenyalada per Wellek:<sup>5</sup> ¿és possible fer teoria, que té un objecte universal, sense fer crítica, que el té particular? La mateixa pregunta es pot formular a l'inrevés. Certament, sembla difícil de concebre una teoria literària que no faci referència a les obres particulars de literatura, que al capdavant constitueixen el corpus sobre les quals pot formular principis universals; i, tot i que potser no resulti tan obvi, tampoc no és raonable creure que podem fer una anàlisi d'una obra literària determinada sense uns criteris generals de naturalesa diversa: per exemple valoratius,

---

<sup>4</sup> Wellek defineix "teoria literària" com «l'estudi dels principis de la literatura, dels seus criteris, categories, etc.», i reserva el nom de "crítica literària" als «estudis d'obres d'art [literàries] concretes», incloent dintre d'aquesta categoria no solament l'anàlisi d'obres particulars des d'una perspectiva sincrònica (al marge, per tant, dels aspectes de relació històrica), sinó també des d'una perspectiva diacrònica, que donaria lloc a la "història de la literatura", entesa consegüentment com un camp de coneixement pertanyent a la crítica literària. (Sobre això, *vid.* més endavant, 1.4.3.) Així doncs, tot i que "teoria" i "crítica" tindrien el mateix objecte d'estudi, els respectius camps d'aplicació serien diferents: més general en el cas de la teoria, i més particular en el de la crítica. (*Vid.* Wellek & Warren 1948, pàg. 48.) De fet, aquesta distinció és acceptada àmpliament i, de manera més o menys explícita, la majoria dels estudiosos l'assumeixen.

<sup>5</sup> *ibid.*, pàg. 49.

o de mètode. En efecte, això segon no és tan obvi, i és el cas que sovint alguns estudiosos ho passen per alt; fins i tot n'hi ha que rebutgen explícitament la necessitat d'un sistema teòric de pensament, sigui més o menys articulat, com a base de qualsevol apreciació crítica (en el sentit particular).<sup>6</sup> La tendència contrària a la teoria ha sorgit amb força en alguns moments del nostre segle, i més d'un estudiós hi ha optat aferrissadament,<sup>7</sup> sovint com a reacció a determinats corrents de pensament teòric: és el cas del rebuig que la desconstrucció ha generat en molts crítics. En descàrrec de les imputacions que de vegades s'han fet a la teoria, es pot argumentar que aquestes imputacions més aviat s'haurien de fer a determinades teories; i, en qualsevol cas, qüestionar la teoria, o una teoria en concret, ja és defensar una determinada teoria, o sigui, fer teoria. D'aquesta manera ho explica Terry Eagleton:

---

<sup>6</sup> De fet, aquesta és una actitud que ha estat vigent al llarg de la història del pensament literari, en el sentit que, en major o menor grau, sempre hi ha hagut algú disposat a mantenir-la. Fins i tot, en determinades èpoques, ha estat la posició dominant entre els estudiosos de la literatura: és el cas de finals del segle passat, quan, principalment de la mà del crític francès Jules Lemaître, es va formar l'escola que va rebre el nom de "crítica impressionista" (de la qual tenim una bona mostra en llengua catalana en l'obra de Josep Soler i Miquel), que defensava la teoria segons la qual el crític no havia de teoritzar sobre el fet literari, de manera que els seus escrits no podien ser gaire res més que el flux de les "impressions" que l'obra exercia sobre el seu esperit. Hem dit que la crítica impressionista sostenia aquesta "teoria", i no pas per atzar: de fet, en negar tota possibilitat d'aproximació teòrica al fet literari, Lemaître i els seus seguidors ja defensaven una teoria determinada, d'altra banda evidentment molt poc productiva; perquè, paradoxalment, rebutjant la teoria, allò que negaven en últim terme era la possibilitat de fer crítica d'obres particulars més enllà de l'exposició, al seu torn literària, de les apreciacions del crític.

<sup>7</sup> Necessàriament ve al cap el cas del personatge de la novel·la de David Lodge *Small World*, Philip Swallow, catedràtic de literatura de la Universitat de Rummidge: «"Theory?" Philip Swallow's ears quivered under their silvery thatch, a few places further up the table. "That word brings out the Goering in me. When I hear it I reach for my revolver"» (Lodge 1984, pàg. 24).



Some students and critics ... protest that literary theory 'gets in between the reader and the work'. The simple response to this is that without some kind of theory, however unreflective and implicit, we would not know what a 'literary work' was in the first place, or how we were to read it. Hostility to theory usually means an opposition to other people's theories and an oblivion of one's own.<sup>8</sup>

Sense teoria, doncs, s'esvaeix gairebé tota possibilitat de plantejar-se el fet literari en termes racionals; és per això que resulta inevitable, sigui quin sigui el grau de consciència des del qual s'exerceixi. Qüestions ben diferents seran quin ús fem de la teoria, o quina és la funció que li atorguem, o en quins termes establím la relació entre teoria i crítica, o fins a quin punt decidim que l'estructuració d'un sistema teòric determinat continua tenint validesa, o a partir d'on s'imposa la necessitat de l'aplicació concreta dels principis i les lleis que governen el sistema teòric del qual partim. Aquestes són preguntes, al cap i a la fi, que també es pot plantejar, i que s'hauria de plantejar, una teoria de la literatura conscient de la seva naturalesa i de la seva funció.

Les dificultats que es presenten a l'hora de traçar la frontera entre teoria i crítica no impedeixen que la distinció entre els dos camps d'acció sigui útil, exactament el mateix que succeeix amb la que més amunt hem establert entre les funcions descriptiva, valorativa i prescriptiva de la crítica literària. El que ara cal que ens preguntem és si, de la seva banda, també el camp de la teoria permet establir aquesta última distinció. A priori, la resposta hauria de ser que sí des del moment que la teoria es planteja a un nivell general allò que la crítica es planteja a un nivell particular. I, efectivament,

---

<sup>8</sup> Eagleton 1983, pàg. viii.

resulta senzill argumentar a favor que també existeix sempre una funció dominant en la teoria de la literatura. Posem per cas, el corrent del formalisme rus de principis de segle va formular una teoria de funció decididament descriptiva, perquè la pregunta fonamental que intentava respondre era "¿com és la literatura?" (és a dir, "¿què és allò que fa que determinats usos del llenguatge esdevinguin literatura?"); de la seva banda, la teoria dels gèneres literaris formulada pel Neoclassicisme, centre del debat a l'època, era clarament prescriptiva, ja que, en regular la diversitat de les manifestacions literàries, intentava respondre la pregunta "¿com ha de ser la literatura?" (és a dir, "¿quines són les regles que els escriptors han d'observar en l'ús de les diferents formes literàries?"); potser el punt més difícil de sostenir en aquesta argumentació és la idea d'una "teoria valorativa". ¿Com es pot articular una teoria des del punt de vista de la valoració, que per definició es refereix als textos particulars? La història de la teoria literària ens en dóna la resposta. És clar que una hipotètica teoria valorativa consistiria en l'avaluació de la literatura en general: les seves possibilitats, la seva utilitat, la seva conveniència, la seva moralitat. El cas paradigmàtic, i el més extrem, n'és Plató. La seva condemna gairebé absoluta del fet literari és una avaluació (negativa) formulada en el si d'una teoria general si més no coherent, conseqüent i estructurada. També en aquesta direcció anirien els atacs que la literatura va rebre a l'Edat Mitjana per part d'alguns pensadors que partien d'uns criteris (teòrics) basats en la doctrina de la fe cristiana. Contràriament, un tractat sobre els probables beneficis que pot exercir la literatura en un sentit o altre (espirituals, mentals, didàctics, morals, culturals, socials, ètics, etc.) seria també una formulació teòrica de funció eminentment valorativa; aquest

és el cas, per exemple, dels nombrosos llibres "en defensa de la poesia" que van proliferar al llarg dels segles XVIII i XIX. En conseqüència, es dóna la possibilitat d'una teoria valorativa, de manera que podem concloure que també en qualsevol text teòric serà possible determinar com a dominant una de les tres funcions bàsiques, com ho és en qualsevol text crític.<sup>9</sup> Així doncs, teoria i crítica no solament tenen el mateix objecte d'estudi, sinó també les mateixes funcions bàsiques.<sup>10</sup> Allò que les distingeix, repetim-ho, és el caràcter general o particular; i ara cal afegir que aquesta característica distintiva s'aplica a les funcions bàsiques de la mateixa manera que a l'objecte d'estudi.

D'entre les tres funcions bàsiques que hem determinat per a la crítica literària (i, de retruc, per a la teoria de la literatura), privilegiarem, des de la nostra posició teòrica, la descriptiva per sobre de les altres dues; és a dir, precisament aquella que hem definit en termes més vagues i imprecisos, termes que de cap manera no podem jutjar, encara, de satisfactoris. A corregir la vaguetat i la imprecisió, i a justificar els motius de la nostra elecció de privilegi, dedicarem els següents apartats; i, per fer-ho,

---

<sup>9</sup> Cal puntualitzar que, en l'ús que fem del terme "teoria", li donem una accepció molt general, la que recull Fabra: «coneixement especulatiu, principis generals d'una matèria, art, etc., amb independència de les aplicacions ...»; partint d'aquesta accepció, és legítim establir, com hem fet, les tres funcions de la teoria. Tanmateix, l'accepció de "teoria" més estesa actualment, provinent del camp de la ciència, la defineix com la formulació d'una hipòtesi explicativa que cal validar en la pràctica. Per a aquesta última accepció, nosaltres utilitzem l'expressió "teoria descriptiva".

<sup>10</sup> Probablement, és per això que la distinció entre tots dos termes és força recent, i també és probable que sigui per això mateix que, encara ara, aquesta distinció sovint no és observada. Així, el mateix René Wellek va titular la seva història de la teoria i la crítica literàries *A History of Modern Criticism* (Wellek 1955), mentre que el llibre escrit conjuntament amb Austin Warren va rebre el nom de *Theory of Literature* (Wellek & Warren 1948), quan de fet allò que els distingeix és bàsicament la perspectiva temporal adoptada: diacrònica en el primer cas, i sincrònica en el segon. Aquesta confusió terminològica no comporta cap problema quan la precisió no és rellevant, però en canvi sí que és convenient mantenir la distinció en un treball com aquest, en què hi té un paper central, precisament, la relació entre la teoria i la crítica.

haurem d'afrontar un altre problema. Aquest problema és el de la interpretació.

### 1.3. LECTURA I INTERPRETACIÓ

En efecte, la distinció que hem fet entre prescripció, descripció i valoració, malgrat la seva utilitat, bandeja el paper de la interpretació literària, quan de fet aquesta qüestió té massa importància perquè la puguem negligir. Més amunt plantejàvem, entre d'altres, aquest interrogant: ¿fer una anàlisi d'un poema de Josep Carner implica fer-ne una explicació, en termes diferents dels que el poema utilitza per a la seva organització, d'allò que "expressa"? Respondre afirmativament aquesta pregunta obre les portes a la interpretació literària. I, tot i que és cert que, com hem vist, hi ha altres possibilitats, és evident que aquesta n'és una. Examinem-ho amb una mica de profunditat.

Tal com l'entenem avui dia, la interpretació consisteix en l'estudi d'un text literari encaminat a la determinació de l'"estructura de sentit" que genera; i podem parlar d'"estructura de sentit" perquè el sentit que un text pot generar en entrar en contacte amb un lector no és un enfilall de conceptes o idees sense cap altra relació que la derivada del fet que se subsegueixen un rere l'altre, sinó que s'organitzen en una "estructura" global que al capdavall esdevé el "sentit total" que el lector dóna al text. Així, podem afirmar que el sentit s'organitza estructuralment, tal com ho fan els signes

en un nivell formal dintre del text. En aquesta formulació, hem partit del text per arribar al lector, quan de fet seria més apropiat i més fidel a la realitat fer l'explicació a l'inrevés, més o menys així: el lector no extreu del text un enfilall de conceptes o idees, sinó que els organitza en una "estructura" global a la qual atribueix el "sentit total" del text. La perspectiva canvia; una de les principals aportacions de les teories actuals que centren l'atenció en el paper del lector és precisament aquesta: constatar que no és pas tant el text el que actua sobre el lector com és el lector qui actua sobre el text. Però el que ens cal remarcar aquí és que el sentit també hi està estructurat. La tesi de Wolfgang Iser segons la qual el lector va "omplint" els buits del text i "rectificant" el sentit que n'extreu a mesura que va llegint confirma i explicita la nostra hipòtesi.<sup>11</sup>

Definida d'aquesta manera, la interpretació literària ha jugat un paper importantíssim en els últims setanta anys, fins al punt que molt sovint encara ara tenim tendència a associar pràctica crítica amb interpretació, i això malgrat els atacs que aquesta última ha rebut a partir dels anys seixanta. Tanmateix, l'òptica interpretativa no sempre ha tingut un pes tan important, ni de bon tros. Fins al segle XX la funció prescriptiva, per exemple, havia estat més dominant que no pas la interpretativa. Això no vol dir que abans no existís la interpretació: com veurem una mica més endavant, el sol fet d'endinsar-se en la lectura d'un text literari, i no necessàriament per part del crític, sinó de qualsevol lector, implica ja una acció interpretativa, per molt inconscient que sigui, subjacent a la lectura del text. Ara bé, la pràctica interpretativa com un corrent de pensament i d'acció conscient i articulada és un fenomen d'aquest segle. A

---

<sup>11</sup> *Vid.* sobre aquesta qüestió, sobretot, Iser 1972 i 1976.

*Interpreting the Text*, K.M. Newton escriu:

A major difference between literary criticism before the twentieth century and modern criticism is not that the former does not undertake interpretation but that, with a few exceptions, it does not develop it. One of the most important facts about twentieth-century criticism is that it has created the technical means to develop interpretative comments ... into a detailed reading of the whole work.<sup>12</sup>

En gran part, aquest canvi substancial és degut al fet que tant la concepció de la interpretació literària que hem heretat com la mateixa preponderància que ha assolit dintre de la pràctica crítica són fruit del pensament dels *new critics* angloamericans: el New Criticism, un moviment en principi formalista, paradoxalment va donar llum verda a un autèntic "regne de la interpretació". Fer crítica literària als anys quaranta i cinquanta, a Anglaterra i als Estats Units, significava bàsicament fer interpretació; com a resultat d'això, va formar-se en els medis acadèmics d'aquells anys un indigerible allau de múltiples interpretacions de textos literaris, excés que amb el temps va ser un dels motius de la mort del New Criticism. És precisament a causa d'aquest excés, i del cansament que va produir, que la interpretació necessita en el panorama actual una defensa i una actualització, i aquests dos aspectes són prou importants perquè els tractem amb un cert deteniment.

En efecte, en bona part com a reacció a l'afany interpretatiu del New Criticism, a partir dels anys seixanta es comencen a sentir veus que s'alcen contra tota pràctica

---

<sup>12</sup> Newton 1990, pàg. 4.

interpretativa; així, de la mateixa manera que hi ha una línia de pensament contrària a la teoria, també se n'ha format una de contrària a la interpretació. Una de les veus més poderoses que va optar per aquesta posició va ser la de Susan Sontag, que l'any 1964 va escriure un article amb un títol d'intenció transparent, "Against interpretation".<sup>13</sup> L'argument de Sontag és, resumidament, el que tot seguit exposem. Al llarg de la història de la crítica artística, ha estat predominant una concepció de l'art segons la qual aquest es basa en una operació mimètica: Plató ja va parlar de mímesis, i Aristòtil estructura sobre aquesta idea el seu pensament teòric. La influència d'aquesta concepció, que origina de manera immediata la possibilitat de la interpretació, encara perdura:

Even in modern times, when most artists and critics have discarded the theory of art as representation of an outer reality in favor of the theory of art as subjective expression, the main feature of the mimetic theory persists. Whether we conceive of the work of art on the model of a picture (art as a picture of reality) or on the model of a statement (art as the statement of the artist), content still comes first. The content may have changed. It may now be less figurative, less lucidly realistic. But it is still assumed that a work of art *is* its content. Or, as it's usually put today, that a work of art by definition *says* something. ("What X is saying is...", "What X is trying to say is...", "What X said is..." etc., etc.)<sup>14</sup>

Així doncs, Sontag denuncia que, partint d'aquesta concepció de l'obra artística, allò

---

<sup>13</sup> Recollit a Sontag 1967, pàgs. 3-14.

<sup>14</sup> *ibid.*, pàg. 4.

que fan els crítics és lliurar-se a la tasca interpretativa, que consisteix a "traduir" els termes de l'obra d'art, és a dir, explicar-ne el significat; un significat que de fet es troba més enllà de la mateixa obra: *a* vol dir  $\alpha$ , *b* vol dir  $\beta$ , etc. Segons Sontag, aquesta és una característica recurrent de la crítica artística al llarg de la seva història, però darrerament aquesta tendència encara s'ha accentuat:

Interpretation in our own time, however, is even more complex. For the contemporary zeal for the project of interpretation is often prompted not by piety toward the troublesome text (which may conceal an aggression), but by an open aggressiveness, an overt contempt for appearances. The old style of interpretation was insistent, but respectful; it erected another meaning on top of the literal one. The modern style of interpretation excavates, and as it excavates, destroys; it digs "behind" the text, to find a sub-text which is the true one.<sup>15</sup>

Per a Sontag, l'ús que s'ha fet de les doctrines de Marx i de Freud, segons ella les de més èxit en aquells moments, té molt a veure amb aquesta situació, però sens dubte també devia tenir en ment els exemples pràctics d'interpretació que havien fornint els *new critics*. Així doncs, Sontag acaba postulant que la interpretació, des del moment que dóna preeminència al contingut de l'obra d'art, el que fa és violar-la. Podria argumentar-se que aquesta posició pot representar en la pràctica la supressió de tota possibilitat crítica. Conscient d'això, Sontag puntualitza que la seva condemna de la tasca interpretativa no invalida allò que en els nostres termes anomenem funció

---

<sup>15</sup> *ibid.*, pàg. 6.



descriptiva, centrada en la forma de l'obra; aquesta hauria de ser, al capdavant, la finalitat de la crítica: «The function of criticism should be to show *how it is what it is*, even *that it is what it is*, rather than to show *what it means*». L'article acaba amb una màxima que s'ha guanyat una certa fama: «In place of a hermeneutics we need an erotics of art».<sup>16</sup>

Abans de fer les objeccions necessàries a l'article de Sontag, cal fer una consideració: la seva posició no solament qüestiona la validesa de la crítica dels anys seixanta i l'anterior a aquesta, començant pel New Criticism, sinó que, si ens permetéssim la llicència de transportar-la als nostres dies i, per tant, la descontextualitzéssim del seu moment històric (en el qual s'origina i del qual, per tant, depèn), també invalidaria la major part del pensament teòric, i la pràctica crítica que se'n deriva, dels anys seixanta ençà: el marxisme i la crítica psicoanalítica contemporanis, per descomptat, però també la semiòtica, la desconstrucció, els *gender studies*, etc. D'entrada, doncs, cal que hi tinguem una certa reserva que ens permeti de fer-ne una lectura crítica, com la que farem. Però, per fer-la, primer de tot caldrà que esbossem una reflexió sobre la relació que s'estableix entre la tasca crítica i la lectura.

### 1.3.1. La tasca crítica en relació al procés de la lectura

Evidentment, la feina que fa el crític és diferent de la que fa el lector, qualsevol lector:

---

<sup>16</sup> *ibid.*, pàg. 14.

aquesta és una idea que es troba en la ment de tots, crítics i lectors. Però la relació entre la crítica i la lectura no és tan simple com podria semblar a primer cop d'ull. Per començar, un crític és abans de res, és a dir, abans d'iniciar la tasca que pròpiament el defineix, un lector. Vegem primer de tot, doncs, en què consisteix bàsicament el procés de la lectura (en el benentès que, tot i que la descripció que farem és en molts aspectes aplicable a la lectura de qualsevol text, n'hi ha d'altres que només es refereixen als textos anomenats "literaris", de manera que limitem la nostra formulació a aquests). Quan algú llegeix, executa una acció temporal, en el sentit que la lectura d'un text no és "instantània", sinó que demana un lapse de temps per ser realitzada; a través d'aquesta acció, el lector, o lectora, "assimila" el text, "se'n fa càrrec", per fer servir expressions que de vegades veiem utilitzades. Però ¿què vol dir "assimilar" o "fer-se'n càrrec"? Aquestes expressions són tan ambigües que de fet permeten passar per alt què succeeix durant el procés de la lectura. Simplificant, el que succeeix és el que tot seguit exposem. El lector, a mesura que realitza la seva acció, capta de manera inconscient *senyals* en el text, i fem servir aquest terme deliberadament neutre per poder fer partíceps d'aquesta hipòtesi diferents corrents de pensament.<sup>17</sup> És clar que aquests senyals són lingüístics, des del moment que la matèria primera de què se serveix la literatura és la llengua; però aquests senyals transcendeixen en l'organització estructural del text la seva naturalesa lingüística per esdevenir senyals formals, i també senyals "semiòtics", és a dir, signes. (Precisament, en la diversitat de maneres com es

---

<sup>17</sup> Utilitzem "senyal" en la segona accepció de Fabra (accepció, per cert, que desapareix del diccionari de l'Enciclopèdia Catalana): «cosa sensible de què ens servim per a denotar quelcom».

conceben els senyals es troba un dels orígens de la formació de diferents escoles teòriques.) Val a dir que aquests senyals de vegades són presents, però en d'altres casos són absents: la manca de senyals explícits en el text, "escrits", també pot ser una manera de produir senyals, perquè aquestes absències reclamen l'atenció i l'acció del lector (podem entendre en aquest sentit els "espais buits" de què parla la teoria de Wolfgang Iser, que més amunt hem esmentat). Siguin del tipus que siguin, el cas és que durant el procés de la lectura es realitza una acció temporal que implica la progressiva captació dels senyals del text, i hem dit que aquesta captació és inconscient en el sentit que el lector la realitza de manera automatitzada, i a més a més ràpidament, sempre que el grau de dificultat (sintàctica, lèxica, etc.) del text ho permeti. Però el lector no es deté en aquest primer estadi del procés de la lectura, que, de fet, només és l'avantsala de la següent operació, la de la *producció del sentit*. La producció del sentit esdevé possible a partir, d'una banda, de la captació dels senyals del text, i de l'altra de posar en marxa tot el cabal de coneixements i de circumstàncies personals del lector, cabal *previ* a la lectura del text: experiència vital, estructura psicològica, actituds emocionals, nivell intel·lectual, sexe i *gender*,<sup>18</sup> edat, preparació cultural, condicions socio-econòmiques, conviccions ideològiques, antecedents de lectura, coordenades culturals i socials en què s'inscriu, etcètera, etcètera. (De fet, en la producció del sentit encara s'hi barreja un tercer element, que també deriva de les circumstàncies del lector, però que no és previ a la lectura del text, sinó que li és simultani: l'estat personal del lector en

---

<sup>18</sup> Entenem per *gender* (terme de vegades traduït per "gènere", traducció que comporta un evident problema d'ambigüitat) la construcció social i cultural de la identitat sexual.

el moment de la lectura. Aquí influeixen aspectes tan variats, i tan poc racionalitzables, com el nivell de fatiga, la situació emocional del moment, el lloc on es fa la lectura, i aspectes similars a aquests; fins i tot, les motivacions que indueixen a la lectura: tots sabem, per exemple, que no és el mateix quan es llegeix a causa d'un deure acadèmic que quan es fa per pur plaer, o per interès, o per curiositat.) Per consegüent, el procés de la lectura és fruit de la interacció entre un text i un lector, però aquesta interacció no és ni de bon tros *pura* (si fos així, la lectura d'un text determinat produiria sempre els mateixos resultats), sinó que és molt *marcada*, i la marca el lector: és clar que això, que és una condició *sine qua non*, perquè és intrínseca a la lectura, no resta ni un gram del seu valor. De moment, deixem això últim de banda: hi tornarem més endavant. El que ara ens importa és, sintetitzant, que en el procés de la lectura el lector capta inconscientment els senyals del text i, sense aturar-se aquí, en produeix un sentit a partir d'aquests senyals i de circumstàncies personals externes al text. El sentit produït, és clar, és el sentit que el text ha tingut *per al lector* durant la lectura.

En això consisteix, bàsicament, el procés de la lectura. Certament, el que hem exposat n'és una versió simplificada; també se li podria retreure que és incompleta, en el sentit que n'hem bandejat aspectes importants; fins i tot, probablement se'n podria matisar un o més aspectes. En descàrrec, direm que una de les feines més importants que ha d'afrontar la teoria literària en el futur és l'estudi sistemàtic i rigorós del paper del lector i del procés de la lectura; aquesta feina l'han iniciada els teòrics pertanyents al corrent que ha rebut el nom d'"estètica de la recepció" a Alemanya, i de "crítica de resposta del lector" al món anglosaxó, però els fruits, tot i que en alguns casos ja són

remarcables, encara no han estat suficients. En aquest punt, la teoria literària encara està en les beceroles. També en descàrrec de les insuficiències del que acabem d'exposar, direm que el que ens interessava no era tant una descripció exhaustiva del procés de la lectura com assenyalar les diferències entre l'acció lectora i l'acció crítica. Vegem, doncs, aquesta qüestió.

El procés de la lectura, tal com l'hem exposat, és també el procés que el crític experimenta en la primera fase de la seva feina. Efectivament, com abans hem apuntat, el crític és abans de res un lector, i com a lector no pot sinó subjectar-se al procés en què consisteix la lectura. Ara bé, com que el crític manté una actitud conscient del paper que li toca jugar en la lectura del text, ell sí que es deté en la primera operació del procés, la de la captació dels senyals, per tal d'exercir-hi una reflexió encaminada a la descripció. És a dir, pren consciència dels senyals del text per tal de fer-ne una descripció: d'aquesta manera s'acompleix la funció descriptiva de la crítica literària (definida, d'aquesta manera, més satisfactòriament que no pas abans). Però, a més a més, necessàriament també reflexionarà sobre el lligam entre els senyals del text i el sentit que aquests determinen, o, per ser més exactes, prendrà consciència de l'operació a través de la qual es produeix el sentit a partir dels senyals. És evident que el crític esdevindrà més "objectiu" com més capacitat tingui per deixar de banda durant la tasca crítica aquells condicionaments personals previs (i simultanis) al text que com a lector també han determinat la seva producció del sentit; en el benentès que el grau d'objectivitat màxima és impossible d'assolir, ni tan sols concebible, des del moment que ell també és un lector de carn i os. Així doncs, la tasca del crític consisteix fonamental-

ment en dues operacions: la descripció dels senyals del text i l'exposició del sentit que aquests generen, és a dir, la *interpretació* que generen. Fixem-nos que la primera operació és una operació que posa l'atenció en la forma, i la segona en el sentit. Identificar l'una amb l'altre (forma i sentit) és una actitud poc sostenible, perquè passa per alt evidències fàcilment constatables amb el propòsit últim de formular una teoria que posi l'èmfasi en un o altre aspecte. En aquest sentit, és fruit d'un prejudici. Forma i sentit no són la mateixa cosa; altres qüestions són que sigui molt difícil decidir a quin lloc cal establir la frontera entre totes dues, o que sigui inconcebible l'existència d'una cosa sense l'altra, o que una derivi de l'altra, o que variant l'estructura d'una canviï inevitablement l'estructura de l'altra. Però no són la mateixa cosa. Igualment, tampoc no són la mateixa cosa l'operació crítica que posa l'atenció en la forma i l'operació crítica que la posa en el sentit. Això no vol dir de cap manera que siguin incompatibles: són dues opcions, i la història de la crítica ens demostra que es poden realitzar simultàniament, i també que es pot privilegiar una deixant en un segon terme l'altra. És des d'aquesta perspectiva, que podem comprendre per què al llarg del segle XX hi ha corrents de crítica bàsicament formalistes i corrents de crítica que posen l'èmfasi en el sentit.

Ara bé, fixem-nos que l'exercici de les dues operacions que defineixen la feina del crític correspon a aquella fase de la tasca crítica que el diferencia de qualsevol altre lector, la que podem considerar segona fase de la tasca crítica, ja que en la primera el crític realitza, exactament igual que qualsevol altre lector, la doble operació de la lectura consistent en la captació dels senyals i la producció del sentit. (És precisament

per no perdre això de vista, que farem servir el terme "lector-crític".) La segona fase, doncs, és la que distingeix el lector-crític del lector-no crític; és a dir, la tasca d'aquest últim acaba amb la primera fase, mentre que la del primer no acaba aquí i continua en una segona fase. No és una qüestió senzilla determinar en què consisteix aquesta segona fase; més amunt hem evitat la dificultat apel·lant a un major grau de "consciència" del lector-crític, i hem substituït els termes "captar" els senyals per "descriure'ls", i "produir" el sentit per "interpretar-lo". Però aquest joc de mans terminològic no basta per si sol per determinar el caràcter de la segona fase de la tasca crítica, tot i que ens situa en la direcció adequada. De fet, hauríem de parlar d'un ventall d'explicacions possibles, depenent dels supòsits teòrics dels quals es parteixi: no diria el mateix, posem per cas, un crític marxista que un de formalista. Ara bé, la nostra concepció del procés de la lectura forneix de manera immediata una tesi, una tesi simple que no contradiu la base de cap corrent teòric (marxista, formalista o qualsevol altre); en tot cas, la redueix, però és una base comuna a tots els corrents i a tots els crítics. El crític literari, després de fer de lector, entra en la segona fase de la seva tasca repetint la doble operació del procés de la lectura, però ara a partir, com dèiem, d'un nivell més elevat de consciència. ¿En què consisteix aquest nivell "més elevat" de consciència? Si ens hi fixem bé, veurem que al cap i a la fi no es tracta de res més que d'una perspectiva més general des de la qual encarar-se al text; és a dir, el crític efectua la lectura del text des d'uns principis teòrics previs, tant si aquests principis estan formulats explícitament com si no. Exercint la seva funció crítica, com ja sabem, el lector-crític descriu els senyals del text i les seves relacions (relacions que en el si de l'estructura esdevenen també

senyals elles mateixes), i interpreta el sentit que es deriva dels senyals; a més a més, també pot explicar la relació entre els senyals i el sentit, o sigui, la manera com els senyals del text produeixen el sentit. Però tant la descripció com la interpretació com la relació que es vulgui establir entre totes dues operacions són fruit dels principis teòrics que regeixen la tasca crítica i que constitueixen una determinada concepció del fet literari. I és evident que, com que cada crític i cada corrent de pensament parteixen d'uns principis teòrics diferents, també resultaran diferents les característiques de les pràctiques crítiques que se'n derivaran. Així doncs, podem definir la segona fase de la tasca crítica com *la relectura del text a partir d'uns principis teòrics previs*; i, per tant, *fer crítica literària és llegir des d'una òptica teòrica*. La teoria, en efecte, és allò que distingeix la tasca del lector-crític de la del lector-no crític, i això val tant per al crític conscient del seu suport teòric com per a aquell que no ho és tant, o que fins i tot nega la importància de la teoria. D'aquesta manera confirmem el principi que hem formulat a l'apartat anterior: la necessitat de la teoria, o, encara millor, la seva inevitabilitat. Vet aquí la necessitat que tenim, en un treball que com aquest és fonamentalment crític, de fer explícits els nostres suports teòrics.

En aquest punt, és necessari puntualitzar alguns aspectes de tot això que acabem d'exposar. En primer lloc, hem dit que aquesta descripció de l'acció del crític sobre el text literari no contradiu les bases de cap corrent teòric, sinó que en tot cas les redueix, i això demana una explicació. Com sabem, qualsevol crític literari, siguin quins siguin els seus principis teòrics, i sigui quin sigui el grau de formulació d'aquests principis, realitza una tasca en dues fases, una de lectora i una de crítica; aquesta última és



descriptiva i és interpretativa, i els dos vessants són generats per les característiques de la primera fase, consistent a captar els senyals del text i a produir-ne un sentit. A partir d'aquí, el crític pot desviar la seva atenció i potenciar altres funcions que també li són pròpies: valorativa o prescriptiva. Prengui la direcció que prengui, estarà determinat pel seu suport teòric. Però la primera tasca que inevitablement durà a terme serà la doble operació de descriure el text i d'interpretar-lo. Pot passar que una de les dues operacions, la descriptiva o la interpretativa, o fins totes dues, no es vegin reflectides en la producció escrita d'aquell crític sobre el text en qüestió, perquè ha passat directament a la funció crítica que els seus principis teòrics exigeixen. Però, malgrat l'aparent supressió de les funcions descriptiva i interpretativa, aquestes s'haurien efectuat igualment en un estadi previ a la redacció del text crític. És en aquest sentit que podem afirmar que la primera tasca de la crítica, i l'única ineludible, és la que hem descrit. Fixem-nos que estem parlant de la tasca de la *crítica*; evidentment, el crític pot eixamplar la seva feina cap al vessant teòric i generar un text que, tot i partir d'una obra literària concreta, sigui un text bàsicament teòric. En aquest cas, l'estudiós, partint dels seus principis teòrics, recorre l'estadi crític per retornar al camp de la teoria. D'aquesta manera, la tasca descriptiva i interpretativa de la crítica pot quedar oculta pel pensament teòric sobre el fet literari. De fet, molts corrents del segle XX defensen que el pensament sobre literatura ha de tenir una funció que vagi més enllà de la crítica. Ara bé, que aquesta quedi oculta i que es vagi més enllà no vol dir que no sigui inevitable. És molt probable que un pensador format, per exemple, en els principis del marxisme rebutgi la tesi que hem exposat en els termes en què ho hem fet; i, així, podria

argumentar que l'estudiós de la literatura té una funció important com a difusor ideològic, de manera que una posició compromesa amb un projecte subvertiu i alliberador seria la seva responsabilitat més important, mentre que una posició no compromesa en aquest sentit faria el joc a un altre projecte: per dir-ho amb una simplicitat que ratlla en la paròdia, l'ordre burgès existent. No direm res ni a favor ni en contra de postulats com aquest; el que ens interessa en aquest moment és assenyalar que, encara que n'acceptéssim la validesa, això no negaria la idea segons la qual tot estudiós de la literatura és en primer lloc un lector, després un crític, i en últim terme un teòric: una altra cosa serà que sigui aquest últim el paper al qual es vulgui atribuir una significació més alta, i que fins i tot la voluntat d'algú sigui la de transcendir el paper del teòric literari per esdevenir teòric d'alguna cosa més general (diguem-ne "teòric social").

Vegem una segona puntualització a la distinció que hem establert entre la funció del lector-crític i la del lector-no crític, puntualització que potser encara presenta més complexitat; en qualsevol cas obre uns interrogants molt difícils de resoldre en un espai raonablement limitat. Hem dit que el lector-crític és abans de res un lector, i que per tant en la primera fase exerceix, com qualsevol altre, de lector-no crític. Ara bé, la descripció que hem fet de l'acció crítica sobre el text és, cal reconèixer-ho, força ideal: molt pura, en el sentit que les dues fases semblen perfectament delimitades en el temps, quan la veritat és que això no resulta tan clar. Calia, tanmateix, fer una descripció d'aquest tipus per obtenir el màxim de claredat possible. És cert, però, que de la nostra descripció es dedueix que les dues fases de la tasca crítica es desenvolupen una rere l'altra en el temps, quan es podria argumentar que, en contra d'això, quan un lector-crí-

tic es troba en la primera fase, és a dir, en aquella que no el diferencia de qualsevol lector-no crític, tot el seu cabal de coneixements acumulats com a crític i els seus principis teòrics actuen efectivament en el procés de la lectura, de manera que ja en aquesta primera fase es diferencia del lector-no crític. Però fixem-nos-hi bé: podem continuar distingint entre les dues fases, i podem continuar pensant que el lector-crític és un lector-no crític en la primera. En efecte, el cabal de coneixements acumulats i els principis teòrics determinen la lectura que el crític fa del text fins i tot en un nivell inconscient, però aquests factors són condicionaments previs a la lectura del text com qualsevol lector-no crític té els seus (cultura, experiència vital, competència lectora, etc.). La diferència entre el lector-crític i el lector-no crític en aquesta primera fase de la tasca crítica seria simplement que el primer afegiria a les seves circumstàncies prèvies la condició de crític literari (i, per tant, d'"expert" en la matèria); però aquest condicionament afegit no és de prou pes perquè puguem afirmar que el crític realitza la fase de la lectura d'una manera diferent de la de qualsevol altre lector. La diferència entre com actua aquesta circumstància prèvia en la lectura i com actua, ja d'una manera distintiva, en la fase crítica, és ben simple: en la primera, ho fa de manera inconscient, com qualsevol altra de les circumstàncies prèvies, mentre que en la segona el crític *pren la decisió* de donar-li rellevància, i per tant fa que la seva tasca hi recolzi. Si posem tant d'èmfasi en això, a risc que pugui semblar que estem entrant en una reflexió bizantina, és perquè sovint aquesta qüestió es bandeja, o bé es "resol" de manera inadequada: per exemple, és moneda d'ús corrent la idea segons la qual la distinció fonamental entre el lector a seques i el crític literari és que del primer en podem suposar una mena de

bondat natural i inherent, mentre que al segon li podem atribuir sense gaire contemplacions unes intencions més o menys malèvoles que desvirtuen la tasca de la lectura. De fet, quan la pren un crític, aquesta posició revela, parafrasejant Eagleton, una oposició als principis teòrics dels altres crítics i un oblit dels propis. Dit d'una altra manera: no hi ha lector "innocent", no existeix cap lector en estat pur que acompleixi el procés de la lectura d'una manera neutra. Tot lector és "impur", i tota lectura és "impura", i partim de la base que està molt bé que sigui així: si fos d'una altra manera, no hi hauria possibilitat de lectura, ni de treure cap profit del procés de la lectura. Si fóssim capaços d'eliminar d'un lector real totes les circumstàncies personals prèvies a la lectura, hauríem de començar per eliminar-ne les mateixes condicions culturals que la fan possible. El lector en estat pur és un lector inexistent, i la idea d'un lector innocent, no "corromput" per aspectes externs a la lectura, una fal·làcia. No és pas que tots els lectors siguin uns corromputs; senzillament, no podem admetre com a supòsit teòric l'existència d'una categoria de lectors d'intencions immaculades contraposada a una altra categoria de lectors d'intencions més tèrboles o deshonestes, pertanyents aquests últims a l'espècie dels crítics. Defensar això seria tan dogmàtic i tan intolerant com la mateixa convicció amb els termes invertits: és a dir, que la tasca del crític és "superior", per comptes de diferent, de la de qualsevol altre lector. És més rigorós, i preferible, partir del principi democràtic del dret a la igualtat entre els lectors.

No és una distinció essencial entre lector-no crític i lector-crític, per tant, allò que diferencia les respectives tasques, sinó la segona fase d'execució de l'acció crítica, que és, com hem vist, una reproducció de la primera a partir d'uns principis teòrics que

esdevindran determinants. I, tornant a la qüestió de la successió temporal de les dues fases, si bé és cert que el cabal de coneixement i els principis teòrics del crític condicionen la primera fase de la lectura, aquesta continua essent prèvia a la segona. És clar que, després de dur a terme la segona fase, o mentre aquesta s'està produint, el crític pot tornar a la primera i, doncs, tornar a llegir el text a un nivell més aviat inconscient, deixant de banda la perspectiva teòrica (posem per cas, per pur goig estètic): així, la relació entre les dues fases esdevé un anar i venir atzarós de l'una a l'altra, de manera que, lluny d'esdevenir estrictament consecutives en el temps, mantenen un caràcter més aviat dialèctic. La dificultat, gairebé la impossibilitat, d'explicar aquesta relació en termes racionals deriva del fet que, com hem dit, aquesta dialèctica està governada per l'atzar, o per factors innombrables, no objectivables i diferents en cada cas. Tanmateix, en el desenvolupament de la tasca crítica, les dues fases continuen essent diferenciables, i és clar que la primera ha de precedir la segona, perquè aquella és la base a partir de la qual aquesta és possible.

La tercera i última puntualització a la distinció que hem fet entre la tasca crítica i la lectora ens serà de passada d'utilitat per desterrar del tot la idea del lector innocent. Hem dit i repetit que el crític és abans de res un lector, i sobre aquesta premissa hem construït una gran part del nostre argument; però, per poc que ens hi fixem, veurem que, al seu torn, el lector-no crític sovint també exerceix de crític. Quan parlem de "lector-no crític" no designem pas un lector a qui, per la seva ingenuïtat, ruqueria o manca de criteri, li sembla bona qualsevol cosa d'una manera totalment "acrítica"; el "lector-no crític" és, en el sentit en què utilitzem el terme, qualsevol lector alliberat de

la tasca de fer crítica literària sobre allò que ha llegit. És a dir, la major part de lectures que es produeixen en el món són "no crítiques", incloses les dels crítics literaris quan no executen la segona fase que els defineix com a crítics. Ara bé, és cert que qualsevol lector pot fer de crític, i de fet tot lector sovint fa de crític, encara que els principis teòrics en què es fonamenti la seva crítica de vegades puguin ser febles.<sup>19</sup> Així, tot lector pot entrar en la segona fase de la tasca del crític literari pròpiament dit. Això invalida del tot la idea del lector "innocent", lliure d'uns suposats prejudicis, que de fet mai no són tals: es tracta de condicionaments personals previs a la lectura, d'una banda, i de l'altra una "vocació", diguem-ho així, crítica; i ni en un cas ni en l'altre cap lector no n'està lliure. S'ha dit, d'una manera molt més simple però sens dubte molt més intuïtiva, elegant i efectiva que la nostra, que la crítica neix d'un escriure d'amor per la lectura. En això consisteix la "vocació crítica" de què parlem: el desig crític (en qualsevol dels seus vessants: valoratiu i prescriptiu, però sobretot descriptiu i interpretatiu) brota de manera instantània i natural com a fruit del procés de la lectura. La

---

<sup>19</sup> Per exemple, que un lector digui «aquesta novel·la és molt bona, o molt dolenta» implica una certa consciència crítica, que va més enllà del procés de la lectura, i que es reflecteix en una afirmació valorativa. Imaginem-nos un cas una mica més complex. Un lector explica a un altre una novel·la en els termes següents: «el llibre parla d'una dona que mata el seu cosí per quedar-se amb una herència; bé, de fet la novel·la comença quan la dona és a les Seychelles parant el sol, i aleshores ella mateixa ens explica com s'ho va fer per fer-se rica». En aquest fragment perfectament versemblant d'una conversa quotidiana, el lector està descrivint dues característiques de la novel·la en qüestió: primer, que la situació inicial que planteja l'argument és posterior en el decurs de la història als altres fets narrats, de manera que es produeix un *flashback* (o, en termes de Gérard Genette, una analepsi) que englobaria la major part de la narració; i segon, que el narrador de la història és la mateixa protagonista, i que per tant es tracta d'una novel·la amb un narrador homodiegètic. Hem dit que el lector estava "descriuint", i és que, de fet, exercia la funció descriptiva sobre aquella novel·la, per planera i bàsica que fos la descripció. Trobaríem molts altres exemples en aquest sentit, i fins i tot de consciència crítica més elaborada: molts lectors, en llegir un poema, fan una apreciació crítica de tipus interpretatiu, per exemple dient, o pensant, que aquell poema «parla del poder que el desig té sobre les persones».

interacció entre el text i el lector produeix aquesta necessitat, més o menys forta, de sadollar les possibilitats de coneixement que obre la lectura, i a aquesta necessitat cap lector no és aliè: de fet, és això el que busca en la lectura, i és això el que aquesta li proporciona. I és per això que, de la mateixa manera que resulta poc creïble i poc recomanable la teoria del "lector innocent", no resulta ni més creïble ni més recomanable la teoria del "crític pervertidor", que de fet és l'altra cara de la moneda de la mateixa teoria. En desenvolupar la seva funció definitòria, el crític literari no fa sinó donar una forma coherent, sobre uns principis teòrics sòlids, a un desig natural. Des d'aquesta perspectiva, el crític literari, pel sol fet de ser-ho, no perverteix res (no té per què pervertir res): per descomptat, no perverteix (no té per què pervertir) la naturalesa de la lectura ni els múltiples processos de caràcters diversos (mentals, imaginatius, ideològics, espirituals, etc.) que aquesta obre.

Vistes així les coses, la frontera entre lector-crític i lector-no crític sembla desdibuixar-se, i per tots dos costats. És cert: la frontera és menys clara que no sembla a primera vista. No hi ha una distinció absoluta entre crític i no crític, perquè, d'entrada, hi ha moltíssims crítics i moltíssims tipus de crítics, de manera que parlar de "crític" en termes generals ja és una abstracció. Qualsevol frontera que dibuixem entre lector-crític i lector-no crític ha de ser, per tant, una frontera flexible, només útil segons la capacitat que tingui de descriure la diferència entre l'acció crítica sobre el text literari i la lectura amb una dosi molt més petita d'acció crítica. És clar que, en la feina del crític, la segona fase que hem determinat per a la tasca crítica serà molt més elaborada que la primera, i desenvolupada a partir d'uns fonaments teòrics establerts;

mentre que en la tasca del lector-no crític, tot i presentar també elements de tipus crític, aquests restaran en un nivell inarticulat i produïts per un punt de partida teòric més simple. Encara una precisió en relació a aquesta distinció: mentre que el lector-no crític no té per què deixar de banda, ni pot fer-ho, els seus condicionaments personals previs a la lectura, el lector-crític, tot i que en la primera fase hi està sotmès igual que qualsevol altre lector, en la segona fase ha d'intentar apartar-los fins allà on li sigui possible, per tal de fer prevaler els principis teòrics dels quals parteix. Aquesta idea, de fet, ja l'hem defensada més amunt, i ara hi insistim. És cert que deixar completament de banda tots els condicionaments, excepte la perspectiva teòrica, és un propòsit impossible, i també potser no desitjable; però, com a regla general, anar en aquesta direcció és una garantia perquè la lectura crítica sigui comunicable a altres lectors. La qüestió és certament complexa, però per als nostres propòsits la podem deixar formulada com ho hem fet.

### *1.3.2. La funció interpretativa de la crítica literària*

Si considerem vàlids els principis que hem formulat en les últimes pàgines, estarem d'acord que la tasca del crític pot ser bàsicament descriptiva o bàsicament interpretativa; i, també, que pot ser descriptiva i interpretativa alhora. Ara bé, com hem vist, les dues funcions deriven directament del mateix procés de la lectura, és a dir, el crític no s'inventa res que qualsevol lector no hagi fet prèviament en un altre grau. La posició



de Susan Sontag, que al començament d'aquest apartat hem exposat, es basa, així doncs, en un fonament molt feble: la suposició implícita que el crític actua en una direcció contrària a la del lector. Però la realitat és que si el crític "viola" l'obra d'art, també ho fa el lector. Sontag té una concepció deïficada de l'art: l'art, per la seva naturalesa sagrada, no pot estar exposat al perill que mans impures (mans i ments humanes) el toquin, perquè si el toquen el perverteixen. Això, és clar, converteix l'art en inaccessible; i, així les coses, ens podem preguntar sobre la funció que faria un art concebut en aquests termes. D'altra banda, la restricció de la crítica a una tasca de pura descripció formal que Sontag proposa també és argumentada de manera poc sòlida; primer, perquè contradiu la doble operació formal/de sentit que tota lectura, i per tant tota lectura crítica, implica, i segon perquè atribueix implícitament al lector-no crític un suposat interès exclusiu en la forma de l'obra, quan és el cas que, més aviat, allò que sol interessar prioritàriament aquest lector-no crític (i el crític en la seva condició de lector) és precisament la producció del sentit.<sup>20</sup> L'anhel interpretatiu és a la base

---

<sup>20</sup> Les converses quotidianes que escoltem, o en què participem, són, pel que fa a això, molt reveladores. Sovint sentim frases com «¿de què va aquest llibre?», o «m'ha agradat molt aquesta pel·lícula perquè parla d'una dona que...», frases que evidentment fan referència al sentit produït (si més no, són un primer pas en la producció del sentit). Si, davant de la pregunta «¿de què va, aquest poema?», l'interlocutor contestés «hi ha dos elements, la lluna i el sol, que es contraponen, i que apareixen repetits cinc vegades cada un, etc.», la persona que ha fet la pregunta difícilment creurà que la hi han contestat. Un altre exemple: de vegades, davant d'un text determinat i després del procés de la lectura, sentim exclamar un lector «no l'entenc»; aquest "no l'entenc" sens dubte indica el fracàs que, pels motius que siguin, el lector s'atribueix en el seu intent de produir el sentit del text. Encara una última prova, aquesta una mica més complexa i que ens trasllada al camp de les arts plàstiques, on es reproduïxen problemes molt similars als de la literatura. L'art abstracte ha tallat la relació entre les dues operacions (formal i de sentit) de l'art "figuratiu", en bona mesura impeding tota possibilitat de producció racional (almenys immediata) de sentit. Una cosa semblant han fet determinats corrents literaris: el teatre de l'absurd, per exemple. Doncs bé, és notori el desconcert que tot sovint desperten popularment aquestes tendències artístiques innovadores, precisament a causa de les dificultats inherents que presenta al receptor de l'obra

de qualsevol experiència artística, i per descomptat de qualsevol experiència literària. Això sol ja justifica la funció interpretativa com una de les funcions bàsiques de la tasca crítica. Una altra qüestió és a quin tipus d'interpretació donarem carta de validesa, és a dir, en quines condicions i a partir de quins principis teòrics durem a terme l'acció interpretativa; però la "naturalitat" de la interpretació resulta inqüestionable. "Violació", el terme emprat per Sontag, connota una acció contra les lleis de l'art, quan és el cas que de fet són les mateixes lleis de l'art les que generen la interpretació. Si acceptem aquest principi, doncs, hem de concloure que és innegable la necessitat de la interpretació. Amb tot això, no neguem pas la part de raó que Sontag sens dubte té; però aquesta "part de raó" és efecte del context històric en què la seva posició es va produir: com ja hem assenyalat més amunt, als anys seixanta l'allau d'interpretacions que la crítica literària havia produït durant les últimes dècades era tan gran que inevitablement havia provocat un cert cansament. És des d'aquesta òptica, que hem de llegir l'article de Susan Sontag, però també aquesta òptica és la que ens permet salvar la funció interpretativa d'una condemna generalitzada. La inevitabilitat de la interpretació, repetim-ho, és innegable.<sup>21</sup>

Fixem-nos que basem la nostra defensa de la necessitat de la interpretació en termes de "naturalitat": qualsevol lectura de qualsevol text per part de qualsevol lector ja implica una funció interpretativa inherent a la segona operació del procés de la

---

d'art de produir un sentit a partir dels senyals.

<sup>21</sup> *Vid.*, sobre la qüestió, la defensa de la interpretació que va fer Jordi Llovet al pròleg de "La influència de Hölderlin en Carles Riba: uns apunts previs" (Llovet 1990, pàgs. 109-113).

lectura, l'operació de la producció del sentit, per mínim i poc articulat que aquest resulti ser en una determinada lectura d'un determinat lector. Només des d'aquesta perspectiva és factible una argumentació sòlida a favor de la interpretació. No ho seria tant, en canvi, si baséssim la nostra defensa en uns suposats valors culturals, intel·lectuals, etc., que es derivarien de la tasca interpretativa entesa com a funció exclusiva del crític literari; valors, sigui dit de passada, que no tenen gaire efecte més enllà dels àmbits estrictament acadèmics. Sembla que aquesta última és la posició de K.M. Newton.<sup>22</sup> De fet, la posició de Newton, que també té com a objectiu demostrar la necessitat de la interpretació literària, és en part contradictòria. Caldrà que ens aturem un moment en aquest punt perquè les conclusions que n'extraurem ens resultaran d'utilitat.

Newton constata que la teoria i la crítica literàries tenien abans del segle XX una funció fonamentalment prescriptiva, i que la tasca interpretativa quedava fora del seu àmbit d'acció; allò que feia la crítica era "jutjar". (Aquí cal fer una matisació: resultaria més precís dir que allò que feia la crítica abans del segle XX era prescriure, perquè "jutjar" és una acció que correspon més pròpiament a la funció valorativa.) De tota manera, continua argumentant Newton, jutjar (o, en la nostra nomenclatura, prescriure) implica llegir, i llegir implica interpretar: llegir i interpretar eren pràctiques inconscients en la crítica anterior al segle XX. Fins aquí hi estem bàsicament d'acord, tot i que amb dues reserves. Primera, considerar prescriptiva tota la crítica anterior al segle XX seria massa simplificador, i fins i tot poc cert: sí que podem acceptar aquesta idea

---

<sup>22</sup> *Vid.* Newton 1990, especialment pàgs. 1-9.

si el que fem és parlar de la crítica anterior al segle XX per contrast amb la d'aquest segle, i sempre que tinguem present que, dintre d'un llarg període històric de fort èmfasi en la funció prescriptiva com a dominant sobre les altres, existeixen també èpoques, autors i obres que no es poden considerar bàsicament prescriptius. Segona reserva a la tesi de Newton, aquesta en relació a la idea segons la qual llegir i interpretar eren pràctiques inconscients en la crítica anterior al segle XX: hem de creure que la pràctica de la lectura en sentit estricte tenia el mateix nivell de consciència abans del segle XX que durant aquest segle; i, pel que fa a la interpretació, resultaria preferible, per comptes de considerar-la "inconscient", dir que la funció interpretativa, tot i que inevitablement present, era secundària en la crítica d'abans del segle XX enfront d'altres funcions dominants, de manera que es va desenvolupar molt poc. Però, fetes aquestes dues reserves, la tesi general de Newton (llegir i interpretar eren pràctiques que ja existien abans del segle XX) és vàlida precisament per la idea que més amunt hem exposat: la inevitabilitat de la interpretació com a operació no pas derivada del mateix procés de la lectura, sinó més aviat inherent a aquest procés. Ara bé, la contradicció de Newton ve després, quan implícitament fa una distinció entre llegir i entendre un text, d'una banda, i interpretar-lo, de l'altra, com si fossin dues accions diverses; això és el que sembla deduir-se de la interpretació al·legòrica que fa d'un passatge homèric, i de les conclusions a què arriba un cop feta aquesta interpretació:

This is an interpretation in the modern sense since it is distinct from merely reading and understanding Homer's text. It is the critic who takes the interpretative decision to read the text allegorically. ...

Once the decision to read a text allegorically is taken it follows that it will be read differently and will take on a different meaning.<sup>23</sup>

Segons això, el que fa un lector "normal" és llegir i entendre, i en canvi el crític "va més enllà" i interpreta. L'objecció que podem fer a aquesta hipòtesi és evident: ¿quines implicacions conté el mot "entendre"? L'ambigüitat del terme és massa gran perquè puguem acceptar-lo com a descripció de l'operació que es produeix durant el procés de la lectura. Essent conseqüents amb la manera com hem descrit aquest procés, entendre un text necessàriament implica produir-ne un sentit, i per tant interpretar-lo: així doncs, un lector "normal" també interpreta. És aquí on Newton es contradiu: ja hem esmentat que ell també havia sostingut abans la tesi que llegir implica necessàriament interpretar. Obviant aquesta contradicció, però, la concepció que Newton té de la interpretació és la concepció elitista (o acadèmica, que pel que fa a aquest cas és el mateix) segons la qual els crítics fan una lectura dels textos literaris "superior" a la que fan els lectors-no crítics, per bé que tampoc no explica en què es basaria aquesta pretesa superioritat: dóna l'exemple d'una interpretació al·legòrica, però evidentment no podem pas concloure que la funció del crític hagi de conduir invariablement cap a una lectura al·legòrica de tots els textos literaris (cosa que, és clar, Newton no sosté). De fet, la contradicció en l'argument de Newton és fruit d'un excés de simplicitat, cosa que ens avisa de l'existència d'una certa complexitat teòrica que s'amaga al darrere del concepte d'interpretació; cal que examinem a fons, doncs, aquest concepte.

---

<sup>23</sup> *ibid.*, pàgs. 3-4.

És clar que una posició teòrica com la nostra, que per tot el que ja hem dit resulta evident que privilegia les tendències de pensament que funden la tasca crítica sobre l'activitat de la lectura, no pot sinó afrontar la feina de definir el concepte d'interpretació també des d'aquesta perspectiva. La relació entre lector i crític, entre lectura i crítica, i la distinció que hi hem establert, ens ha permès de rebutjar la idea segons la qual la funció interpretativa és exclusiva de la tasca crítica, que és la conclusió a la qual arriba Newton dintre de la contradicció del seu pensament, i també ens ha permès de defensar aquesta funció interpretativa des d'una altra base: com una funció natural i, per tant, necessària en la tasca de la crítica. Només així, repetim-ho, queda plenament justificat considerar la interpretació literària com una de les funcions bàsiques de la crítica. D'aquesta manera hem articulat la nostra defensa de la interpretació; però més amunt apuntàvem que, a part de la defensa, en el panorama actual una de les coses que necessita la interpretació és una actualització, sobretot a causa de l'estat d'esgotament en què l'havia deixada als anys seixanta la pràctica crítica. En efecte: la interpretació, certament, és connatural a la lectura, i per tant també a la tasca crítica; però, pel que fa a aquesta, es fa imprescindible que ens plantegem preguntes com les següents: ¿fins a quins límits és convenient que arribi la interpretació?, ¿quines són les opcions que el crític contemporani té davant de l'exercici de la funció interpretativa?, ¿quin paper i quina importància ha de jugar aquesta funció en relació a les altres funcions de la crítica?, ¿quins principis teòrics poden regir, o han de regir, la crítica interpretativa?

Evidentment, no podem sinó donar-li la raó a Susan Sontag quan rebutja la

reducció de la crítica literària al martelleig «això *vol dir* això altre», «allò *vol dir* allò altre»; aquesta seria una versió caricaturitzada de les autèntiques possibilitats de la crítica interpretativa. I les possibilitats són diverses. Aquesta diversitat és fruit de la mateixa naturalesa de l'art (i, per tant, és present en les diferents formes artístiques), però encara s'eixampla en el cas de la literatura a causa de l'especificitat de la constitució dels textos literaris. L'experiència artística que una persona té en escoltar una simfonia és fins a un cert punt similar a la que pot obtenir llegint un poema; però el caràcter del material que utilitza la música en l'elaboració de l'obra d'art (material no compost per senyals, ni per signes) no dóna peu a cap possibilitat interpretativa més enllà de la pura recreació auditiva d'un món imaginari, el creat per l'"espai" d'aquella simfonia. En expressió de Jordi Llovet, «callar, davant el fenomen de la música, em sembla la cosa més raonable que es pot fer».<sup>24</sup> La música és un art que, per a la consecució de l'experiència estètica, s'adreça directament a la sensibilitat, és a dir, en termes platònics, a aquella part de l'ànima on no intervé la raó: és l'únic art que els animals, en un cert grau per petit que sigui, poden arribar a "comprendre", precisament perquè no es tracta de comprendre. No es necessita ni intel·ligència, ni cap ensenyament previ (saber llegir música, per exemple), ni res (llevat de conservar la facultat de l'oïda) per gaudir-ne (o patir-ne). Les coses canvien una mica quan parlem d'arts plàstiques, posem per cas la pintura. La pintura, a part de demanar de la persona interessada en l'experiència artística que conservi la facultat de la vista, demana una altra cosa, que l'acosta a la literatura una mica més que no pas la música: una certa

---

<sup>24</sup> Llovet 1990, pàg. 52.

capacitat de raciocini. En aquest sentit, és un art una mica més "racional" que la música. La capacitat de raciocini és imprescindible per poder fer-se càrrec d'un quadre precisament per la mateixa naturalesa de les arts plàstiques, naturalesa, aquí sí, molt similar a la de la literatura, com ja sabia Plató, i després va assentar Aristòtil: la naturalesa mimètica. (De fet, és sobradament sabut que, a *La República*, Plató utilitza el símil de la pintura per exposar la seva concepció de la naturalesa de la literatura i les objeccions morals que hi formula.<sup>25</sup>) L'art és mímesis de la realitat, la qual cosa vol dir que *no* és la realitat, efectivament, però també vol dir que no és pas que no hi tingui absolutament res a veure. L'operació que fem com a espectadors és exactament la inversa de la que fa el creador-artista: si aquest imita la realitat, nosaltres no podem entendre l'obra d'art si no és per comparació amb la realitat.<sup>26</sup> (Aquesta veritat és universal, excepte, potser, per a determinades formes d'abstracció.) Aquesta característica de les arts plàstiques és compartida per la literatura, que té, però, una complexitat afegida que cal buscar en el material utilitzat. El material dels textos literaris està compost per senyals, com ja sabem, però aquests senyals són ja significa-

---

<sup>25</sup> Vid. Plató [1989].

<sup>26</sup> Això últim ja ho va deixar formulat magníficament Aristòtil al començament de la *Poètica*: «L'imitar, en efecte, és connatural a l'home des de la infantesa, i es diferencia dels altres animals en el fet que és molt inclinat a la imitació i per la imitació adquireix els seus primers coneixements, i també que tots gaudeixin amb les obres d'imitació. I n'és una prova el que succeeix a la pràctica; perquè hi ha éssers l'aspecte real dels quals ens molesta, però ens agrada veure'n la imatge executada amb la major fidelitat possible, per exemple, figures dels animals més repugnants i de cadàvers. I també és causa d'això que aprendre agrada moltíssim no solament als filòsofs, sinó igualment als altres, encara que ho comparteixen escassament. Per això, en efecte, gaudeixen veient les imatges, ja que ocorre que, en contemplar-les, aprenen i dedueixen què és cada cosa, per exemple, que aquest és aquell; doncs, si hom no ha vist abans el retratat, no produirà cap plaer com a imitació, sinó per l'execució, o pel color o per alguna causa semblant» (Aristòtil [1974], pàgs. 135-136). Traduït del castellà.



tius prèviament a la formalització que se'ls imposa dintre de l'estructura de l'obra, és a dir, ja són signes a fora del text; i, a més, són signes lingüístics, cosa que vol dir que constitueixen el sistema més elaborat de què disposem els sers humans no pas només per a la comunicació, sinó per a la representació (i per a la comprensió) del món. Els senyals que utilitza la literatura són, doncs, senyals de segon grau; i la literatura, com a resultat, és un art que només pot ser experimentat (per la part sensible de l'ànima, cal entendre) a través d'un procés previ d'intel·lectualització. És, en definitiva, l'art més racional de tots.

La naturalesa mimètica de la literatura, que tant semblava molestar Susan Sontag fins al punt de qüestionar-la, és la que no solament permet, sinó que *exigeix*, per part del lector, l'acompliment de la producció del sentit de qualsevol text literari. Ja hem dit que aquest sentit és producte de la interacció entre lector i text (de l'acció del text sobre el lector, però sobretot de la d'aquest sobre aquell), i ara hem d'afegir que tot text genera un món imaginari (un món imaginat pel lector) en què s'estructura el sentit produït del text. La producció del sentit és, parlant en termes estrictes, única i irrepetible en cada lector i en cada lectura, perquè, tot i que un dels dos elements que intervenen en la producció del sentit (el text) sigui invariable, els lectors (i els moments vitals de cada un dels lectors) són sempre diferents: estan condicionats en cada cas per diferents condicionaments previs, i simultanis, a la lectura. Això, és evident, obre les portes a la multiplicitat interpretativa que tot text literari genera, i per descomptat que aquesta multiplicitat serà més gran com més grans siguin la indefinició i l'ambigüitat del text (i és evident que els textos literaris, i sobretot, en general, els poemes,

presenten grans dosis d'indefinició i d'ambigüitat). També és evident que, des de la nostra posició teòrica, el text és un element important en la producció del sentit, de manera que d'alguna manera marca els límits de la multiplicitat interpretativa (tot i que això no sigui compartit per alguns corrents de pensament contemporanis). La manera com es marquen aquests límits, és una tasca teòrica que l'estat actual del pensament literari no ha sabut resoldre, ni tan sols ha sabut afrontar satisfactòriament, i és previsible que passaran encara molts anys abans la qüestió no estigui tancada. Des del nostre punt de vista, la llibertat absoluta (és a dir: l'absència de límits a la multiplicitat interpretativa) que han preconitzat diferents tendències teòriques dels últims trenta anys és decididament insatisfactòria, com per descomptat també ho és cedir a la temptació autoritària de la crítica tradicional de buscar un garant únic del sentit del text, sigui aquest l'autor o el crític. Tornarem a tractar aquesta última qüestió més endavant; de moment, ens acontentarem amb la conclusió a què hem arribat, i que més amunt hem formulat d'aquesta manera: tot text genera un món imaginari (un món imaginat pel lector) en què s'estructura el sentit produït del text.

Entre la diversitat d'opcions que es presenten al crític que es troba davant de la necessitat, en un text literari determinat, de l'exercici de la segona funció de la segona fase de la seva tasca, la funció interpretativa, és evident que la primera direcció (i la més inqüestionablement legítima) que pot prendre és la presa de consciència i l'articulació teòrica del món imaginari (del món imaginat per ell com a lector en interacció amb aquell text). D'aquesta manera, ja tenim la primera de les tres grans concepcions de la interpretació que, parlant en termes generals, podem distingir: la

interpretació no seria altra cosa, en aquest cas, que la descripció del món imaginari produït pel text. Un poemeta d'OFRENA (el número 270 en l'edició de Jaume Coll<sup>27</sup>) ens servirà per exemplificar breument aquesta concepció, i després les altres dues.

### LA INDOLENT

L'instant que passa follament se'n du  
flama, espetec, desordre de guspires,  
oh la indolent, que mires  
la benaurança de ton colze nu!

És clar que el món imaginari que crea un poema com "La indolent" no pot ser tan ric ni complex com el que pot crear una bona novel·la, *Solitud*, posem per cas, o *Mirall trencat*; tampoc com el d'un poema llarg i ambiciós, magníficament aconseguit, com *Nabí*. Però això no vol dir que, per minúscul i senzill que sigui, no creï un món propi. En el món imaginari de "La indolent", una veu, la que es fa càrrec de la totalitat del discurs que és el poema, s'adreça a una segona persona (que necessàriament ha de ser del sexe femení, com sabem per l'ús de l'article del tercer vers) per dir-li, bàsicament, tres coses:

- primera: la informa (en principi, es tracta d'una informació) del fet que  
l'instant, que passa follament, se'n du flama, espetec i desordre de  
guspires;
- segona: la qualifica amb l'adjectiu "indolent";

---

<sup>27</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 362.

- tercera: la informa que ella s'està mirant la benaurança d'un dels colzes, que, per cert, està nu (també en principi, torna a tractar-se d'una informació, tot i que en l'ànim del lector no pot sinó produir una sospita immediata que s'expliqui a una segona persona una cosa *que fa* aquesta segona persona).

La veu que parla no es fa present corpòriament en el món del poema: almenys en principi, no hi ha cap presència del poeta més que en tant que veu que emet el discurs. A part d'aquesta veu, en aquest món hi ha una dona (o una noia, o una nena) que resulta que és indolent (o, si més no, així la caracteritza la veu), amb una sola part del seu cos decididament destacat, un dels colzes; i també hi ha una flama, un espetec i desordre de guspies, tot arrabassat per l'instant. Qualsevol lector interessat en completar el procés de la lectura es preguntarà, arribat en aquest punt, quina relació s'estableix entre la primera de les coses que la veu poètica diu a la dona (o noia, o nena) i la tercera, i quin paper juga en aquesta relació la segona de les coses. S'imposa, aquí, un salt en l'abast de la interpretació (fins ara ni tan sols podíem parlar pròpiament d'interpretació, sinó de pura paràfrasi); aquesta puja un graó de complexitat: del que es tracta ara és d'ordenar coherentment el món imaginari. A la base de les nostres lectures (i, per tant, a la base de l'activitat crítica quan aquesta adquireix com a compromís primer i irrenunciable esdevenir una eina que treballa en la mateixa direcció que ho fa la lectura) hi ha el desig últim d'uniformitzar el text, és a dir, de produir-ne un sentit que s'adequi coherentment a tots els elements que en formen part. "Flama", "espetec" i "guspies" (i encara més si aquestes últimes es presenten en desordre)

formen part de registres de sentit molt pròxims: el sema 'foc' hi és connotat, i també ho són, associats a aquest, els semes 'brusquedat' i 'rapidesa'. Un sol instant basta perquè es produeixen i desapareguin elements com els esmentats (flama, espetec, guspines en desordre), per definició fugaçs, transitoris, però també carregats d'una gran concentració d'energia (de fet, almenys "espetec" i "guspines" impliquen una descàrrega sobtada d'energia). La indolent, però, aliena a tota la resta del món al qual pertany, es contempla un colze. Aquest colze és benaurat (tant, que el que contempla és de fet la benaurança del colze, feta visible) i està nu, cosa que potser no importa gaire a la indolent contemplativa, però sembla que sí a la veu que parla, que jutja prou important assenyalar-ho i que acaba així el seu discurs. Això, i que aquesta veu informi (sospitosament) la dona (no pas nena: ha de tenir prou edat per poder provocar en el poeta el que tot seguit veurem que li provoca) del fet que *ella* s'està mirant el colze ens permet de generar el nexa interpretatiu: és el colze en què la veu poètica (també) concentra tant l'atenció el que provoca el festival de foc i energia en el món que ha bastit. Al capdavant, és clar, es tracta d'un festival que només es produeix en l'ànim del poeta, i que aquest materialitza portant-lo a fora de si per convertir-lo en part del món imaginari, és a dir, objectivant-lo. Mentrestant, la dona, indolent, benaurada, no s'adona ni del sotrac patit per la veu del poeta ni tampoc de la potència de generació pirotècnica del seu colze (i d'allò que, sinecdòquicament, nosaltres com a lectors imaginem més enllà del colze), que ella jutja benaurat. Aquesta potència pirotècnica, és clar, no pot sinó ser de tipus sexual, o eròtic. Més endavant en aquest treball tornarem a aquest poema.

Hem dit abans que la descripció del món imaginari generat pel text és la primera i la més inqüestionablement legítima de les tres grans direccions que es poden prendre en l'exercici de la funció interpretativa: de fet, aquesta direcció és gairebé inexcusable, és a dir, seria fàcilment defensable que és la primera que s'ha de prendre abans de trobar el camí de les altres dues. La segona de les direccions possibles, legitimada per la relació mimètica que s'estableix entre el món imaginat pel lector i el món real, és la descripció de la relació entre tots dos mons. Si en la primera de les direccions, ja descrita, la multiplicitat interpretativa és reduïda (cosa que vol dir que no hi ha molt de joc en les possibilitats interpretatives, sinó que els mons imaginats per cada un dels lectors del text seran molt similars entre ells), en aquesta segona direcció el ventall de possibilitats interpretatives s'eixampla, i depèn en gran part de la capacitat del crític que es generi o no un pensament interpretatiu suficientment atractiu. Dir de "La indolent" (fem paròdia) que és un poema que parla de la capacitat suggestiva que els colzes nus (o alguns colzes nus) de les dones tenen sobre els homes heterosexuales seria gairebé intolerable; en canvi no ho seria tant fer una interpretació del poema en termes de reflexió al voltant del desig eròtic. La flama, l'espetic, les espurnes són metàfores dels efectes que sobre els humans té el desig, l'atracció sexual; aquest desig, es diu en el poema (diu el poeta, al qual concedim tot el crèdit), no és pas una força duradora, sinó que és com una descàrrega energètica, poderosa, sí, però fugaç, que dura un sol instant. Un altre tema que apareix al poema és la distància que es dona entre la vivència de qui experimenta el sotrac del desig i la de qui el provoca amb el seu cos: a "La indolent", el poeta es plany perquè la dona resta impassible davant del que li succeeix a ell; no es

troben en l'espai comú que podria proporcionar-los el plaer del desig acomplert. El poemeta de Carner, d'aquesta manera, tracta de passada un tema molt freqüentat per la tradició, un tòpic literari de totes les èpoques: la no correspondència amorosa, o del desig eròtic.

Per descomptat, aquesta segona direcció interpretativa, des del moment que estableix un lligam entre el món imaginari del poema i el món real del qual aquell és mímesi, obre les portes a la presència en major o menor grau evident de la concepció que del món (el real) tingui el crític; i, consegüentment, en molts casos adoba el camp per fer crítica a partir d'una teoria, diguem-ne així, *marcada*, és a dir, una teoria general de la societat i del lloc que hi ocupa la literatura molt potent, que s'atribueixi la capacitat d'explicar qualsevol text literari a partir dels supòsits previs en què la teoria en qüestió es basa: el cas de la crítica marxista és un exemple clar d'aquesta possibilitat. En la nostra concepció de les funcions de la crítica, no tenim res a objectar-hi sempre que el text no resulti violentat. (Tornarem a aquesta qüestió més endavant en aquest mateix capítol.)

La tercera de les direccions que, parlant en termes generals, pot prendre el crític davant la tasca interpretativa és, de fet, una selecció d'aquesta segona que acabem d'explicar amb una teoria *marcada* al darrere. Si la finalitat bàsica de la primera és, diguem-ho simplement, exposar el sentit del text, i la de la segona exposar la relació entre el sentit del text i el món, o la societat (o el del text dintre del món, o de la societat), la tercera direcció s'encamina cap a l'exposició del sentit del text dintre d'una parcel·la de la societat, la que configura la literatura entesa com a producte històric,

amb una evolució pròpia però lligada a l'esdevenir social: és a dir, estableix la relació entre el text i la història de la literatura, de la qual aquell és un element constitutiu, per insignificant que sigui. Certament, "La indolent" és un poema del tot insignificant per al desenvolupament de la història de la literatura catalana d'aquest segle (incomparablement menys significatiu que *Solitud*, o que *Mirall trencat*, o que *Nabí*); tanmateix, representa un estadi de la producció poètica en la nostra llengua dominada pel privilegi atorgat a la perfecció de la forma sobre altres concepcions possibles de la tasca poètica, un moment de no presència immediata del "jo" poètic en els textos dels poemes (és a dir, un moment d'"objectivitat"), una conjuntura socio-literària en què la poesia és concebuda bàsicament com a joc formal i, doncs, en què el tractament del tema amorós esdevé també molt destranscendentalitzat. Si més no, des d'aquesta perspectiva la major part dels nostres historiadors literaris han interpretat fins avui dia bona part de la poesia de Carner.

Aquestes són les tres grans direccions que el crític pot prendre davant de l'exercici de la funció interpretativa de la crítica literària; almenys, les tres grans direccions que ha seguit el pensament literari d'aquest segle, que com hem dit al primer apartat d'aquest capítol es caracteritza sobretot perquè inicia l'estudi centrant l'atenció en el text, i no en la descripció de les característiques pretextuals, que donen lloc, és clar, a una altra categoria interpretativa, tan freqüent en la crítica decimonònica. (Això implica que les direccions segona i tercera tampoc, com la primera, *no* s'han d'assemblar a la pràctica interpretativa que solia exercir la crítica anterior a l'escola dels formalistes russos, és a dir, la crítica positivista; si en algun cas s'hi assemblen, és



perquè el crític ha perdut de vista el fet que el seu deure és anar del text al món i no pas a l'inrevés.) Ara cal que, més o menys contestades algunes de les preguntes que més amunt formulàvem, donguem resposta a una altra: ¿quin paper i quina importància ha de jugar la interpretació en relació a les altres funcions de la crítica literària? D'entrada, cal dir que a les funcions bàsiques de la descripció, la valoració i la prescripció, ara hi hem d'afegir la de la interpretació. Enfrontada a un text literari, ¿a quina pregunta intentaria respondre la interpretació? En principi, sembla que aquesta pregunta és la que insinua Susan Sontag: "*¿què vol dir el text?*" Però, partint de la nostra formulació de la lectura, aquesta pregunta és de fet una derivació d'aquella altra que intenta respondre la funció descriptiva: "*¿com és el text?*" Efectivament, "*¿què vol dir?*" és una pregunta que sembla demanar una resposta que només es pot trobar fora del text, quan és el cas que la producció del sentit és inherent al procés de la lectura; per això considerarem que la interpretació dóna resposta a la pregunta "*¿què vol dir?*" només si entenem aquesta pregunta com una part intrínseca de "*¿com és?*". Dit d'una altra manera, és legítim considerar que *la funció interpretativa és una funció derivada de la descriptiva*: almenys, en la primera de les direccions possibles que pot prendre la interpretació, i també en bona part de les possibilitats que ofereix el ventall de la segona. És per això que al segon apartat d'aquest capítol no l'hem esmentada juntament amb les altres tres funcions bàsiques: i és que, com que la funció descriptiva i la interpretativa se subsegueixen de manera natural, podem considerar que de fet són els dos vessants d'una única *funció descriptivo-interpretativa*. La legitimitat d'això ens l'acaba de donar la següent consideració. La funció valorativa pot actuar tant sobre la

constituïció formal del text com sobre el sentit produïble que aquest pot generar; igualment passa amb la funció prescriptiva. Per tant, aquestes dues funcions són completes, no necessiten de res més. En canvi, la funció descriptiva només pot actuar sobre l'estructura formal, i la interpretativa només ho pot fer sobre la producció del sentit; així, són incompletes i per tant es necessiten mútuament, es complementen. Fins i tot podríem denominar aquesta funció simplement "descriptiva" sempre que utilitzem el terme en sentit ample: descripció de la forma (funció descriptiva pròpiament dita) i descripció del sentit (funció interpretativa). Resumint, així doncs, podem dir que la teoria i la crítica literàries poden desenvolupar tres funcions bàsiques: prescriptiva, valorativa i descriptivo-interpretativa.

Fixem-nos que sempre ens hem referit a la funció interpretativa com una de les funcions de la tasca crítica, i tot just ara acabem d'introduir la idea que és també una de les funcions de la teoria. Cal que ens plantegem, és clar, el mateix que ens havíem plantejat en relació a les altres funcions: si podem parlar d'una crítica predominantment interpretativa, ¿podem parlar igualment d'una teoria en la qual la funció interpretativa sigui la dominant? La necessària actualització de la crítica interpretativa ha de partir de la fonamentació d'uns principis teòrics sòlids i productius, de manera que l'existència d'una teoria de caràcter interpretatiu resulta innegable. Tanmateix, la qüestió és complexa. Podem reflexionar sobre com ha de ser la literatura, o sobre com és la literatura, o fins i tot, a la manera platònica, sobre si la literatura és convenient; però ¿què significaria, reflexionar sobre "què vol dir" la literatura? D'entrada, no podem acceptar que estem parlant de la teoria de la interpretació: certament, podem fer teoria de la

interpretació (n'hem estat fent a les últimes pàgines, i n'estem fent ara), però això no seria el mateix que fer teoria de la literatura amb una funció predominantment interpretativa. Fet i fet, també podem fer teoria de la valoració, de la prescripció o de la descripció literàries, disciplines que resultarien ser ben diferents d'una teoria literària valorativa, prescriptiva o descriptiva. No es tracta pas, doncs, de contestar la pregunta "¿què és la interpretació?", sinó aquesta altra: "¿què vol dir la literatura?" El fet que la funció interpretativa se subsegueixi naturalment de la descriptiva ens pot ajudar a respondre la pregunta formulada. Una teoria literària bàsicament descriptiva es formula la pregunta "¿com és la literatura?"; doncs bé, la qüestió "què vol dir la literatura" queda inclosa dintre d'aquest "com és": "com és" deriva en "què vol dir", i per tant en "què significa" i "com funciona". I, per descomptat, reflexionar sobre el significat i el funcionament de la literatura (o de la poesia, o de la poesia satírica) en relació als lectors i al sistema social de què forma part és una de les tasques més altes que la teoria de la literatura pot acomplir. És clar que això implica que, a diferència del que passa en la tasca crítica, en la teòrica la funció interpretativa és unidireccional, i la direcció que pot prendre correspon a la que hem anomenat segona direcció de la funció interpretativa de la crítica. En això consistiria una teoria literària de funció predominantment interpretativa, estretament lligada a una teoria literària bàsicament descriptiva. Deixem aquí aquesta qüestió; però, abans, suggerirem que en la teoria de funció interpretativa es troba una de les claus per entendre una gran part del pensament literari dels últims trenta anys (fins i tot, paradoxalment, una gran part de la teoria explícitament contrària a la crítica interpretativa), i no solament això, sinó també, al nostre

parer, una font de possibilitats per al futur del pensament literari.

En aquest punt, cal recordar que la finalitat bàsica d'aquest treball és crítica, no pas teòrica: es tracta, com sabem, de fer crítica de la poesia de Carner de la secció OFRENA de *Poesia*, i tot l'aparat teòric, d'aquesta part I i dels moments corresponents de les parts següents on tornarem a alguns dels aspectes tractats aquí, només es justifica des de l'acceptació de la nostra posició sobre la concepció del lligam establert entre crítica i teoria, i de la dependència d'aquella en relació a aquesta. És per això que ara no ens estendrem en més detalls sobre les virtuts potencials de la funció interpretativa de la teoria literària, ni de cap altra de les funcions d'aquesta, i que retornem a les de la crítica. La conclusió natural del que hem explicat en aquest apartat és la que tot seguit exposem. En el terreny de la crítica literària dels textos particulars, és perfectament lícit, des de la posició teòrica que hem sostingut, i des de la nostra perspectiva de finals del segle XX, privilegiar la funció descriptivo-interpretativa com la més important de les tres funcions bàsiques de la crítica. La causa d'això és evident: les funcions descriptiva i interpretativa són les més importants perquè són inevitables, ja que sorgeixen naturalment de la doble operació de la captació dels senyals i de la producció del sentit inherent a la lectura, mentre que les funcions valorativa i prescriptiva, tot i que es poden produir com a apreciacions crítiques, no són ni intrínseques ni necessàries a la lectura. Per consegüent, sense negar la validesa de les aportacions de la funció valorativa i de la prescriptiva, sostindrem el supòsit teòric següent: la crítica literària de l'actualitat no pot ser sinó una crítica de funció bàsicament descriptivo-interpretativa; i, com que la pràctica crítica està directament determinada pels principis

teòrics dels quals es parteix, la crítica literària actual ha de recolzar sobre una teoria igualment descriptivo-interpretativa. És a partir d'aquesta tesi que atorgarem en aquest treball una molt més gran preponderància a l'exercici de les funcions descriptiva (part II) i interpretativa (part III) de la crítica literària que no pas al de la valorativa (que tractarem breument a les conclusions), i, encara menys, al de la prescriptiva (que pràcticament deixem de banda). D'aquí el títol d'aquest capítol, "Descripció, interpretació, valoració", i d'aquí els títols de les parts II i III del treball. En cada una d'aquestes dues parts dedicarem un cert espai a fer unes breus consideracions d'ordre teòric; ara ens cal, però, fer ja una formulació general de les nostres bases teòriques, a partir de les quals farem respectivament crítica descriptiva i interpretativa. D'aquesta manera tancarem aquest capítol del treball.

#### 1.4. AUTOR, TEXT, HISTÒRIA

Pel que hem vist fins ara, podem concloure que una teoria literària actual, qualsevol teoria literària que formulem avui dia, ha de tenir present que la primera funció que l'estudiós pot exercir és l'anàlisi del text literari, i que aquesta anàlisi ha de consistir en la descripció de l'estructura formal del text i, a partir d'aquí, en una proposta interpretativa que, abans de res, pugui funcionar coherentment com a producte d'aquella

estructura formal. Aquesta és la gran lliçó que la teoria i la crítica literàries del segle XX ens han ensenyat, una lliçó que a les portes del segle XXI considerem irrenunciable. Per això, la primera condició que establirem per a la nostra pràctica crítica és la focalització de l'atenció en el text. Això, és clar, permet el desenvolupament d'unes determinades maneres crítiques i, en canvi, en desautoritza d'altres. La més desautoritzada és, sens dubte, la crítica biogràfica. Caldrà que justifiquem la nostra posició en relació a aquest tipus de crítica, cosa que ens obligarà a fer una síntesi del context històric en què neix.

#### *1.4.1. L'autor*

El Romanticisme, com és sabut, va suposar un canvi radical de plantejaments que va afectar tots els camps del coneixement i totes les activitats humanes, un canvi que, pel que fa a la literatura, va resultar ser d'especial intensitat. La producció literària va sofrir una transformació que, considerada avui, no podem sinó jutjar de necessària i de molt productiva. De fet, en bona part encara som hereus del pensament romàntic; i, per molt que la història de les idees i la de l'art evolucionin, probablement estem condemnats a ser-ne hereus en alguns aspectes per sempre més. En el camp del pensament literari, devem al Romanticisme l'immens benefici que va suposar l'enderrocament de la poètica neoclàssica, ja completament exhaurida de possibilitats a la segona meitat del segle XVIII, i l'alliberament que això va implicar. La literatura

mai més no estarà subjecta a uns codis tan estrets com els que l'havien arribat gairebé a ofegar durant el segle XVIII: els creadors prendran consciència, per primera vegada en el grau en què ho fan, de la irrenunciable llibertat de què gaudeixen, i cap crític no es tornarà a creure amb el dret de poder ordenar la creació literària a partir d'uns criteris massa estrictes. En aquest sentit, hem de considerar relacionada amb el moviment romàntic la fi del predomini de la crítica prescriptiva, que havia regnat durant segles. I aquest moviment encara va produir una segona conseqüència fonamental: el sorgiment de la història de la literatura. En efecte, els romàntics van aconseguir desprendre's del jou neoclàssic en bona part sostenint la tesi segons la qual aquells preceptes que eren vàlids per a una època i una nació determinades ho deixaven de ser en una altra època i una altra nació; així, allò que podia ser convenient a la França dels segles XVII o XVIII ja no ho era a l'Alemanya del XIX. Com a conseqüència, des d'aleshores la nació i l'època esdevindran fonamentals en qualsevol consideració referent a la literatura, de manera que, alliberats de la necessitat de formular unes regles universalment vàlides, els romàntics tendiran, en el camp de la teoria i la crítica literàries, a una mena de relativisme històric i regional. És així que el centre d'interès dels pensadors es va desplaçar cap al desenvolupament diacrònic i nacional de la literatura: el naixement de la història de la literatura ja s'havia produït. És innegable la importància de la novetat que suposa tenir en compte la dimensió històrica de la literatura; ara bé, en contrapartida, l'enderrocament de l'edifici construït pel pensament neoclàssic va obligar els crítics del segle XIX a reduir a la mínima expressió les possibilitats de l'estudi sincrònic de la literatura. Privilegiant el geni

creador i la llibertat de la tasca artística per sobre de la codificació i del "bon gust", el pensament romàntic, quan arriba a les últimes conseqüències, nega tota possibilitat crítica (i, per descomptat, teòrica) que vagi més enllà de l'"apreciació" particular i gairebé incomunicable.

L'altre gran corrent del segle XIX, a partir del qual i en contra del qual la teoria literària del segle XX establirà els seus principis, és el positivisme. Amb el triomf de la revolució romàntica, havia nascut la perspectiva històrica en l'estudi de la literatura com a única alternativa vàlida a la pura apreciació acrítica a què els estudis sincrònics semblaven condemnats; faltava la perspectiva científica. El positivisme aviat es va estendre, a la segona meitat del segle XIX, al camp de la literatura; així, es van voler aplicar també en aquest camp els mètodes emprats per les ciències naturals, que durant els últims anys havien vist un desenvolupament extraordinari. Les tradicions literàries van passar a ser considerades éssers vius que neixen, creixen, es reproduïxen i moren; d'aquesta manera, el positivisme va suposar la validació definitiva dels estudis diacrònics. Ara bé, el mateix esperit del positivisme va restringir els mètodes d'aquests estudis: l'historiador havia de limitar la seva funció a l'explicació del procés pseudo-biològic de la literatura a partir de la recollida de dades (la fase d'observació del mètode positivista), i en tot cas a la formulació de lleis històriques generals derivades d'aquestes dades. Però, ¿quines són les dades que l'historiador té la missió de recollir? És clar que no poden ser sinó només aquelles que fan referència a la biografia de l'autor i a l'ambient que l'envolta durant el procés de creació de l'obra literària. És il·lustrativa en aquest sentit la famosa màxima d'un dels artífexs de la crítica positivista,



si no el principal representant d'aquest corrent, H. Taine: "race, milieu et moment". És a dir, allò que pot determinar el món cultural i intel·lectual de l'autor: la història (nacional) i la societat (el context del seu temps). Així, doncs, les ciències de l'"esperit", igual que les que tenen com a objecte d'estudi la naturalesa, només s'expliquen pel medi ambient (aquesta és una altra formulació molt coneguda de Taine).

L'ideal científista del segle XIX va arrelar fortament en l'estudi de la literatura, de manera que encara en aquest segle té vigència i es reformula. De fet, la importància del sorgiment de l'anhel científista en l'estudi de la literatura és tan gran, que només prenent-lo en consideració podrem entendre la història de la teoria i la crítica literàries des d'aleshores fins als nostres dies. En efecte, la introducció de l'esperit científista en la teoria literària explica en gran part l'aparició d'escoles i corrents de pensament com el formalisme rus, l'estructuralisme, la semiòtica i el marxisme. És per això que, d'una manera semblant a la consideració positiva que ens ha de merèixer el naixement de la història de la literatura com a conseqüència inevitable del pensament romàntic, cal reconèixer la inestimable aportació que va representar l'esperit científista com a derivació immediata de la introducció dels postulats positivistes en l'estudi de la literatura. Aquests dos eixos són, sens dubte, el gran deute de la teoria i la crítica literàries del segle XX, també de l'actual, en relació a la crítica del segle passat. Ara bé, aquestes dues grans aportacions tenen contrapartides. Ja hem vist la primera: privilegiant la història de la literatura, la crítica decimonònica minimitza el vessant sincrònic de l'estudi literari, i es revela incapaç d'articular un sistema de coneixement apropiat per a aquest tipus d'estudi. La segona contrapartida, és clar, és el revers de

la moneda positivista, la cara de la qual és l'ideal científista. Aquesta contrapartida no és sinó l'extrema reducció a què es veuen sotmeses les possibilitats de la teoria i la crítica literàries durant la segona meitat del segle XIX, partint del principi que només allò empíricament demostrable és digne d'estudi.

Efectivament, tal com hem dit, la introducció de l'esperit científista és d'una importància vital per al posterior desenvolupament de la teoria i la crítica literàries. Ara bé, els fruits realment valuosos d'aquest esperit no es produiran sinó a partir de la segona dècada d'aquest segle, quan es crea l'escola dels formalistes russos. A través d'aquesta escola, i de corrents de pensament posteriors, l'anhel científista obre indubtablement diverses fonts de coneixement en l'estudi de la literatura. Avui dia, però, sobretot amb l'enderrocament de l'estructuralisme i el sorgiment dels diferents corrents postestructuralistes, difícilment podem continuar sostenint aquest ideal nascut amb el positivisme decimonònic.<sup>28</sup> De tota manera, les aportacions que ha produït són innegables, i han quedat com un pòsit per a futures investigacions i futures línies de pensament. Ara bé, com hem dit, tot i que el naixement de l'esperit científista és de gran valor *per al futur desenvolupament*, en el segle XX, de la teoria i la crítica literàries, el cas és que l'aplicació concreta que es va fer d'aquest esperit des de la seva

---

<sup>28</sup> De fet, el pensament contemporani, sobretot a partir d'Albert Einstein, ha posat en qüestió fins i tot el mateix concepte de "ciència", si amb aquest terme es vol designar un grau absolut d'objectivitat; en aquest sentit, un dels camps de treball més importants i productius de la ciència contemporània és precisament la delimitació de les possibilitats científiques i la reformulació del concepte de ciència. Des del camp de les humanitats, també s'han aixecat veus escèptiques en relació a l'absoluta objectivitat de les ciències naturals, que validaria una pretesa "superioritat" d'aquests estudis sobre els de caire tradicionalment considerats "humanistes". Un cas paradigmàtic d'aquesta línia de pensament és l'obra del filòsof francès Michel Foucault.

aparició i durant tota la segona meitat del segle passat (és a dir, l'aplicació que en va fer el positivisme) va limitar extraordinàriament el potencial del coneixement literari. Aquesta limitació es va exercir tant sobre l'estudi diacrònic de la literatura com sobre el sincrònic. D'una banda, el positivisme va recollir la voluntat historicista heretada del Romanticisme, però en intentar-ne de fer ciència "empírica" en va reduir els resultats a gairebé una pura crònica històrica (o, dit d'una altra manera, a una mena de "biografia col·lectiva"); i, de l'altra, pel que fa a l'estudi sincrònic de la literatura, va limitar les possibilitats "científiques" de la crítica literària a la descripció de la biografia de l'autor i del context social en què aquest produïa la seva obra. L'anàlisi del text va quedar limitat a les possibles apreciacions que es derivessin d'aquesta doble perspectiva biogràfico-social, a més a més d'una tercera: l'estudi de les filiacions entre el text objecte d'anàlisi i altres textos anteriors que d'una manera o altra poguessin haver influït en aquell. Aquesta tercera possibilitat crítica és el que normalment s'anomena "crítica de fonts" (allò que Pedro Salinas anomenava "crítica hidràulica"), que de fet és una disciplina basada en la ciència de la genètica, que va néixer precisament amb el positivisme.<sup>29</sup> D'aquesta manera es va formar el que denominem "crítica històrico-positivista", àmpliament dominant durant la segona meitat del segle XIX, i que, en

---

<sup>29</sup> També està molt relacionada amb la genètica una altra possibilitat crítica que en aquests moments fa un salt endavant i que avui, contemplada des de la nostra perspectiva, podem jutjar com la més sòlida i valuosa que ens ha llegat el positivisme: la crítica textual. De fet, la pràctica d'edició de textos té el seu origen uns segles enrere, quan la vocació filològica dels humanistes del segle XVI els va dur a la recerca de textos antics oblidats fins aleshores. Però l'esperit científista del XIX va potenciar la pràctica de l'edició de textos fins a convertir-la en la disciplina que coneixem amb el nom de "crítica textual", i li va imprimir un accentuat caràcter científic per respondre a la necessitat d'establir "textos fiables", ja no solament clàssics, sinó també més moderns (medievals, sobretot) i en llengües vernacles. És indiscutible la importància de la crítica textual com a pas previ a qualsevol altra tasca crítica.

resum, es basa sobre dos eixos: l'eix de l'estudi diacrònic (la història com a biografia col·lectiva) i l'eix de l'estudi sincrònic (al capdavall menystingut), amb les diferents possibilitats que sorgeixen dintre d'aquest últim (crítica biogràfica, crítica social, crítica de fonts).

Els arguments en contra de la crítica històrico-positivista, i fins i tot en contra del seu caràcter autènticament científic, poden ser exposats, de fet, amb molta simplicitat. Agafem, a tall d'exemple, un poema d'OFRENA, el que obre la secció, "Immunitat". En el moment de fer una crítica d'aquest poema, podem saber tantes dades de la vida de Josep Carner com vulguem, i alguna d'aquestes dades podria arribar a tenir un cert valor en la lectura que en féssim; també podem tenir present l'ambient en què el poeta va dur a terme el procés de creació del text, i potser alguna consideració al voltant d'això ens podria ser d'utilitat (sobretot en el cas que ens decantéssim, en l'exercici de la funció interpretativa, per la tercera de les direccions explicades a l'apartat anterior); però ni una cosa ni l'altra no ens permetrà d'explicar en cap cas en què consisteix, què és (*com és*), el poema "Immunitat": quins usos lingüístics utilitza, com està estructurat, quin tema s'hi articula, com pot resultar la interacció amb els lectors, etc. etc. D'altra banda, servint-nos dels mètodes emprats per la crítica de fonts, o crítica genètica, potser podríem determinar algun text anterior d'on Carner va beure en escriure "Immunitat", i certament es pot explicar d'una manera completament objectiva què és el que l'autor va utilitzar d'aquesta font en la composició del seu poema. Això sens dubte ens és útil, i en algun cas fins i tot pot ser necessari que disposem d'aquesta informació; no es qüestiona aquí ni la validesa ni la pertinència

d'aquests mètodes. El que sí podem posar en dubte és que al capdavant confereixin un caràcter científic a l'anàlisi literària, en el sentit que tenen una capacitat molt limitada i resulten del tot insuficients en l'explicació de l'objecte d'estudi, l'obra. Dit d'una altra manera, la crítica literària reduiria enormement les seves possibilitats si s'hi hagués de limitar, i el cas és que el positivisme la hi limitava. En efecte, un cop establerts amb el màxim de rigor possible la vida de Carner, l'ambient socio-cultural de la Catalunya de l'època i les relacions de dependència entre "Immunitat" i les seves possibles fonts, ¿com podríem explicar, ja sigui "científicament" o no tant, el procés a través del qual la vida, l'ambient i les fonts textuais determinen el resultat final, que és el *text* d'"Immunitat"? Pel que fa a l'últim recurs, la crítica de les fonts ens donarà les dades, és a dir, les variacions entre les fonts i el poema de Carner, però no podrà explicar satisfactòriament les implicacions lingüístiques, formals, temàtiques, ideològiques, etc., que es deriven d'aquests canvis, implicacions que sens dubte escapen a la pura inducció científica, tal com la postulava i la practicava el positivisme. I, evidentment, encara més enllà de les possibilitats contemplades pel positivisme, ens quedaran per investigar aspectes fonamentals com, per exemple, l'estructura literària del text, les possibles interpretacions que pot generar o el procés a través del qual aquestes interpretacions sorgeixen en el procés de la lectura.

La crítica històrico-positivista va reduir la tasca de la crítica literària a la pura observació i recollida de dades, evitant d'induir-ne conclusions que no es poguessin validar de manera objectiva seguint els paràmetres de les ciències naturals; aleshores, ¿on és el desig de coneixement màxim, que al capdavant és l'estímul de la ciència?

Fixem-nos bé que no estem atacant la crítica històrico-positivista *des de fora*, és a dir, des d'una posició anti-cientifista (la qual cosa ens resultaria relativament senzilla des de la nostra perspectiva històrica de postestructuralistes), sinó *des de dintre*, és a dir, qüestionant-ne l'èxit científic. Certament, podem afirmar que la crítica històrico-positivista no va respondre satisfactòriament als propòsits de l'estudi científic, que es va atribuir i dels quals va fer bandera. El problema de fons, probablement, és que va manllevar el mètode d'anàlisi científica a les ciències de la naturalesa, i de manera extremadament restringida; però en el nostre camp de coneixement, com en general en totes les humanitats, l'objectivitat de la fase inductiva de l'anàlisi científica s'ha de poder validar a partir d'uns criteris diferents i menys restrictius que els habitualment utilitzats en les ciències naturals. Això, és clar, és fruit del mateix objecte d'estudi de la crítica literària, que no és natural, sinó cultural.

L'aplicació de l'esperit científic a la teoria i la crítica literàries per part de diferents corrents de pensament d'aquest segle va tenir presents aquestes consideracions que estem fent; per començar, adonant-se de la necessitat de formular *una teoria* prèvia a l'anàlisi crítica, una teoria amb la virtut de fixar amb claredat el mètode de treball i de respondre a les necessitats pròpies de l'objecte d'estudi. Com a resultat d'això, les possibilitats de la crítica literària es van eixamplar extraordinàriament en relació a la crítica històrico-positivista. Dintre d'aquestes, sens dubte la més important i decisiva és, com ja hem dit, l'atenció que ha merescut el text, el text per si mateix, com a objecte susceptible de ser estudiat científicament. Aquest va ser un dels grans oblits de la crítica decimonònica, oblit que va reduir les possibilitats de la crítica a una mínima expressió. Resumint, aquesta reducció s'executa bàsicament sobre tres eixos: primer, la limitació a la diacronia, en detriment de la sincronia; segon, la limitació a la figura de l'autor (la seva biografia i el seu context), en detriment del text i del lector; tercer, i pel que fa al text, la limitació a les relacions de dependència entre aquest i altres

d'anteriors, en detriment de l'estudi del text mateix. La crítica del segle XIX va condemnar tota la resta de possibilitats a no ser considerades susceptibles d'estudi "científic", i en conseqüència ni tan sols susceptibles d'estudi. De fet, la situació continua més o menys igual quan entrem en el nostre. Tant és així que, encara a l'any 1948, René Wellek veia la necessitat d'afirmar això:

El punt de partida natural i sensat dels estudis literaris és la interpretació i l'anàlisi de les obres literàries mateixes. En definitiva, només aquestes justifiquen tot el nostre interès per la vida d'un autor, pel seu ambient social i per tot el procés de la literatura. Però -fet curiós- la història literària s'ha preocupat tant de l'ambient de l'obra literària, que els intents d'anàlisi de les obres han estat escassos en comparació amb els enormes esforços dedicats a l'estudi de l'ambient.<sup>31</sup>

El fet que corria l'any 1948 quan René Wellek escrivia això indica dues coses. Primera, que a mitjans de segle ja han passat prou coses per poder-ho escriure; en efecte, el que ha passat és un procés de desplaçament de l'interès de l'autor al text. I segona, que al 1948 les petjades de la crítica històrico-positivista (tot i que Wellek les atribueixi simplificadorament a la "història literària") encara són visibles. De fet, algunes d'aquestes petjades encara avui dia es poden redescobrir aquí i allà. En efecte, tot i que l'orientació de la teoria i la crítica literàries d'aquest segle ha desprestigiad definitivament els postulats de la crítica decimonònica, encara hi ha estudiosos prou conservadors per defensar-los. Certament són minoria, sobretot a partir de 1968, quan Roland

---

<sup>31</sup> Wellek & Warren 1948, pàg. 166. Traduït del castellà.

Barthes va publicar el famós article "La mort de l'auteur",<sup>32</sup> però n'hi ha. Un d'aquests casos, val a dir que uns anys anterior a l'any 68, és el de Leslie A. Fiedler, "Archetype and Signature: a Study of the Relationship between Biography and Poetry",<sup>33</sup> article al qual dedicarem tot seguit un cert espai perquè és un dels intents relativament recents més conscients de revitalitzar el paper de la biografia de l'autor en la producció literària, i podem dir que es tracta d'un intent conscient perquè Fiedler coneix perfectament el pensament romàntic i els principis positivistes dels quals és deutora.

L'article comença amb una reveladora constatació, evidentment gens agradable per a l'autora:

A central dogma of much recent criticism asserts that biographical information is irrelevant to the understanding and evaluation of poems, and that conversely, poems cannot legitimately be used as material for biography. This double contention is part of a larger position which holds that history is history and art is art, and that to talk about one in terms of the other is to court disaster.<sup>34</sup>

Immediatament després, Fiedler atribueix el naixement de la "posició antibiogràfica" a la protesta contra els excessos del Romanticisme i del que anomena l'"erudició científica", és a dir, els corrents de pensament que originen el que nosaltres hem

---

<sup>32</sup> Barthes 1968.

<sup>33</sup> Fiedler 1960.

<sup>34</sup> *ibid.*, pàg. 394.



anomenat crítica històrico-positivista, i explica (val a dir que no pas sense un bon sentit de la ironia) com aquesta posició ha negat tota possibilitat al coneixement biogràfic:

In answer to both heresies of attack [l'"heretgia" romàntica i l'"heretgia" científica], the antibiographist offered what he came to call the "intrinsic" approach, ... namely, the contention that a poem was *nothing but* "words," and its analysis therefore properly *nothing but* a study of syntax and semantics. Any attempt to illuminate a poem by reference to its author's life came therefore to be regarded with horror, unless it confined itself to an examination of his "idiosyncratic use of words." This is not parody, but direct quotation.<sup>35</sup>

Contràriament a aquesta actitud, Fiedler creu decididament en la utilitat que pot tenir el coneixement de la biografia de l'autor per a la tasca crítica que s'exerceixi sobre un poema, i, tot i que no especifica en què consisteix al seu parer aquesta tasca crítica, s'hi ha referit de passada en la primera de les cites transcrites, quan parla d'"entendre" i "valorar" els poemes; sembla, doncs, que privilegia les funcions interpretativa i valorativa per sobre de les altres. De fet, podem entendre la ironia sobre l'estudi de la sintaxi i la semàntica a què, segons ella, es limita la crítica moderna com un menyspreu a la funció descriptiva aplicada sobre el text: precisament aquella funció en què es fa més difícil mantenir els postulats dels defensors de l'estudi biogràfic. Evidentment, conscient com és dels orígens decimonònics d'aquest tipus d'estudi, i de les aportacions dels corrents formalistes i del pensament estructuralista, Fiedler s'afanya a dir que «we

---

<sup>35</sup> *ibid.*, pàg. 395.

will not, however, return to the older notions of the poem as a "document" or the embodiment of an "idea"», i en canvi proposa considerar el poema com una mescla d'*archetype* i *signature*. L'"arquetipus" seria «any of the immemorial patterns of response to the human situation in its most permanent aspects: death, love, the biological family, the relationship with the Unknown etc., whether those patterns be considered to reside in the Jungian Collective Unconscious or the Platonic world of Ideas»; és a dir, aquells aspectes de la literatura de caràcter col·lectiu, que transcendeixen el fet purament individual, i que precisament per això fan de la literatura un coneixement comunicable, compartible per una comunitat d'individus. (Resulta evident que, en aquest punt, la proposta de Fiedler depèn decididament dels plantejaments estructuralistes, que a l'any 60 gaudien de plena vitalitat.) D'altra banda, la "signatura" seria «the sum-total of individuating factors in a work, the sign of the Persona or Personality, through which an Archetype is rendered, and which itself tends to become a subject as well as a means of the poem». Doncs bé: segons Fiedler, la literatura neix en el moment que una signatura s'imposa sobre l'arquetipus. Partint d'aquest principi, és fàcilment imaginable la importància que pren la biografia de l'autor, atès que la biografia determina inevitablement el caràcter de la signatura. Fiedler s'apressa a puntualitzar en quin sentit la biografia de l'autor esdevé important: «When we talk ... of the importance of the biography of the poet, we do not mean the importance of every trivial detail, but of all that goes into making his particular life-style».<sup>36</sup>

Cal subratllar que Fiedler limita l'abast de la seva tesi a la crítica de poesia, i

---

<sup>36</sup> *ibid.*, pàg. 396.

que per tant redueix a aquest gènere les possibilitats de l'estudi de la biografia com a eina de coneixement. És obvi que això resta poder a la seva posició, a part que, si no està justificat, i no ho està, fa una certa impressió de gratuïtat. ¿Per què és important la biografia del poeta per a l'estudi d'un seu poema i de la seva poesia, i no pas la del novel·lista per a l'estudi d'una seva novel·la i de la seva obra novel·lística? A l'article, no hi trobem ni una paraula sobre la qüestió: es refereix constantment a "poeta" i a "poesia", i el mateix títol de l'article ja avança que del que es tracta és d'establir la relació entre biografia i poesia. Malgrat que, certament, això no queda justificat, en canvi sí que es pot explicar, però des de fora dels principis postulats a l'article, és a dir, es pot explicar críticament. Fiedler parteix d'una concepció de la poesia (de fet, per ser precisos, de la poesia lírica) indubtablement molt tradicional (i en aquest cas això vol dir "romàntica"), segons la qual el poema és l'expressió de les emocions, del món interior i subjectiu, del creador; implícitament, hi ha la idea que el poeta és un ésser d'una sensibilitat "especial" en relació a la de la "gent normal", sensibilitat que, a més a més, té l'habilitat d'expressar a través del llenguatge. Si la sensibilitat del poeta (en certa manera, *la veu d'un poble*, en la concepció romàntica probablement més plausible) sí que mereix ser traslladada a paraules i a versos, i no pas la de la resta de la gent, el mateix passa amb la seva vida, l'estudi de la qual és la biografia. És clar que aquesta concepció implica una identificació, massa lleugera i gens qüestionada, entre el "jo líric" del poema i l'autor real, identificació provocada en primer lloc per l'ús que l'autor sol fer de la primera persona en la poesia lírica, i en segon lloc per la mateixa "matèria" que sol tractar-se en aquest gènere: les emocions d'aquesta primera persona.

Efectivament, el terme "poesia lírica" implica l'expressió del món emocional d'un individu que parla en primera persona. Partint d'aquesta apreciació, que tots els lectors reconeixem immediatament com el caràcter definitori de la poesia lírica, es pot produir fàcilment l'error d'identificar el "jo líric" amb l'autor real.

Com sabem, però, la formulació de l'estructura del discurs poètic ha canviat substancialment durant aquest segle, sobretot a partir de les troballes del New Criticism, i la concepció de la poesia derivada del pensament romàntic (com és el cas de la de Fiedler), tot i que encara sigui moneda d'ús corrent a nivell popular, difícilment és sostenible amb una argumentació racional. Són molts els motius que es poden adduir contra aquesta concepció de la poesia (concepció que podríem denominar "ingènua" si no fos per l'ús que Schiller va fer del terme); ens acontentarem assenyalant-ne els més visibles, i ho farem adduint exemples extrets d'OFRENA. Com veurem al capítol 6 d'aquest treball, l'ús que el poeta Josep Carner va fer del "jo líric", de la veu que parla en els poemes d'aquesta secció de *Poesia*, és un ús no gens homogeni, sinó molt divers, de manera que pròpiament haurem de parlar de l'"ús de les veus" i del desdoblament de personalitat del "jo líric". En molts poemes, aquest "jo líric" es revesteix d'unes característiques "personals" que no tenen res a veure amb les característiques personals del poeta Josep Carner que els va escriure. Aquest és el cas, per exemple, de "Solitud o plany de la vidueta" (número 261 del llibre<sup>37</sup>), on la veu narrativa que emet el discurs de dalt a baix és una dona, ja gran, i vídua. Es podria argumentar que, tot i que Carner va adoptar en aquest poema una veu de dona, hi explica una experiència vital

---

<sup>37</sup> Carner 1957 [1992], pàgs. 350-351.

que és seva, i que hi queda perfectament reflectida: la solitud que segueix la condició de viduïtat. El cas és, però, que Carner va quedar vidu de la seva primera dona, Carmen de Ossa y Vicuña, l'octubre de 1935, i "Solitud o plany de la vidueta" és un poema d'OFRENA recuperat, amb els canvis pertinents, de *La inútil ofrena*, llibre publicat el 1924 (exactament el número 149: n'és un dels inèdits).<sup>38</sup> Una cosa semblant es podria dir de "Cobletes innocents, dites del conco de vileta" (número 258 de *Poesia*<sup>39</sup>), on el narrador és un solter empedreït més aviat burleta, i d'una certa edat; com és sabut, l'any 1957 ja feia temps que Carner estava casat per segona vegada, i era molt jove quan va publicar la primera versió del poema a la primera edició d'*Auques i ventalls* ("Cobletes innocents, apel·lades del conco de vileta", poema número 13 del llibre), del 1914.<sup>40</sup>

Es pot argumentar que aquests que hem vist són casos extrems de dissociació entre la veu narrativa i l'autor real, però que n'hi ha molts en què aquesta dissociació no és tan marcada. És cert; només hem de considerar el primer poema de la secció, "Immunitat" (número 248 de *Poesia*<sup>41</sup>). Aquest és un poema que Carner havia escrit, en la seva primera versió, per als Jocs Florals de Girona de l'any 1908, és a dir, quan tenia vint-i-quatre anys, i que va publicar en llibre per primer cop el 1911, a *Verger de*

---

<sup>38</sup> Carner 1924, pàgs. 204-205.

<sup>39</sup> Carner 1957 [1992], pàgs. 344-346.

<sup>40</sup> Carner 1914a, pàgs. 29-31.

<sup>41</sup> Carner 1957 [1992], pàgs. 331-332.

*les galanies*. Aquesta era la versió del *Verger*, que no duia títol:<sup>42</sup>

Una fatiga incipient y dolça  
 vela mos ulls acostumats al llibre;  
 ja fa bell temps que en el meu cor hostatjo  
 4 la resplendor de la bellesa antiga;  
 a dintre meu un univers hi meno  
 d'essers alats que la gentada ignora...  
 Com riuria la gent de mos ensomnis!  
 8 Jo es per això que esdevenia tímit  
 com un infant qui ve de llunyes terres  
 y entre la companyia soŀollosa  
 dels nous amics, l'astorament conserva  
 12 a les nines suaus y anyoradices,  
 perquè es tot sol a sê distint dels altres.  
 Hi ha quelcom que us entela a mes mirades,  
 frescor del mon y novetat dels dies;  
 16 la finestra us he clos de mon estudi  
 perquè no'n profanessiu la polsina;  
 y si surto algun cop a la ventura  
 m'acompanya l'ensomni, y a les frondes  
 20 melodies d'antany sento a les fulles.  
 - No vingueu doncs a ma encantada vora,  
 oh juvenesa delitosa y rara,  
 oh cabells d'or que un sol naixent llumena,  
 24 veu que fendeix alegrement el dubte,  
 esguart hont llú la matinal rosada!  
 Per què invadiu el meu antic sagrari?  
 La meva vida no pot esse' ardida,  
 28 la meva passa ha de romandre escassa.

---

<sup>42</sup> Carner 1911, pàgs. 68-69. Les variacions entre aquesta versió i la primera, de 1908, són mínimes, i només afecten uns pocs versos. Jaume Coll i Salvador Oliva ho van explicar en detall en un article de 1986 (*vid.* Coll & Oliva 1986, pàgs. 95-97).

Fugiu, encisos que torbeu mes hores!  
Si'm servessiu aquesta gentilesa  
d'abandonar ma vida concirosa,  
32 jo en el temps a venir - mantes anyades  
hauràn passat talvolta - haig d'evocarvos  
com si fossiu vinguts, no de la vida  
estranya, arremorada del defora  
36 que a mi'm punyeix, sino de la cadencia  
dolça y discreta del fulleig d'un llibre  
quan la ciutat adins la nit respona.

Efectivament, en aquest poema la dissociació entre "jo líric" i poeta real no és tan marcada. Podem fer-ne una lectura crítica (i, en aquest cas, volem dir interpretativa) en termes biogràfics tenint present la curta edat de Josep Carner quan el va escriure, una lectura com la que, ràpidament, tot seguit farem. El poeta comença el seu discurs dient que està llegint i es troba cansat, i ens informa del gust que de fa temps sent per la lectura (vv. 1-4); ara bé, jutja la seva condició de lector, amb el cabal imaginatiu que ha de vessar en aquesta tasca, com una circumstància que l'allunya del món real i de la resta dels éssers humans, cosa que el converteix en un solitari (vv. 5-13). Així, manifesta que no capta nítidament la realitat externa, de la qual s'ha deseixit, optant per la vivència a través de la imaginació de móns antics (vv. 14-20). En aquest punt del discurs, el poeta s'adreça a allò que per a ell també és motiu de seducció: la joventut, la bellesa, l'alegria, la tendresa femenines, per queixar-se precisament del fet que aquesta seducció irrompi en el seu recés de solitud en contra del que ell jutja que és el seu destí (vv. 21-28). El poema acaba amb la imprecació del poeta als "encisos" (v. 29) en qüestió perquè no el torbin més, a canvi que ell, en el futur, els cantarà a través dels

seus poemes (vv. 29-38). Els arguments per a la crítica biogràfica estan servits: Carner, poeta molt jove quan escriu aquests versos, descriu des de la timidesa la seva percepció de la pròpia solitud, percepció d'un jove lliurat a la lectura que, malgrat la crida del desig que sent per l'altre sexe, renuncia a establir-hi relacions i opta per la vida imaginativa. D'altra banda, caldria remarcar també d'aquest poema la consciència que exhibeix Carner de la seva condició de poeta, una consciència, doncs, formada molt aviat.

Aquesta ràpida interpretació que acabem de fer, amb els punts que hi hem destacat, quedaria consolidada en la versió que, poc temps més tard, el poeta va escriure per a *Les monjoies* (1912), titulada "La proposta" (és el número 6 del llibre). El poema, ara, diu així:<sup>43</sup>

Una fadiga plena de dolcesa  
 vela mos ulls, acostumats al llibre.  
 Me fa terror la música que vibra  
 4 aixordadora, o la beutat encesa.  
 No s'avindrien mos sentits dispersos  
 a la forrolla que el vulgar estima;  
 jo dins ma cambra confegeixo versos  
 8 i un esperit cavalca en cada rima.  
 La nova rosa -que una mal vent la tudi!-  
 o el rossinyol novell, es el preludi  
 del foll idil·li d'una gent bronzenta!  
 12 La finestra t'he clòs de mon estudi,  
 oh primavera massa turbulenta.  
 I a dins la cambra mia

---

<sup>43</sup> Carner 1912, pàgs. 20-21.



la polsina del llibre es melodia  
 16      astre daurat de més suaus altures,  
         flors que no neixen en les gleves dures,  
         inconegut viatge,  
         divines criatures  
 20      que no enraonen l'humana llengua  
         i un bes, un bes...

... que tu no sabs encara,

donzella nova i clara.  
 No tornis, doncs, a ma encantada vora,  
 24      oh mon amor d'una hora,  
         oh juvenesa delitosa i rara  
         que has invadit ma vida recullida  
         i estemordeixes ma mirada lassa.

28      La meua vida no pot esse ardida;  
         la meua passa ha de romandre escassa.  
         Que'n faré de ta veu que regalima  
         gotes d'abril, de tos cabells extesos,

32      de tes parpelles que pidolen besos  
         i de ta mà que m'esbullà una rima?  
         Fugiu, encisos que torbeu l'espluga  
         de mos ensomnis i de ma peresa;

36      si tinguessiu aquesta gentilesa  
         d'abandonar ma vida malastruga,  
         en el temps a venir jo us cantarà,  
         com si fossiu vinguts, no de la via

40      cridanera, insensata del defora  
         a ont hi hà gent que riu i gent que plora,  
         sinó d'un cant que vibra  
         més pur que tota cosa:

44      la melodia del fülleig d'un llibre  
         quan la ciutat adins la nit reposa.

No entrarem ara en detall en l'anàlisi de la relació entre aquesta versió del poema i les

dues anteriors (i les dues posteriors), perquè aquesta feina ja està feta: la van dur a terme Jaume Coll i Salvador Oliva a l'article "Crítica de les variants d'un poema de Josep Carner".<sup>44</sup> Nosaltres aquí posarem l'atenció en els canvis més substancials que, en un nivell interpretatiu i en relació a la possible dimensió "biogràfica" de la veu poètica, es produeixen entre les diverses versions del poema. Atenent a això, els canvis produïts a la versió de 1912 en relació a la de 1911 són, resumidament, els següents:

- l'accentuació de la consciència del poeta de la seva condició de poeta, fins al punt que ara aquesta condició es fa molt més explícita: així, en els vv. 7-8;
- l'explicitació dels "encisos" en la direcció que ja havíem establert, els encisos de la joventut femenina (vv. 19-22). El tema de l'amor ara es fa més evident, i el mateix terme fins i tot apareix en la lletra del text (v. 24);
- la manifestació del perill que suposa l'aparició d'una dona en el món imaginari del poeta. Aquest perill consisteix en la possibilitat d'esquerament del món on el poeta viu enclaustrat, experiència que no sembla disposat a permetre, de manera que s'adreça al fantasma femení en qüestió (una pura possibilitat no materialitzada) per pregar-li que no torni a ell (vv. 23-27).

---

<sup>44</sup> Coll & Oliva 1986. Sobre la relació entre el que els dos crítics anomenen "segon estadi" del poema (versions de 1912 i 1924) i el "primer estadi" (versions de 1908 i 1911), *vid.* pàgs. 97-102.

Som, doncs, en un lloc molt similar a on ens havia situat la versió anterior; Carner es debatria, en la lectura "biogràfica" que estem duent a terme, entre la realitat i la ficció, dos mons que ell entén com a antitètics. Ara bé, hi ha una altra diferència, al nostre parer encara més substancial, entre les dues versions, tot i que aquesta diferència no és tant de tipus interpretatiu com estilística, o formal: els canvis que Carner va introduir en la segona versió, a més de millorar alguns versos, n'eliminen d'altres que, en la primera, no eren sinó l'expressió emocional no mediatitzada del poeta, uns versos més aviat fluixos.<sup>45</sup> Sobretot, aquests: «... a dintre meu un univers hi meno / d'essers alats que la gentada ignora... / Com riuria la gent de mos ensomnis! / Jo es per això que esdevenia tímit ...». Només cal confrontar aquests versos amb uns de nova creació al 1912 per constatar la diferència de to i de funcionament estructural entre les dues versions: «No s'avindrien mos sentits dispersos / a la forrolla que el vulgar estima; / jo dins ma cambra confegeixo versos / i un esperit cavalca en cada rima». Aquesta constatació comença a esquarterar els arguments que des del biografisme havíem utilitzat per a la interpretació del poema. És clar que entre la versió de 1911 i la de 1912 hi ha una diferència que podem anomenar de maduresa, molt més gran en la segona; però aquesta maduresa no és pas tant de tipus vital com artístic. El temps transcorregut entre les dues versions és poc (a tot estirar, quatre anys, perquè la primera versió va concursar als Jocs Florals de Girona de 1908), però suficient per a una certa maduració estètica, en qualsevol cas visible en aquest poema; de cap manera no podem xifrar el

---

<sup>45</sup> En paraules de Coll i Oliva, es tracta del rebuig del deix "d'arrel romàntica i modernista amb una elocució tòpica i un contingut més aviat deixatat" (*ibid.*, pàg. 98).

canvi entre les dues versions en una maduració personal del poeta Josep Carner, que resultaria que ara, al 1912, ja no es veu a si mateix com un adolescent introvertit i solitari, sinó més aviat com un poeta que opta pel refugi que la literatura li proporciona enfront de la realitat, que no li resulta plaent. Si fos així, esperariem de les versions del poema posteriors a 1912 revisions encara molt més fondes, i el cas és que no és així. Deixem de banda la quarta versió del poema, que és de l'any 1924, la de *La inútil ofrena*: Josep Carner va incorporar-hi "La proposta" com a número 55,<sup>46</sup> i el va deixar intacte en relació a la versió de 1912 més enllà de les correccions ortogràfiques que la llengua normativitzada del 24 imposava; val a dir que això és habitual en aquest recull, on no va dur a terme una autèntica revisió. L'autèntica revisió, com és sabut, és la de 1957.

"La proposta" es converteix en "Immunitat" a *Poesia*, i com ja sabem encapçala la secció OFRENA. Pagarà la pena transcriure, també en aquest cas, el poema sencer:

Una fatiga, plena de dolcesa,  
 vela mos ulls, acostumats al llibre.  
 Massa fan por la música quan vibra  
 4 en alt esclat i la gran festa encesa.  
 La rosa ardent, per tant d'insecte presa,  
 i el màgic rossinyol són el preludi  
 de goig i plany de gent atabalada;  
 8 la finestra t'he clos del meu estudi,  
 foll agosarament d'una diada.  
 I en mon indret, suau a qui somia,  
 hec, en llegint, més pura melodia;

---

<sup>46</sup> Carner 1924, pàgs. 82-83.

- 12    emprenc, immòbil, un remot viatge;  
       retinc un bes de fada esvaïdora  
       que acabat, d'un somriure, s'evapora  
       i deixa un bri d'enyor en el celatge.
- 16    Poc goig n'hauria d'una amada vera,  
       imperiosa com la primavera,  
       car m'és fatal la veu que regalima  
       xiscles d'abril, i els cabells d'or estesos
- 20    i les parpelles que pidolen besos  
       i els esplais sense metre i sense llima.  
       Fugiu, encisos tal vegada al caire  
       de ma suau peresa;
- 24    abandoneu mon cor fantasiàire  
       i el volt de ma cadira i ma arquimesa;  
       si ho féssiu, jo més tard us cantaria  
       com pervinguts no pas d'avalotada
- 28    corrua d'un defora  
       on passa gent que riu i gent que plora,  
       sinó d'un cant que vibra  
       més pur que tota cosa:
- 32    la melodia del fulleig d'un llibre  
       quan, sobre un fosc abís, mon niu reposa.

Si comparem la versió definitiva del poema amb la de 1912 (o la de 1924, que és la mateixa), veurem que, certament, el guany de maduresa també ha estat molt gran (aquí, enorme), i també en aquest cas ens referim a la maduresa en la capacitat i l'habilitat de Josep Carner com a poeta.<sup>47</sup> Però aquí no ens interessa d'advertir les millores que la versió de 1957 presenta en relació a la de 1912, que són certes i ben evidents, sinó de constatar que, a banda d'aquestes millores, allò de més substancial, un cert to de veu

---

<sup>47</sup> Sobre això, *vid. ibid.*, pàgs. 102-105.

i una perspectiva que el poeta ha adoptat en el bastiment del seu discurs, ja existia a la versió de 1912, i en canvi molt menys a la de 1911: aquesta és la "maduresa estètica" (expressió, cal reconèixer-ho, no del tot afortunada) de què parlàvem abans. Pel que fa a aquest poema (només aquest poema), i a l'aspecte de què aquí tractem (i només aquest aspecte), la distància és menor entre 1957 i 1912 que entre 1912 i 1911 (o 1908); així les coses, voler interpretar "Immunitat" en els termes habituals de la crítica biogràfica tindria com a resultat un empobriment considerable del poema. Més o menys, la cosa podria quedar així (i, certament, correm el risc de caure en la paròdia). Josep Carner recupera un poema dels seus més vells per encetar la secció OFRENA; en aquest poema, Carner explica les seves preferències per la vida imaginativa que li proporciona la literatura enfront del trasbals que li suposa la realitat, i manifesta la seva voluntat ferma de no deixar-se arrastrar pel crit del desig que el conduiria a una relació amorosa, de la qual «poc goig n'hauria» (v. 16). "Immunitat" és un poema escrit, en la seva primera versió, en la joventut del poeta, de manera que, en situar-lo al davant de la secció OFRENA, Carner va imposar un cert ordre biogràfic a aquesta secció; així, "Immunitat" correspon a un estadi de la vida del poeta on aquest encara és vitalment inexpert, on encara no ha perdut les pors de l'adolescent d'afrontar «la música en alt esclat» i «la gran festa encesa» (vv. 3-4) de la vida real. Al llarg dels poemes de la secció, el desenvolupament i la maduració del poeta s'aniran resseguint des d'aquest punt de partida inicial que és "Immunitat".

Per la nostra banda, aquesta interpretació del poema, i del lloc del poema dins de la secció OFRENA, no ens pot resultar de cap manera satisfactòria. Com veurem més

endavant en aquest treball, als capítols 3 i 7, la lectura ordenada dels poemes que componen la secció ens adverteix que qualsevol intent de voler-los llegir com si l'ordenació fos el resultat de la imposició d'un criteri biogràfic està condemnat al fracàs. Així, no tenim cap motiu pel qual hàgim de llegir "Immunitat" des d'aquesta perspectiva; per descomptat, no ho és que el poema, en la seva versió de 1957, tingui unes característiques de to i de funcionament molt similars a "La proposta" de 1912, perquè tampoc no hi ha res que ens obligui a llegir aquest últim poema des d'una perspectiva biogràfica. (Com tampoc no ens hi obliga res pel que fa a la versió de 1911: les sortides de to del "jo" poètic que es produeixen en aquesta versió són fruit de l'ús d'un altre tipus de veu poètica, un tipus que correspon a un estadi de la producció de Carner en què aquest encara no ha assolit el domini absolut dels seus materials que després el caracteritza.) Alliberats, doncs, del llast que suposa haver de fer mans i mànigues per tal d'articular una lectura d'"Immunitat" que s'adigui amb els principis de la crítica biogràfica, podem fer una interpretació del poema en la primera de les direccions que més amunt hem establert per a la funció interpretativa de la crítica: és a dir, la descripció del món imaginari del poema. La veu que dibuixa aquest món, l'únic protagonista, es presenta a si mateixa llegint fatigada (uña fatiga dolça), i immediatament contrapon la seva activitat a l'activitat febrosa que sent, o s'imagina, al carrer, quan el dia comença (vv. 1-7). La preferència del poeta és clara, de manera que s'aïlla de l'exterior i es disposa a fruit del món imaginari (un món imaginari de segon grau, doncs) que li obre la lectura (vv. 8-12). En aquest món imaginari, allò que interessa més el poeta (ara, lector) és l'experiència de l'amor, d'un amor imaginat, és

clar, perquè l'amor que queda a fora del seu estudi, el que no està formalitzat, li resulta fatal (vv. 13-21); tanmateix, els encisos d'aquelles que prometen l'amor prenen, en l'ànim del poeta, una marcada pareença de realitat, de manera que aquest es veu en la necessitat d'adreçar-s'hi per demanar-los que no el torbin (vv. 22-25). A canvi, el poeta promet que els invocarà en l'exercici de la seva literatura (un món imaginari de tercer grau); d'aquesta manera provindran, és clar, del món imaginari de segon grau bastit per la lectura, i no pas del de primer grau que és, per al poeta, la seva realitat (vv. 26-33).

Si Josep Carner va voler col·locar, al començament d'OFRENA, "Immunitat", un poema que parla de l'amor, però sobretot de la relació entre aquest i la poesia (a dues bandes: la lectura i la creació), no podem sinó interpretar-lo com el lloc on va deixar exposats els seus propòsits (com a creador) i, sobretot, on va deixar-nos les pistes (de lectura) que ens han de guiar a través de tota la secció.<sup>48</sup> OFRENA dibuixa, per consegüent, un món imaginari, un món imaginat pel poeta que parla en aquest primer poema; el poeta compleix la seva promesa ("... jo més tard us cantaria ...", v. 26) i ens canta, al llarg dels 177 poemes restants de la secció, els encisos que el torben a "Immunitat". Aquests 177 poemes no són, doncs, sinó el món imaginat per una veu que *ja* és part d'un món imaginat en el primer poema de la secció, de manera que el

---

<sup>48</sup> Això ja va ser advertit per Coll i Oliva: "És curiós i interessant alhora que el poeta decidís situar "Immunitat" a l'inici de la secció OFRENA, és a dir, que volgués insinuar una proposta per tal que el poema fos llegit abans que cap altre del seu recull de poemes d'amor, on tan poques vegades hi configura una relació feliç" (*ibid.*, pàg. 106). Els crítics acaben així el seu article: "Però això ens obligaria a posar-lo en relació amb les línies temàtiques i les modalitats que apareixen a OFRENA i sobretot a abordar un assumpte que s'aparta excessivament dels límits d'aquest article" (*ibid.*). Nosaltres agafem el testimoni, perquè aquest és un dels aspectes que tenim l'obligació de tractar en aquest treball.



món d'OFRENA és, tornem-hi, un món imaginari de segon grau. Això vol dir que qualsevol correspondència que intentem d'establir entre aquest món (un món imaginat per un personatge d'un món imaginat) i el món real, el nostre, ha de ser posada immediatament en quarentena; perquè fins i tot la relació entre aquell món i el món que és real per al poeta que parla a "Immunitat" (un món imaginari de primer grau) és falsa: ell basteix el món dels altres 177 poemes a partir de la lectura, i no de la vida («... com pervinguts no pas d'avalotada / corrua d'un defora / on passa gent que riu i gent que plora, / sinó d'un cant que vibra / més pur que tota cosa: / la melodia del fulleig d'un llibre / quan, sobre un fosc abís, mon niu reposa», vv. 27-33). "Immunitat" és, en conclusió, una invitació del poeta Josep Carner perquè llegim OFRENA només des de l'òptica de la ficció; i és clar que aquesta invitació val també, en un primer grau, per al mateix poema "Immunitat". Al capdavant, ja en la versió de 1911 ens havia demanat si fa no fa el mateix: «jo en el temps a venir -mantes anyades / hauràn passat talvolta- haig d'evocarvos / com si fossiu vinguts, no de la vida / estranya, arremorada del defora / que a mi'm punyeix, sino de la cadencia / dolça y discreta del fulleig d'un llibre / quan la ciutat adins la nit reposa» (vv. 32-38). Carner no ens va enganyar: efectivament, han passat molts anys (exactament quaranta-sis, els que van de 1911 a 1957) quan compleix la seva promesa, la seva ofrena.

Si el mateix poeta explicita en el text el caràcter imaginari del poema, voler-lo interpretar en termes de realitat biogràfica implica necessàriament una violència manifesta contra el text. I veiem que això passa fins i tot en poemes on, aparentment, la proximitat entre la veu narrativa i el poeta real és molt més gran que en altres com

"Solitud o plany de la vidueta" o "Cobletes innocents, dites del conco de vileta". La identificació entre "jo líric" i autor real, així doncs, lluny de ser sostenible amb una argumentació racional, només és fruit de la pareença; al capdavant, una de les feines que ha de fer l'autor real en crear la veu que adoptarà en el poema perquè aquesta sigui efectiva és fer-la al mateix temps versemblant, és a dir, que els lectors li puguin donar credibilitat, que la puguin considerar "autèntica". Ara bé, el crític literari no té cap obligació de mantenir-se en la ingenuïtat, sinó al contrari: una de les seves obligacions és descriure com està format el poema i examinar a partir de quins elements ha esdevingut possible, entre aquests la veu que l'autor real hi ha utilitzat. Fixem-nos que amb això no estem marcant, de fet, cap frontera entre un lector previsiblement "ingenu" (o "natural") i un crític per definició més "espavilat" (o "pervers"): els arguments exposats a l'apartat anterior neguen aquesta tesi, que caldria desterrar definitivament. El que succeeix és que, al capdavant, també el lector adopta en el procés de la lectura una veu determinada, que tampoc no es correspon exactament amb cap de les que utilitza habitualment: aquesta veu adoptada es caracteritza perquè decideix "jugar" a donar credibilitat a la veu del poeta, requisit indispensable per poder acomplir l'objectiu de la lectura. No es tracta, doncs, que el lector sigui més fàcil d'enganyar, sinó que sap molt bé les regles del joc i quin paper hi vol jugar. En canvi, el crític, quan exerceix de crític, juga a un altre joc, un joc amb regles diferents; i evidentment no hi ha cap motiu perquè hagi d'utilitzar una regla de l'altre joc.

Des d'aquesta perspectiva, és inqüestionable que, també en el cas de la poesia lírica, que és de la que implícitament parla Fiedler al seu article, no podem creure en

el "jo" del poema com l'expressió directa de l'autor real. També és inqüestionable que si Fiedler limita les possibilitats de l'estudi biogràfic a la poesia és precisament, com hem dit, a causa de la seva concepció romàntica de la poesia lírica, que passa per alt els fets que hem descrit. És clar que a Fiedler no se li devia ni acudir estendre els seus plantejaments a la novel·la, ni tan sols a les novel·les amb un narrador homodiegètic, i ni tan sols a les novel·les amb un narrador homodiegètic en què aquest narrador expressés constantment les seves emocions: la ingenuïtat crítica de Fiedler hauria estat aleshores intolerable. En definitiva, és per això que redueix les possibilitats de l'estudi biogràfic al camp de la poesia. Però és precisament pel que hem vist que es desautoritza la tesi segons la qual l'estudi biogràfic de l'autor real d'un poema és condició ineludible per a l'estudi del poema. Reduir el poder de la crítica biogràfica al terreny de la poesia no és sinó fer un joc de mans per intentar salvar les poques coses que es podien salvar d'un plantejament poc racional, poc argumentat, i en últim terme ja superat l'any 60, quan Leslie A. Fiedler escriu el seu article. També és un joc de mans (aquest, tanmateix, prou interessant i suggeridor) definir la poesia com la mescla de l'"arquetipus" col·lectiu i la "signatura" de l'autor. Pel que fa a aquesta qüestió, és evident que aquí Fiedler fa una concessió al pensament modern sobre literatura, especialment a una de les tesis més preuades de l'estructuralisme, com ja hem dit abans. També és cert que no sembla sentir un gran interès pel tema, vist com el bandeja ràpidament (i potser irònicament) equiparant l'inconscient col·lectiu de Jung amb el *logos* de Plató. Allò que sembla importar-li de debò no és l'"arquetipus", sinó la "signatura". En qualsevol cas, la tesi de la signatura que s'imposa sobre l'arquetipus per donar origen al poema no és

sinó un subterfugi per poder continuar defensant l'argument segons el qual allò que dóna vida a l'obra literària és el seu autor, i que, *en conseqüència*, és fonamental per a la tasca crítica l'estudi de la seva biografia; és a dir, per sostenir un dels eixos bàsics de la concepció històrico-positivista de la literatura.

En aquest punt, cal repetir que la tesi de Fiedler és suggeridora i al capdavall un dels intents més interessants de revitalització de la concepció decimonònica de la crítica literària, i que és precisament per això que li estem dedicant aquest espai. En efecte, és substancialment cert que hi ha uns paràmetres comuns, que escapen a la pura individualitat, a partir dels quals la literatura pot funcionar en el si de la col·lectivitat; també és innegable que un text literari, almenys pel que fa a això que anomenem "literatura culta", és obra d'un autor. En aquest sentit, és clar que el paper de l'autor és important; seria absurd negar-ho. Ara bé, treure la conclusió, a partir de la importància que se li concedeixi a l'autor, que l'estudi del text literari concret (és a dir, la tasca de la crítica literària en sentit estricte) s'hagi de fonamentar per aquest motiu en l'estudi de la biografia de l'autor és un pas massa precipitat. D'entrada, perquè com ja hem vist la persona de l'autor real i la del narrador que s'expressa en l'obra no coincideixen. A més a més, en un text literari, i tots en tenim l'experiència, hi ha una multitud d'elements per als quals la vida de l'autor real és absolutament irrellevant. ¿Quin és el paper que ha de jugar el crític, amb tots aquests elements? ¿Obviar-los, i circumscriure la seva feina només a l'anàlisi d'aquells elements del text que d'una manera o altra poden explicar-se a través de determinats aspectes biogràfics? ¿O potser hauria d'entestar-se a imposar l'anàlisi biogràfica a tot el text, fent considerables jocs

malabars per sortir-se amb una mínima dignitat d'aquesta aposta?

De tot això no es pot deduir, és clar, que els textos literaris es produeixin de manera independent dels seus autors: és evident que, en la creació d'un text literari, la persona de l'autor (a part dels condicionaments històrics i socials d'aquest, que al capdavant *també són part* de la persona de l'autor) és condició *sine qua non*. Ara bé, la persona de l'autor no vol dir només la seva biografia. També vol dir la seva personalitat, la seva ideologia, les seves creences, etc. Fins i tot, podem anar més enllà que Fiedler en aquest punt i sostenir que, certament, la vida de l'autor, *tota* la vida de l'autor (i no només algunes dades importants, com ella sosté), és decisiva en la creació de l'obra literària. Ara bé, això no implica de cap manera que *l'estudi* de l'obra literària s'hagi de limitar a resseguir-la. Per diferents motius. Primer de tots: perquè és absolutament impossible conèixer amb tot detall la vida d'un escriptor, ni la de ningú. Ni tan sols el mateix escriptor podria explicar al cent per cent la seva vida; perquè, encara que tingués una memòria absolutament desproporcionada o hagués escrit un diari desorbitat, hi hauria multitud d'aspectes de la seva vida intrapsíquica dels quals no seria conscient. Així, la crítica biogràfica esdevé una eina de coneixement massa feble perquè no pot controlar la multitud de dades sobre les quals treballa. Segon motiu: com ja hem avançat abans, encara que es donés el cas que l'estudi biogràfic de l'autor d'una obra ens fos d'utilitat per a la interpretació de determinats aspectes del text, sens dubte en quedarien molts sense explicació. Com més amunt hem establert, per molt satisfactòria que pogués resultar ser la *intepretació* en termes biogràfics d'"Immunitat" (que no és el cas), quedarien molts aspectes (formals, d'estructura, d'interacció amb el

lector) que la crítica biogràfica no podria afrontar adequadament. En últim terme, la crítica biogràfica es caracteritza per la seva incapacitat absoluta de descriure el text d'una manera coherent i sistemàtica. Tercer motiu: la crítica biogràfica concep la literatura com un munt d'obres literàries signades per un munt d'autors, de manera que és insolvent a l'hora d'explicar els patrons comuns dels textos literaris (allò que Jakobson va buscar amb afany durant tota la seva carrera intel·lectual, la *literarietat*). La referència de Fiedler a l'"arquetipus" respon sens dubte a la consciència d'aquesta mancança, però no afronta seriosament el problema. Quart motiu: a causa de la individualització del coneixement que es deriva dels seus mètodes, la crítica biogràfica és igualment incapaç d'explicar la literatura com un producte social determinat històricament, i per tant incapaç d'explicar-ne de manera rigorosa l'evolució. Cinquè motiu: la crítica biogràfica entén que l'eix del fet literari està centrat en la relació entre l'autor i la seva obra, i oblida completament que en el procés de la producció literària el paper del lector és determinant. Així doncs, la crítica biogràfica no planteja adequadament el paper del lector en la literatura, perquè ni tan sols se'l planteja.

En definitiva: la crítica biogràfica, una de les aplicacions més habituals del positivisme, és una via d'accés a l'estudi de la literatura molt poc poderosa, i està plena de mancances per tots costats; va ser recurrent durant el segle XIX, però a començaments d'aquest segle ja va demostrar el seu fracàs absolut i inapel·lable com a mètode de coneixement; i qualsevol intent modern de fer-lo renéixer, com el de Fiedler de l'any 60, és un pas enrere en la història de la teoria i la crítica literàries. Evidentment, no es tracta de deslegitimar que en l'actualitat, en un moment donat de l'anàlisi d'un text, un

crític faci una referència a la vida de l'autor, pels motius que siguin; però això no ha de ser sinó un aspecte molt secundari de la tasca crítica, que té altres funcions més apropiades i altres mètodes de coneixement més poderosos. És clar que aquesta posició no nega la importància de l'autor; ja hem assenyalat més d'una vegada que en la tasca crítica s'ha de tenir en compte el paper de l'autor. Si no fos així, no tindria sentit un treball com aquest, perquè resultaria que el criteri de l'autoria (en aquest cas, Josep Carner) per tal d'establir com a corpus objecte d'estudi un determinat nombre de poemes seria absolutament arbitrari: resultaria ser el mateix agafar-ne trenta escrits per Carner i trenta per Riba, posem per cas. Ara bé, el paper que juga l'autor com a creador es materialitza (i d'aquesta manera tornem al que hem establert com a principi teòric al principi d'aquest apartat) en el mateix text: és en els textos, en els poemes, on podem trobar una empremta que els atorga la característica de formar part més o menys d'una mena de comunitat, característica que és la que ens permet a nosaltres d'explicar-los com a grup més o menys coherent. En la descripció i en la interpretació dels poemes d'OFRENA que durem a terme a les parts II i III d'aquest treball és on podem determinar aquesta empremta comuna, que relacionem amb el nom de Josep Carner perquè resulta que va ser el poeta que es deia així qui els va escriure. Cal anar al text, doncs; i, com que cal anar-hi, cal que ens hi detinguem per examinar-ne alguns problemes.

*1.4.2. El text*

Cal anar al text, efectivament: sobretot en un treball com aquest, de tipus crític i no pas teòric. Ja sabem, però, que des de la nostra posició mai no ens serà permès de perdre de vista la teoria, des del moment que hem postulat que sense teoria no hi ha crítica (hi ha lectura o la pura expressió de les apreciacions resultants de la lectura, però no pas crítica), i que sense la consciència de la teoria per part del crític no hi ha crítica autènticament sòlida. En el cas d'aquest treball, el paper que hi juga la teoria no és de protagonista, sinó de secundari: de suport a la tasca crítica. Pel que fa al vessant descriptiu d'aquesta tasca (de què ens ocuparem a la part II), el suport serà constant i explícit; pel que fa al vessant interpretatiu (part III), privilegiarem com a més idònia per als nostres objectius la primera de les direccions que hem determinat per a la funció interpretativa de la crítica literària, és a dir, la que té com a objecte a descriure el món imaginari creat pel text. Aquesta tria demana certament una explicació: dedicarem tot aquest sub-apartat a exposar-la.

Més amunt hem establert que la segona de les grans direccions de la funció interpretativa de la crítica literària té com a objectiu descriure el lligam entre el món imaginari del text i el món real del qual aquell és mímesi, la qual cosa deixa la porta oberta a la presència manifesta de la concepció que del món real tingui el crític, i, com a conseqüència, a la possibilitat de fer crítica a partir d'una teoria molt *marcada* (i hem definit teoria marcada com aquella teoria general de la societat i del lloc que hi ocupa la literatura molt potent). Com que una teoria, qualsevol teoria, parteix del principi que



és capaç d'explicar qualsevol text literari a partir dels supòsits previs en què es basa, es pot materialitzar fàcilment la possibilitat que la tasca del crític, en aquest cas, esdevingui en últim terme més teòrica que no pas crítica; això, que pot ser de gran interès en segons quines circumstàncies i depenent dels objectius que es busqui assolir, en el cas d'aquest treball no és altra cosa que un perill que cal evitar. En d'altres paraules, i insistint en una idea també exposada més amunt: la nostra és una crítica *de mínims*, és a dir, parteix d'uns principis mínims d'explicació de la relació entre la tasca crítica i la lectura, que precisament per ser mínims són vàlids per a qualsevol formulació teòrica *abans que* aquesta privilegiï la teoria per sobre de la crítica. Així les coses, l'exercici de la funció interpretativa de la crítica literària només pot prendre en aquest treball la primera de les direccions que hi hem determinat com a possibles, i la segona haurà de quedar necessàriament exclosa en la major part. Això, és clar, té conseqüències importants, que tot seguit intentarem de definir.

Hem dit al primer apartat que, des del nostre punt de vista, les aportacions que han fet els diferents corrents del pensament literari d'aquest segle, i també els dels últims trenta anys (sovint molt radicals en els seus plantejaments), han estat de gran vàlua, en alguns casos d'una importància enorme. Avui dia sabem molt més, entre altres coses (i cada un dels corrents es pot atribuir els mèrits que li pertocuen), del funcionament de l'estructura interna del text, dels trets comuns dels textos que anomenem "literaris", de la dimensió històrica i social de la literatura, del procés en què consisteix la tasca de la lectura, de la relació entre lectura i escriptura i determinats trets d'identitat (sexe, raça, etc.). Ara bé, tot i que cada un d'aquests corrents de

pensament (formalisme, estructuralisme, New Criticism, marxisme, *gender studies*, teoria de la recepció, semiòtica, psicoanàlisi, desconstrucció, New Historicism, etc.) ha contribuït en una mesura o altra al desenvolupament en aquest segle de la teoria de la literatura, el cert és (i probablement no pot ser d'altra manera) que cap d'aquestes formulacions teòriques globals són efectivament globals, és a dir: cap no pot explicar de manera satisfactòria la totalitat dels textos literaris, de totes les èpoques, gèneres, tipus i intencions, entenent per "satisfactòria" que el text no en resulti violentat. Posem per cas (i és un exemple), un enfoc marxista pot resultar ser enormement explicatiu de molts aspectes relacionats amb el fet literari, sobretot de tipus general: és a dir, del sentit de la literatura dintre del cos social i de la història (teoria interpretativa, doncs, tal com hem establert més amunt); i també pot resultar ser explicatiu a nivells més particulars: és a dir, crítics, depenent dels textos triats com a objecte d'estudi. Però sens dubte l'intent d'aplicació de l'enfoc marxista a tots els textos literaris es traduiria en molts llocs en un fracàs: sense anar més lluny, en la crítica que poguéis fer de la poesia de Carner.

En realitat, no hi ha cap teoria que intenti ser global en el sentit que ho estem definint; és a dir, no hi ha cap teòric, ni marxista ni de qualsevol altre tipus, que tingui interès a aplicar la seva formulació teòrica a tots els textos. L'afirmació de la potència explicativa de la pròpia teoria queda d'aquesta manera només suposada, només validada en el terreny general (teòric) i en la crítica d'alguns textos, molts o pocs, però en cap cas de tots. Clar i net, difícilment trobaríem un crític marxista (continua essent un exemple) disposat a "perdre el temps" fent crítica particular dels poemes de Carner, i

l'ús de l'expressió "perdre el temps" ja indica que hi ha textos que serveixen per als objectius teòrics previs i n'hi ha que no. Quan parlem de "fracàs" d'una determinada formulació teòrica, per tant, només volem dir fracàs potencial, perquè en molts casos aquest fracàs no arriba a materialitzar-se efectivament. És només un fracàs des del punt de vista de la possibilitat de poder fer crítica en cada cas i davant de cada text, que és el que ens importa aquí. Així les coses, és clar que els bons teòrics i crítics, siguin de la tendència teòrica que siguin (i és clar que n'hi ha de bons i de no tan bons en totes i cada una de les diferents tendències teòriques), dedicaran els esforços a allò que els han de dedicar. El problema està en els *aplicadors*, per usar un terme substantivat derivat del verb que abans hem utilitzat. És en la idea de l'"aplicació" on neix el perill de violentar el text: a la base, hi ha la creença que la teoria pròpia és vàlida, i l'única vàlida, per explicar tots els textos literaris de la història, i el resultat d'aquesta creença és que tots els textos estan al servei d'aquesta teoria que resulta que és la pròpia.

Aquest és, en definitiva, el perill de concedir un valor universal a una teoria determinada. L'actitud contrària a aquesta és igualment perillosa, tot i que potser sigui intrínsecament millor: seria l'actitud que sostindria que *qualsevol* teoria és útil per a la crítica dels textos, de manera que es pot explicar un text des de tantes posicions teòriques com es vulgui, totes igualment legítimes. La idea on recolza aquesta actitud és completament distinta de la que sustenta l'anterior, però el resultat és aproximadament el mateix: l'únic que canvia és que els textos, tots els textos, per comptes d'estar al servei d'una determinada teoria, estan al servei de la "teoria", en general. Un poema d'OFRENA ens pot resultar molt útil per advertir els perills que comporta aquesta

posició, al mateix temps que anem perfilant la nostra pràctica crítica. El poema que utilitzarem és "Nit de primavera".<sup>49</sup> Primer el transcriurem i després durem a terme diversos comentaris crítics des de diferents posicions teòriques, cinc en total. Evidentment hi ha altres formulacions teòriques des de les quals podríem dur a terme aquest exercici crític, però les cinc triades són prou representatives i en tot cas basten per als nostres propòsits: totes cinc permeten un joc prou interessant en la crítica del poema.<sup>50</sup> En canvi, d'altres no permetrien cap joc, com és el cas de la crítica marxista (i el cas d'altres: New Historicism, *queer theory*, etc.), però no pas perquè aquestes teories siguin pitjors o menys potents, sinó pel que ja hem dit: en el cas d'aquest poema, l'"aplicació" tindria com a resultat una violència excessiva (intolerable) sobre (contra) el poema, i al mateix temps implicaria una ridiculització injusta i fora de lloc de les autèntiques possibilitats de la teoria en qüestió (possibilitats pel que fa a *altres textos*). Cal aclarir tres coses més abans d'endinsar-nos en l'exercici crític que proposem. Primera, no es tracta en cap dels cinc casos de fer una anàlisi exhaustiva del poema des de la respectiva posició teòrica, sinó més aviat d'exemplificar aquesta posició i de fer evidents les seves possibilitats en relació al text. Segona, parlem de "posicions teòriques" en sentit general (formalista, psicoanalítica...) com si aquestes fossin sempre molt homogènies, quan de fet no és així: entre els crítics que habitualment es considera que responen a una mateixa tendència de pensament hi ha

---

<sup>49</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 425.

<sup>50</sup> També donaria molt de joc una sisena lectura des de l'òptica de la teoria de la recepció, però la deixem de banda perquè un altíssim percentatge dels elements que en traüríem serien reiteratius en relació a comentaris fets des d'altres posicions teòriques (New Criticism i desconstrucció, sobretot).

sovint diferències notables, de manera que, en els nostres comentaris, jugarem en tots els casos amb la generalització d'aquells trets més representatius. I tercera, no es tracta en cap cas de fer paròdia, però inevitablement hi haurà determinats tocs paròdics, perquè és gairebé impossible d'assolir una absoluta solvència en totes les lectures crítiques d'un text: qui això escriu no és tan camaleònic. Així doncs, tenint presents aquestes objeccions, passem a la pràctica.

### NIT DE PRIMAVERA

Ja la materna saviesa  
(alta, la lluna encanta el vent)  
besa tos ulls, plens de peresa,  
i els cabells d'or et va desfent.

I tot eixint, en l'arquimesa  
la mà suau el llum encén,  
sol ull que albira ta nuesa.  
El llum t'espera immòbilment.

Lluen i lluen les muntanyes;  
ningú ni res no fa brogit.  
¿Quines paraules tan estranyes

la llum, la fosca t'hauran dit?  
La lluna et besa les pestanyes;  
fins a mig cos et pren la nit.

*Anàlisi formalista-estructuralista.*<sup>51</sup> "Nit de primavera" és un sonet amb només quatre rimes en joc, a, b, c i d, les dues primeres establint un lligam entre les quartetes i les altres dues entre els tercets (subratllem les rimes masculines):

a b a b // a b a b // c d c // d c d

Aquesta estructura de rima implica primer de tot que les dues quartetes són cadeno-encadenades, és a dir, totes dues són encadenades; a més a més, la permanència de les terminacions de vers en rima i de l'estructura de la rima de la primera quarteta en la segona al seu torn les encadena entre si. D'altra banda, els tercets, tot i implicar, com està establert, un canvi de rima en relació a la de les quartetes, mantenen entre si la mateixa estructura encadenada (x y x y x y), cosa que gairebé permet de considerar-los com tres grups encadenats de dos versos (xy xy xy): la inexistència de cap pausa addicional a la de frontera de vers entre el primer i el segon tercets (de fet, el vers últim del primer i el primer vers del segon s'encavallen) dóna suport a aquesta consideració. Fixem-nos que Carner observa en aquest sonet la regla de l'alternància

---

<sup>51</sup> Englobem les dues posicions teòriques sota un mateix títol perquè, en definitiva, l'estructuralisme (almenys el primer estructuralisme) no és sinó una derivació natural del formalisme (del primer formalisme: el formalisme rus). Allò que representa el pas més important del formalisme a l'estructuralisme, cal situar-ho en el terreny teòric, no pas en el crític: l'encaix de cada text particular en el sistema general de la literatura, i l'encaix d'aquesta en l'estructura global del pensament i de la societat. Per consegüent, els avantatges evidents que presenta el primer estructuralisme en relació al formalisme no ens resulten aquí de gaire utilitat. D'altra banda, cal puntualitzar que estem parlant del "primer estructuralisme", i no pas de l'"estructuralisme" com a denominació del moviment que apareix a França als anys 60 i que, de fet, ràpidament va derivar en posicions absolutament antitètiques a les defensades pel primer estructuralisme: que ràpidament va derivar, doncs, en "postestructuralisme".

entre rimes masculines i femenines, tant en l'interior de les estrofes (gràcies a l'estructura encadenada) com entre estrofes, aquesta última una regla establerta per la tradició i que els tractadistes moderns han prescrit com a irrenunciable.<sup>52</sup> En definitiva, aquesta és una forma clàssica de les possibles que té el sonet, una forma que no representa cap transgressió de la tradició més antiga. Però allò realment interessant és que el manteniment de l'estructura encadenada des del començament fins al final del poema li imprimeix una accentuada fluïdesa. Tot flueix en aquest sonet: no hi ha cap alteració sobtada, ni tan sols al final, de manera que acaba, també, amb una remarcable fluïdesa que sembla una invitació a la continuïtat, i això malgrat el to més sentencios dels dos últims versos que no pas el de tots els anteriors.

Això que hem anomenat fluïdesa és fruit de la regularitat, de la regularitat de l'estructuració de la rima, però no solament d'aquesta: la configuració mètrica també va en la mateixa direcció. El vers d'aquest sonet és l'octosíl·lab, i, com és sabut, en la tradició poètica catalana l'octosíl·lab no és un metre necessàriament sil·làbico-accentual, sinó que és el més llarg dels metres sil·làbics purs. Precisament per ser el més llarg, però, presenta una complexitat molt més gran que els altres d'"art menor", de manera que, per exemple, pot presentar cesura, o pot resultar ser també metre accentual.<sup>53</sup> Aquest últim és el cas de "Nit de primavera". Tot seguit descrivim el contorn accentual dels exemples de vers del poema, sobre un model de vers W S W S

---

<sup>52</sup> *Vid.* Serra & Llatas 1932, pàgs. 74-77 (on es defensa l'alternància de la rima dintre de l'estrofa en algun moment de manera prou divertida) i 112 (sobre l'alternància de la rima entre estrofes); també Oliva 1986, pàg. 59.

<sup>53</sup> *Vid.* Oliva 1992a, pàgs. 227-243 i 294-295.

W S W S, i a on T és un accent màxim, A és una síl·laba àtona i A és una síl·laba tònica per naturalesa però desaccentuada per la posició que ocupa en el sistema mètric:

T A A T A A A T A	ja-la-ma-ter-na-sa-vi-e-sa
T A A T A T A T	al-ta-la-llu-naen-can-tael-vent
T A A T T A A T A	be-sa-tos-ulls-plens-de-pe-re-sa
A A <u>A</u> T A A A T	iels-ca-bells-dor-et-va-des-fent
A T A T A A A T A	i-tot-ei-xint-en-lar-qui-me-sa
A T A T A T A T	la-mà-su-au-el-llum-en-cén
<u>A</u> T A T A A A T A	sol-ull-queal-bi-ra-ta-nu-e-sa
A T A T A T A T	el-llum-tes-pe-raim-mò-bil-ment
T A A T A A A T A	llu-en-i-llu-en-les-mun-ta-nyes
A T A T <u>A</u> T A T	nin-gú-ni-res-no-fa-bro-git
T A A T A A A T A	qui-nes-pa-rau-les-tan-es-tra-nyes
A T A T A A <u>A</u> T	la-llum-la-fos-ca-thau-ran-dit
A T A T A A A T A	la-llu-naet-be-sa-les-pes-ta-nyes
A A <u>A</u> T A T A T	fins-a-mig-cos-et-pren-la-nit

Els catorze versos tenen un accent màxim no solament a la vuitena síl·laba, sinó també a la quarta; les posicions primera, segona i sisena poden ser indistintament àtones o tòniques, però la recurrència d'accent màxim a la quarta síl·laba dóna als versos una regularitat molt marcada: les posicions quarta i vuitena són necessàriament tòniques, i les posicions tercera, cinquena i setena són necessàriament àtones. El ritme resultant és marcadament melòdic, la qual cosa implica conseqüències en l'àmbit del sentit: és un ritme que genera una certa placidesa, la qual cosa s'adiu perfectament amb un poema en què la veu narrativa s'adreça a una noieta a punt d'enfilars el camí del son.

Rima i metre s'alien en l'art del poema per obtenir la consecució d'aquest



objectiu de crear una sensació de "fluïdesa" o "placidesa", i podem dir el mateix de la resta de l'organització del discurs. Efectivament, trobem al poema altres paral·lelismes fònics que en potencien la regularitat melòdica. Així, l'al·literació de consonants oclusives bilabials del tercer vers, i sobretot l'aparició continuada de laterals palatals des del segon fins al penúltim vers (amb l'excepció dels versos cinquè, desè i onzè):

lluna (v. 2)	(el) llum (v. 6)	lluen/lluen (v. 9)	(la) llum (v. 12)
ulls (v. 3)	ull (v. 7)	lluna (v. 13)	
cabells (v. 4)	(el) llum (v. 8)		

Deu paraules que contenen aquest so en un poema de catorze versos és una freqüència molt alta per al català, encara que es produeixin repeticions de significants. Aquesta alta freqüència dóna lloc, més que no pas a una al·literació pròpiament dita, a una figura fònica repetitiva al llarg del poema que desperta en la consciència del lector la sensació de continuïtat, gairebé d'estabilitat, i això fins a l'últim vers. Precisament, el final del poema és d'una elegància extrema, en el sentit que la fluïdesa que estem detectant al llarg dels versos pren aquí un aire de resolució admirable. Fixem-nos en el binarisme, a diferents nivells, que es produeix en els darrers sis versos, a excepció de l'últim del primer tercet:

lluen - lluen (v. 9)	llum - fosca (v. 12)
ningú - res (v. 10)	lluna - pestanyes (v. 13)
	cos - nit (v. 14)

El binarisme del novè vers consisteix en una iteració lèxica, el del desè en una coordinació de subjectes negatius, el del dotzè en una antítesi semàntica; el dels versos tretze i catorze és un binarisme que relaciona els dos versos donant-los una direcció invertida: "lluna" - "nit" en relació a (besar / prendre) "pestanyes" - "cos". Es tracta d'un binarisme a dues bandes, de paral·lelisme sintàctic i d'antagonisme semàntic, binarisme que de fet és extensible a tots els versos que componen els tercets:

Lluen i lluen les muntanyes; ningú ni res no fa brogit.		juxtaposició: representació del món extern
-----		
¿Quines paraules tan estranyes la llum, la fosca t'hauran dit? persona		interrogació amb encavallament: relació entre món extern i 2a.
-----		
La lluna et besa les pestanyes; fins a mig cos et pren la nit.		juxtaposició: relació entre món extern i 2a. persona

Hi ha d'altres paral·lelismes, però els que hem destacat constitueixen la manifestació més clara de l'estructuració fònica i sintàctica d'aquest discurs a través del predomini de l'ús de la funció poètica del llenguatge. Dir ara que és aquesta estructura la que produeix en la recepció del poema per part del lector el fenomen d'*ostranenie* de què parlava Shklovskij no seria sinó una obvietat.

*Lectura new critic.*<sup>54</sup> Hi ha poemes en què el protagonista, diguem-ho així, és el "jo" poètic que hi parla, i que articula tot el discurs: és el cas de la major part de la producció poètica anomenada "lírica", sobretot a partir del Romanticisme. Hi ha d'altres poemes en què l'autèntic protagonista no és el "jo" líric, sinó una tercera persona de la qual aquest "jo" parla, o bé una segona persona a la qual s'adreça. En qualsevol cas, però, aparegui o no aparegui el "jo" com a "personatge" del poema, aquest és a qui en últim terme hem d'atribuir tot el que es diu en el discurs, perquè és ell i ningú més qui l'emet. A "Nit de primavera" ens trobem amb el cas d'un "jo" no protagonista que s'adreça a una segona persona i la converteix en el personatge principal, fet que ja s'evidencia al tercer vers («besa tos ulls ...») i que es confirma en versos posteriors: el quart («... et va desfent»), el setè («... ta nuesa»), el vuitè («El llum t'espera ...»), el dotzè («... t'hauran dit?»), el tretzè («La lluna et besa ...») i el catorzè («... et pren la nit»). No hi ha cap verb en primera persona: qui parla és una veu poètica pura (pura veu), externa, mai corporeïtzada, que esdevé la consciència reflexiva a l'entorn dels fets que explica. Tot i que el protagonista és aquesta segona persona, tampoc no hi ha cap verb en segona persona, sinó que totes les formes verbals

---

<sup>54</sup> El caràcter de pur exercici que estem duent a terme en totes i cadascuna de les diferents anàlisis crítiques d'aquest poema esdevé en aquest cas encara més notori. No es pot fer una lectura realment *fonda* (és a dir, fins a les últimes conseqüències) des de fora dels postulats en què es basa cada una de les posicions teòriques, o sigui, si aquells no són absolutament assumits com a propis. Com hem dit, això, pel que fa al New Criticism, és encara més cert: ben bé quaranta anys després de la mort d'un moviment d'accentuat caràcter anglo-saxó, no es pot pretendre, a Catalunya i tractant d'un poeta català, que es parla des dels principis del moviment. (Ni, almenys en aquest cas, no es pot pretendre tenir, ni tan sols imitar de lluny, el talent individual d'un Ransom, un Tate o un Brooks, talent que molt sovint va suplir l'escassetat de formulacions teòriques característica del moviment.) Insistim, així doncs, en el caràcter només d'exercici exemplar d'aquestes pàgines.

són en tercera: els elements que actuen de subjecte d'aquests verbs són la "lluna" (segon vers), la "materna saviesa" (versos primer, tercer i quart), la "mà suau" (sisè vers), el "sol ull" (setè vers), el "llum" (vuitè vers), les "muntanyes" (novè vers), "ningú" i "res" (desè vers), la "llum" i la "fosca" (dotzè vers), altre cop la "lluna" (tretzè vers) i la "nit" (últim vers). Mai no actua la segona persona protagonista com a autèntica protagonista, és a dir, realitzant alguna acció o sentint alguna emoció; fixem-nos que l'ús de pronoms en segona persona no són en cap cas personals de subjecte, sinó possessius (versos tercer i setè) o personals d'objecte (versos quart, vuitè, dotzè, tretzè i catorzè: de complement directe en el vuitè i catorzè, de complement indirecte en el dotzè, i de complement genitiu en el quart i tretzè). És, aquesta segona persona, la protagonista-objecte del poema, objecte de tot el que passa al seu voltant i tot el que actua sobre ella.

Encara hi ha un altre personatge en el poema, a part de la veu poètica (la "consciència", que aquí no és, com sabem, pròpiament un personatge) i de la protagonista-objecte: una tercera persona, secundària però, aquesta sí, activa. «Materna saviesa» implica la nominalització d'un adjectiu i l'adjectivació d'un substantiu, amb inversió de la jerarquia sintagmàtica nominal: "mare sàvia" es transforma en "saviesa materna", i per alteració de l'ordre en "materna saviesa". La mare, la mare de la segona persona, és de qui primerament es parla en el poema, i el que se'n diu és que du a terme quatre accions: besa els ulls de la seva filla, li desfà els cabells, encén el llum i surt de la cambra (quatre accions repartides en dos grups de dos, temporalment i semànticament discriminats: besar-li els ulls i desfer-li els cabells, d'una banda, i de

l'altra encendre-li el llum mentre se'n va). La seva filla, hem dit, perquè és clar que la protagonista-objecte és una noieta: l'univers femení se'ns fa present des de gairebé el primer moment, ja des del segon vers en què la lluna, símbol mític de la feminitat, encanta el vent; un univers femení corroborat als versos tercer i quart, sobretot en aquest últim (els «cabells d'or» es refereixen inequívocament a la rossor d'uns cabells que no poden ser sinó femenins).

Més enllà d'aquests personatges (és a dir, d'aquestes *persones*), el protagonisme recau en éssers inanimats, siguin personificats o no per la veu poètica a través de l'atribució d'una determinada acció genuïnament humana. La major part d'aquests elements inanimats del poema entreteixeixen una imatgeria molt determinada, que està fonamentada sobre una tensió molt evident entre els dos elements de la dualitat llum/foscor. Aquest és un poema que juga de començament a final amb la paradoxa, una paradoxa fruit de l'aparició simultània dels dos elements de la dualitat i que és el que li atorga la forta tensió interna. Fixem-nos que totes les imatges que en últim terme van a engruixir la coordenada "llum" són fruit de la utilització de mots amb un so lateral palatal, a diferència dels que conformen la coordenada "foscor":

v. 2:	lluna	
v. 6:	(el) llum	
v. 8:	(el) llum	
v. 9:	lluen / lluen	
v. 12:	(la) llum	fosca
v. 13:	lluna	
v. 14:		nit

Podem afegir-hi determinats elements que d'una manera o altra contribueixen a la consistència de la primera coordenada, encara que siguin elements més aviat reflectors de "llum" que no pas productors, o en què la "llum" sigui una idea associada; i també podem afegir-hi elements que, a diferència de tots els que hem dit, que són perceptibles (o no perceptibles, segons de quina coordenada parlem) a través del sentit de la vista, són de caràcter auditiu. L'estructura de les coordenades de la paradoxa quedaria així:

v. 2: lluna	vent
v. 3: ulls	
v. 4: cabells d'or	
v. 6: (el) llum	
v. 7: ull	
v. 8: (el) llum	
v. 9: lluen / lluen	
v. 10:	brogit
v. 12: (la) llum	fosca
v. 13: lluna	
v. 14:	nit

Els elements introduïts ara en la primera coordenada tenen, també, un so lateral palatal, però no pas a començament de mot, sinó a l'interior.

És en aquesta imatgeria, i en la tensió entre les dues coordenades que s'hi estableixen, on descansa la forma del poema, i el que en últim terme en determina el sentit. Fixem-nos que fins al sisè vers, és a dir, fins al moment que la mare encén el llum de l'arquimesa perquè la noieta pugui dormir amb més sensació de trobar-se protegida, hi ha llum a fora, la llum de la lluna (com estableix el segon vers), però a

dins de la cambra hi ha fosc, una fosc només trencada precisament per la llum de la lluna que entra des de l'exterior; amb el vers sisè descobrim aquesta situació de fosc en què fins ara es trobava la cambra, i canvia la relació de llums: ara l'interior està il·luminat pel llum artificial, però, pel que fa a l'exterior, que hi hagi o no llum lunar deixa de tenir importància, o almenys no sembla que tingui influència directa sobre la noieteta, la nuditat de la qual només és observada pel llum artificial (setè vers). És aquesta la gran paradoxa que tanquen les quartetes: a la primera, l'ambient descrit és de completa protecció (la protecció que sent la noieteta amanyagada per la seva mare, el seu focus de llum emocional), tot i la fosc interior de la cambra; a la segona quarteta, malgrat la lluminositat interna, la protecció disminueix, quedant, en tot cas, com una semi-protecció: la del llum, que és l'únic "ull" que se'n fa càrrec (noti's, de passada, la ironia establerta entre els "ulls" de la nena, tercer vers, i aquest "ull" artificial). Els tercets comencen amb la reafirmació d'allò que ja havia quedat perfectament establert des del segon vers: la llum regna a l'exterior (i la reafirmació pren ara un caire hiperbòlic). Però la tensió continua, perquè és una tensió emocional, una tensió que assoleix tota la seva càrrega significativa des del punt de vista del fet que la noia sent paradoxalment protecció (assossec) i desprotecció (terror), correlacions de les coordenades de llum i fosc que s'estableixen a través de les imatges del poema. Aquesta tensió només es resol en els últims quatre versos, on el sentit del poema pren una direcció unívoca dins d'una dimensió simbòlica: la dimensió simbòlica de l'interregne en què, per la seva edat, viu la noia.

En efecte, aquest interregne és un espai espiritual, simbòlic, on l'alternància

simultània de llum i de foscor (i tots els elements formals del poema que conformen les dues coordenades) són el correlatiu objectiu, en termes de T.S. Eliot, de la fonda emoció vital que sent, en aquest moment de la seva vida, la protagonista del poema, una emoció vital fruit del trànsit entre la infantesa i la vida adulta, entre la protecció materna i el naixement del desig, és a dir, de la consciència de la pròpia unitat: de la pròpia solitud, en tot cas compartible a través del sexe i de l'amor. La veu del poeta, darrere de la qual s'amaga una persona que ja coneix aquest trànsit, apareença dubtar en què consisteix aquest (versos onzè i dotzè), però és un dubte que només podem atribuir a la noia; en els versos tretzè i catorzè, tota ombra de vacil·lació s'esvaeix, i ara el poeta adopta un to de veu sentenciós: la lluna (*encara*) li besa les pestanyes, (*però ja*) la nit la té agafada fins a mig cos. (I fixem-nos que, mentre que la mare li besava els ulls al segon vers, la lluna *només* li besa les pestanyes al penúltim; i que, mentre que la mare *només* li desfeia els cabells al quart vers, la nit li pren el cos, de moment mig, i tot indica que el procés continuarà avançant). D'aquesta manera, la tensió, construïda sobre una paradoxa formal molt ben travada, acaba resolent-se en una unitat significativa, una significació que transcendeix la pura anècdota temporalment determinada i que remet a una experiència humana universal.

*Anàlisi semiòtica.* Com a una unitat mínima de significació, un poema té un sentit complet i independent d'altres poemes que puguin formar part, juntament amb el poema en qüestió, d'un grup major; això es fa evident des del moment que entenem que un poema és abans que cap altra cosa un discurs, l'enunciació discursiva d'una significació



emesa per un parlant a un receptor, que es produeix en un temps i en un lloc determinats. Ara bé, que un poema sigui una unitat mínima de significació no vol dir que sigui una unitat simple, sinó que està formada per diversos elements que s'estructuren en diferents nivells, essent la intersecció dels quals allò que produeix la significació última i en aquest sentit única. Com a discurs que és abans de res, els elements més bàsics que s'estructuren en el sistema global del poema són signes, signes que, en formar part del poema, només tenen valor dintre d'aquest. L'estructuració dels signes en el sistema del poema es produeix a tres nivells: sintàctic, semàntic i pragmàtic. Examinem, doncs, cada un d'aquests nivells d'estructuració dels signes en el poema "Nit de primavera".

Nivell sintàctic. És el nivell més bàsic d'estructuració dels signes, i comprèn les relacions que aquests estableixen entre si, siguin signes fònics, lèxics o sintàctics. Pel que fa als primers, fem nostra l'anàlisi que s'ha fet més amunt, en l'anàlisi formalista i estructuralista,<sup>55</sup> i això tant per als signes fònics de tipus mètric com als altres, no específicament mètrics. Cal també, però, una explicació de les relacions dels signes entre si a un sub-nivell lèxic. Sens dubte, a "Nit de primavera" l'element lèxic dominant és el substantiu. Molts substantius, i de diverses classes, recorren el poema des del primer fins a l'últim vers, teixint una sub-estructura que en genera bona part

---

<sup>55</sup> María del Carmen Bobes (Bobes 1974) ha explicat els deutes de la crítica literària semiòtica (o semiològica, en la seva terminologia) en relació a corrents de pensament anteriors, i ha determinat que aquella és una derivació ulterior del formalisme rus, de l'estructuralisme i de la semiòtica (entesa com la ciència global dels signes). L'estudi dels aspectes fònics en la crítica literària semiòtica incorpora com a propis els avenços dels formalistes i dels primers estructuralistes, de manera que nosaltres ens estalviarem aquí de fer repeticions innecessàries.

de la significació. Aquests són tots els substantius del poema:

saviesa (v. 1)	arquimesa (v. 5)
lluna - vent (v. 2)	mà - llum (v. 6)
ulls - peresa (v. 3)	ull - nuesa (v. 7)
cabells - or (v. 4)	llum (v. 8)
muntanyes (v. 9)	llum - fosca (v. 12)
brogit (v. 10)	lluna - pestanyes (v. 13)
paraules (v. 11)	cos - nit (v. 14)

La distribució d'aquests substantius al llarg del poema no és casual, sinó que respon a una estructura molt determinada. Fixem-nos que, si considerem, com cal, "cabells d'or" com a unitat (és un sol sintagma nominal, on "d'or" fa de complement preposicional perfectament substituïble per un adjectiu com "daurats"), tenim una distribució dels substantius perfectament simètrica, amb una regularitat de presència d'un o dos substantius per vers:

1a. estrofa:	2a. estrofa:	3a. estrofa:	4a. estrofa:
un	un	un	dos
dos	dos	un	dos
dos	dos	un	dos
un	un		

L'estructuració lèxica, doncs, ja comença a ser, en el seu nivell més simple, significativa. La descripció que es fa de la situació enunciativa del poema s'estructura en dues

estrofes (les quartetes) que alternen la dualitat present a tot el poema (un o dos substantius), i en dues altres estrofes (els tercets) que es bifurquen, prenent cada una un valor d'aquesta dualitat: la primera pren el valor de la unicitat, la segona i última del poema el del binarisme. És deixant en l'últim lloc (l'última estrofa) el valor del binarisme, aïllant-lo respecte de l'estrofa anterior, que aquest valor esdevé emfasitzat i altament significatiu: és, efectivament, en la relació entre "llum" i "fosca" (dotzè vers), entre "lluna" i "pestanyes" (tretzè vers) i entre "cos" i "nit" (últim vers) que s'estructura lèxicament aquest primer nivell de significació.

L'anàlisi sintàctica del poema tendeix també a establir-hi una fractura entre les quartetes i els tercets, deixant per a aquests la resolució i la major càrrega significativa. Aquest és el contorn sintàctic del sonet:

Vers 1:	Oració 1 (subjecte)
Vers 2:	Oració 2 intercalada
Vers 3:	Oració 1 (sintagma verbal 1)
Vers 4:	Oració 1 (sintagma verbal 2, coordinat amb SV1)
Vers 5:	Oració 3 (complements)
Vers 6:	Oració 3 (subjecte + sintagma verbal)
Vers 7:	Oració 3 (aposició)
Vers 8:	Oració 4
Vers 9:	Oració 5
Vers 10:	Oració 6
Vers 11:	Oració 7 (complement)
Vers 12:	Oració 7 (subjecte + sintagma verbal)
Vers 13:	Oració 8
Vers 14:	Oració 9

Fixem-nos que, als set primers versos, hi ha només tres oracions principals (i una és intercalada), mentre que als altres set n'hi ha fins a sis. L'últim vers de la segona quarteta, resolt en una esticomítia, fa de frontera entre el ritme que imposa la sintaxi de les quartetes i el que generen els tercets. El primer ritme obeeix a una sintaxi més complexa, que en la superposició sobre el model mètric produeix encavallaments, alguns de prou forts (entre els versos primer i tercer, per exemple), hipèrbata (entre els versos quart i cinquè), etc., i en general un teixit molt travat, que més que avançar unidireccionalment estableix relacions entre els signes en totes direccions. En canvi, el ritme dels tercets, iniciat com hem dit al vuitè vers, és fruit d'una sintaxi molt més simple. Aquest esquema bàsic pot ser il·lustrador:

- 1a. part:        versos 1, 3 i 4. Intercalació: vers 2.
- 2a. part:        versos 5, 6 i 7. Intercalació: vers 8.
- 3a. part:    1/ versos 9-10 (frases juxtaposades).  
                  Intercalació: versos 11-12 (interrogació amb encavallament suau).  
                  2/ versos 13-14 (frases juxtaposades).

És clar que s'estableix un paral·lelisme entre els versos novè i desè, d'una banda, i entre els versos tretzè i catorzè, de l'altra, amb un mateix mètode d'adjunció d'oracions, la juxtaposició. És la tirada de frases juxtaposades al final del poema allò que dóna la fluïdesa rítmica d'aquest final, i a on recolza un altre sub-nivell de significació, ulterior als que ja hem determinat (fònic i lèxic). Aquests tres sub-nivells donen pas a un nivell de significació superior, el semàntic.

Nivell semàntic. Si reprenem l'anàlisi del sub-nivell lèxic que abans hem fet, i

hi aprofundim, veurem que els substantius del poema poden pertànyer a una d'aquestes tres categories:

- substantiu concret: designa un objecte particular; per exemple, "muntanyes";
- substantiu abstracte: designa una qualitat; per exemple, "peresa";
- substantiu concret únic: designa un element que és únic; per exemple, "lluna".

Si incloem dintre d'aquesta última categoria aquella mena de substantius que són únics i que, tot i tenir una certa dosi d'abstracció, no són pròpiament qualitats abstractes (per exemple, "nit"), l'esquema que abans hem fet quedaria ara formulat d'aquesta manera:

<i>1a. estrofa:</i>	<i>2a. estrofa:</i>	<i>3a. estrofa:</i>	<i>4a. estrofa:</i>
abstracte	concret	concret	concret únic / concret únic
concret únic / concret únic	concret / concret únic	abstracte	concret únic / concret
concret / abstracte	concret / abstracte	concret	concret / concret únic
concret	concret únic		

Els substantius abstractes i concrets són subsidiaris dels substantius concrets únics, fan de coixí d'aquests, que són els que realment aporten semes rellevants en l'estructuració

última de la significació del poema. Eliminem de la nostra anàlisi, així doncs, "saviesa", "ulls", "peresa", "cabells d'or", "arquimesa", "mà", "ull", "nuesa", "muntanyes", "brogit", "paraules" (fixem-nos que els tres substantius del primer tercet són tots irrellevants en el sentit que hem dit), "pestanyes" i "cos"; i quedem-nos només amb els substantius concrets únics, que es distribueixen pel poema d'aquesta manera:

<i>1a. estrofa:</i>	<i>2a. estrofa:</i>	<i>3a. estrofa:</i>	<i>4a. estrofa:</i>
lluna / vent	llum llum	---	llum / fosca lluna nit

Aquests substantius tenen un contingut semàntic que s'agrupa a l'entorn de dues isotopies:<sup>56</sup> la isotopia Llum i la isotopia Fosca. Aquestes dues isotopies apareixen esmentades així, explícitament (i contraposades), al dotzè vers, el punt en el qual el poema està arribant a la seva resolució significativa, tal com ens ha demostrat l'anàlisi sintàctica que abans hem fet. A l'entorn de la isotopia Llum s'agrupen els semes 'lluna', 'llum (artificial)' i el propi sema 'llum (natural)'; el primer dels semes es reitera a la primera i la quarta estrofes, el segon apareix repetidament a la segona estrofa, i el tercer, el nucli de significació, ocupa el centre significatiu del poema, situat al primer vers de l'última estrofa. A l'entorn de la isotopia Fosca s'agrupen els semes

---

<sup>56</sup> Prenem el terme "isotopia", utilitzat per diferents pensadors amb sentits diversos, significant el que va establir la definició clàssica de Greimas (*vid.* Greimas 1966): simplificadament, un joc reiteratiu de categories *semàntiques* que possibiliten la lectura uniforme i inequívoca de qualsevol text.

'vent', 'nit' i el propi sema 'fosca'. (Aquí, "vent" permet de ser agrupat en aquesta isotopia només per la dimensió simbòlica que adquireix en contraposició a "lluna".) Cap dels semes d'aquesta isotopia no és repetit, i 'fosca' ocupa, contraposat a 'llum (natural)', el centre significatiu del poema, que és, doncs, binari (perquè dues són les isotopies). La tercera estrofa no presenta cap sema referit a una de les dues isotopies, i per tant cap marca isotòpica, de manera que és una estrofa de trànsit entre el plantejament isotòpic de les quartetes i la resolució semàntica de l'última estrofa, amb el nucli isotòpic situat al primer vers. Més enllà d'aquest primer vers, només hi ha la reiteració significativa que impliquen els dos últims versos, amb el sema 'lluna' com a expansió de la primera isotopia, i el sema 'nit' com a expansió de la segona. Precisament, el fet que l'últim mot tingui un contingut semàntic de l'eix isotòpic Fosca insinua un transvasament d'èmfasi de la primera cap a la segona isotopia, de manera que és aquesta la que, en la ment del destinatari del poema, acaba guanyant la partida: efectivament, la nit ja ha pres "fins a mig cos", i se suggereix que continua guanyant terreny.

Nivell pragmàtic. Tot el que hem explicat fins ara no ens ha de fer oblidar el que dèiem al començament: un poema és l'enunciació discursiva d'una significació emesa per un parlant a un receptor, que es produeix en un temps i en un lloc determinats. L'estructuració a nivell sintàctic del poema estableix les bases de la seva estructuració semàntica, que al seu torn es resol en el procés de comunicació que és el poema com a globalitat. Els discursos literaris es caracteritzen per la complexa elaboració de les estructures més superficials (fònica, lèxica, etc.) i la simplicitat

semàntica de l'estructura profunda. En el cas de "Nit de primavera", el centre significatiu del poema es redueix a una cosa així: descripció de l'emoció ambivalent produïda pel pas de la vida infantil a la vida adulta. Aquesta conclusió és fruit del fet que podem estendre la significació de la isotopia Llum a l'àmbit d'una isotopia ulterior 'Protecció', i la isotopia Fosca al d'una isotopia ulterior 'Desemparança'. En el procés de comunicació que és el poema, aquest significat s'enriqueix, en tant que hi juguen d'altres elements. Alguns d'aquests perden totalment la seva rellevància en el discurs literari, rellevància que sempre conserven en qualsevol altre procés comunicatiu: és el cas del temps i del lloc de l'enunciació d'aquest poema. Pel que fa a l'emissor i al receptor interns del poema (la veu que enuncia el discurs i qui el rep), direm que hi ha un "jo", irrellevant significativament, i un "tu" a qui s'adreça el discurs, que és el protagonista del poema en tant que és qui experimenta l'emoció del pas a la vida adulta. Pel que fa a l'emissor i al receptor externs del procés de comunicació, deixem ara de banda el primer, és a dir, el poeta Josep Carner, i centrem-nos per un moment en el receptor extern, virtualment qualsevol de nosaltres en tant que lectors. En el procés de la lectura del poema, qualsevol lector capta els signes i les relacions que als diferents nivells estableixen entre si aquests signes, que es resolen en la isotopia semàntica que hi hem determinat (en aquest cas, la dualitat d'isotopies semàntiques). Una lectura correcta del poema implicarà necessàriament la determinació d'aquesta dualitat isotòpica, i cap altra: l'estructuració semiòtica del text no permet sortir-se d'aquest camí, perquè aquest és un fet objectivament constatable. Més enllà, el joc comunicatiu que s'estableixi entre l'emissor del text (i, per tant, el text) i el receptor pot prendre



unes característiques determinades depenent de la captació del poema per la psique del lector, però en tots els casos l'acte de comunicació serà idèntic i seguirà els patrons que hem descrit, que es resumeixen en la comunicació de l'emoció abans esmentada. En definitiva, el discurs poètic comunica sempre una determinada emoció, més que no pas un pensament, i aquesta emoció esdevé només subjectiva a partir del moment que cada lector la viu, i no pas abans.

*Lectura psicoanalítica (i feminista).*<sup>57</sup> Els textos literaris constitueixen una de les manifestacions més elevades de la cultura. De la *cultura*: de l'estructura humana en què els éssers humans s'organitzen i que té, entre altres, la tendència a ofegar la *natura* quan la natura pot ser perillosa per als codis morals en què es basa la cultura, quan pot ser perillosa per a la supervivència de la mateixa cultura. En aquest sentit, tot text literari és un acte de supressió de les forces naturals més recòndites de la ment humana, sobretot de les més bàsiques, és a dir, les més inconscients. Així doncs, l'anàlisi dels textos literaris ens resulta d'enorme utilitat per determinar el funcionament d'aquestes forces culturals repressores i el caràcter de les forces inconscients que s'intenten de

---

<sup>57</sup> En la lectura del poema que des del punt de vista psicoanalític d'irem a terme, seguirem algunes idees de la psicoanàlisi tradicional de Freud, més que no pas de la revisió, altament productiva en literatura, que en va fer Jacques Lacan. (De la teoria lacaniana extraurem algunes estratègies de lectura per a la desconstrucció que després farem del poema.) D'altra banda, cal tenir present que les lectures que estem realitzant aquí no són en cap cas les úniques possibles dins de cada corrent, i això, que és especialment cert per a la desconstrucció (en tant que del que es tracta precisament és de demostrar la infinitud interpretativa dels textos), també ho és per a la crítica psicoanalítica: molts crítics que segueixen aquesta tendència teòrica, fins els que es basen en Freud, podrien fer lectures molt diferents de la que nosaltres farem, sobretot pel que fa a la qüestió de l'homosexualitat. Però la nostra és també legítima dintre del corrent, i força potent.

suprimir; si a més a més, com és el cas de "Nit de primavera", el tema és precisament aquest, el text ens és doblement útil. Fixem-nos que diem, però, que les forces de l'inconscient *s'intenten* suprimir; però l'energia intrapsíquica mai no desapareix, sinó que en tot cas es transforma, es desvia, es projecta, es sublima o es converteix en una altra cosa: no se suprimeix. Així, sempre, a sota de les aparences dels textos literaris, a sota del nivell de la consciència que el text literari explica, hi ha un altre nivell, el nivell de la inconsciència, maldant per sortir a la superfície amb tota la seva força i fins la seva violència (depèn del grau de repressió exercit). És aquest el veritable text, l'autèntic: només ens cal gratar una mica per descobrir-lo.

"Nit de primavera" és un poema que s'inscriu en uns codis culturals molt determinats, propis d'una societat altament repressora dels impulsos del subconscient i en particular de l'instint sexual. Al nivell de la consciència, tot és harmonia (com era aparentment harmònica la societat burgesa de la Catalunya de 1907, quan Carner va escriure la primera versió d'aquest poema);<sup>58</sup> el mateix títol està amarat d'aquesta

---

<sup>58</sup> "Nit de primavera", amb el mateix títol, és el segon poema de *Segon llibre de sonets* (Carner 1907, pàg. 2). El poema original deia així:

Ja la materna saviesa,  
 com es molt tart y fa rellent,  
 besa tos ulls plens de peresa  
 y els cabells d'or te va desfent.  
 Y entra a ta cambra; a l'arquimesa,  
 com cada nit el llum encén,  
 (sol ull qui ovira ta nuesa.)  
 El llum t'espera inmovilment.  
 Cerques potsê la teua estrella?  
 El cant diví que descapdella  
 el rossinyol potsê has comprès?  
 La teua mare ja no't crida...  
 guaites el cel embadalida...  
 La nit es dolça com un bès.

harmonia (¿què hi pot haver de més harmònic que una nit de primavera amb llum de lluna?). Vessa harmonia la relació establerta entre la mare i el seu fill: la mare sàvia besa i acarona el fill dòcil, un personatge aparentment plàcid, sense tensions, pur objecte de les accions de la seva mare. L'harmonia, tanmateix, és solament aparent. A sota, al nivell de la inconsciència, la força de l'*eros*, del principi vital, dóna lloc a la libido, que és reprimida a través de dos mecanismes de defensa: la projecció cap a la natura i la racionalització de la situació relacional entre mare i fill.

Pel que fa al primer mecanisme, l'harmonia superficial, efectivament, està projectada cap a l'exterior, cap a elements naturals, de manera que la natura, que per definició és inharmònica precisament per la lluita que hi estableixen *eros* i *thánatos*, esdevé en aquest poema equilibrada i harmònica, estable: començant per la "nit de primavera" del títol, continuant per la lluna que "encanta" el vent i que besa les pestanyes del fill, i acabant per les muntanyes que "lluen" i "lluen". Però l'ús d'aquest mecanisme és revelador de moltes coses. Fixem-nos que la Natura és la Mare, com ens han explicat els poetes de totes les èpoques, portaveus del subconscient col·lectiu. La lluna és, com també sabem des dels albors de la humanitat, el principi de la feminitat. Parem l'atenció un moment en el segon vers. ¿Què significa, que la lluna "encanti" el vent? ¿Quina mena de lògica segueix aquesta imatge? "Encantar", en la definició del diccionari de l'Enciclopèdia Catalana, té aquestes accepcions:

---

Al 1924, Carner el va incloure a *La inútil ofrena* amb el número sis, i el va deixar intacte a part de la normativització ortogràfica i d'un petit canvi a l'onzè vers: «el rossinyol potsê has comprès?» es converteix l'any 24 en «el rossinyol has ben entès?» (Carner 1924, pàg. 17).

- a.- Obrar sobre algú o alguna cosa en virtut d'un poder ocult, arts màgiques, pronunciant certes fórmules.
- b.- Fascinar, captivar.
  - b.1.- Fascinar: Captivar irresistiblement algú amb la mirada, amb algun atractiu poderós, amb el propi prestigi.
  - b.2.- Captivar: Agafar o retenir captiu. / Adquirir o tenir un fort ascendent sobre un altre, especialment per algun atractiu.
- c.- Produir com un dolç arravatament, plaure en alt grau.

L'ús del verb "encantar" al vers «La lluna encanta el vent» és, és clar, metafòric, cosa que implica una transferència de sentit que és fruit del fantasieig. Si la lluna és el principi femení, en aquest vers el vent representa el principi masculí: raude, penetrant, a voltes violent. La lluna, la feminitat, la mare en últim terme, encisa el principi masculí, la qual cosa vol dir que hi exerceix un poder màgic (accepció *a*), el captiva, és a dir, el té captiu (accepció *b*) i li dóna un plaer dolç (accepció *c*). La projecció en la natura ens revela, doncs, el món subterrani dels personatges que apareixen al poema: el fill és *encantat* per la seva mare, que li besa els ulls i li palpa els cabells (un símbol eròtic recurrent en la poesia de Carner), i per la qual sent un desig ocult i inconfessable, tot i la seva inaccessibilitat (la lluna és "alta").

A través d'aquest primer mecanisme (la projecció en la natura), es produeix el segon, la racionalització de la situació relacional entre mare i fill. Aquesta racionalització tendeix altre cop a l'harmonització: la mare acotxa el seu fill, i aquest sent la

natural protecció. Però ja sabem que això amaga el desig del fill per la seva mare, és a dir, el seu complex d'Èdip. Si furguem una mica a sota d'aquesta racionalització, veurem que, de fet, el que succeeix en el poema, a partir de la segona estrofa, és completament irracional. D'entrada, sabem que el fill és de sexe masculí: és el vent encisat per la lluna. En la primera versió del poema, Carner descrivia una relació maternal en què el fill era del sexe femení: «guaites el cel embadalida...», deia el penúltim vers. Però Carner, l'any 1957, quan el coneixement de la psicoanàlisi ja s'havia estès arreu del món, canvia alguns versos del poema, només uns pocs, però molt significatius. En primer lloc, elimina l'esmentat penúltim vers, fent més ambigu el sexe del fill; en segon lloc, canvia el segon vers, que en la versió original deia «com es molt tart y fa rellent», i que és substituït pel que hem comentat, un vers que esdevé molt important en la nova versió: «alta, la lluna encanta el vent»; i, en tercer lloc, elimina els versos que deien «El cant diví que descapdella / el rossinyol potsê has comprès?», una clara referència a la incipient però irresistible atracció que pel fal·lus masculí comença a sentir la nena. L'ambiguació del sexe del fill, la introducció de la dualitat dels principis femení i masculí ("lluna" i "vent"), i l'eliminació del desig femení pel fal·lus masculí ens dóna la pista de la principal decisió de Carner en la reescriptura del poema: convertir el sexe del fill en masculí, la qual cosa fa possible de dibuixar un món emocional subterrani dominat pel complex d'Èdip, i en definitiva de bastir un poema molt més il·lustrador de la lluita entre la consciència i l'inconscient, entre cultura i natura, entre repressió i desig.

Sabem ja, doncs, que es tracta d'un nen; i, com hem dit, tot el que s'explica a

partir de la segona estrofa és marcadament irracional. La mare se'n va de la cambra i abandona el seu fill, deixant, això sí, un llum encès. La solitud en què queda el nen es fa evident al setè vers, «sol ull [el llum] que albira ta nuesa», i fixem-nos la ironia evident que introdueix Carner: la lluna, la mare, la saviesa, la mà (tots termes femenins), en definitiva, el principi femení abandona el nen, i queda només com a substitut un llum, que és masculí: el joc entre l'ús de l'accepció femenina i l'accepció masculina de la paraula "llum" és molt revelador. Aquest llum és un "ull", també masculí, el propi ego del nen, que ara queda sol en escena després de l'abandonament de l'altre, del principi femení. L'ego propi és l'únic que l'observa; i l'únic que l'"espera", que vol aconseguir-lo, és el llum, el principi masculí, ell mateix. Així, el nen s'adorm, i entra en els dominis del somni: és des d'aquest moment i fins al final que la irracionalitat domina completament el poema, perquè l'espai que descriuen els tercets és un espai oníric, on les forces del subconscient apareixen amb tota la seva força. A través del son, el nen despertarà a una nova sexualitat, cap a on canalitzarà el desig reprimat vers la mare. En aquest espai oníric, les muntanyes lluen i lluen: és evident el símbol fàl·lic, que ens indica l'exaltació hiperbòlica del propi fal·lus. És aquesta exaltació, inici d'una nova sexualitat, el que oculta el desert de l'espai no oníric, de l'espai real en què el desig per la mare no pot ser realitzat: lluen i lluen les muntanyes, i queda sublimada d'aquesta manera la buidor que ha deixat l'absència de la mare, el "brogit" que ja no existeix (desè vers), i potser també el brogit de la mare copulant amb el pare però que el nen, encisat per les muntanyes lluent, ja no sent. Que aquest és un espai oníric, ens ho confirma l'onzè vers: les paraules són "estranyes", i

és que ara, quan l'inconscient es fa palès a través del son, apareix tot allò estrany, soterrat: la força del desig vers el principi femení ("la llum" del dotzè vers), l'abandonament definitiu d'aquest principi ("la fosca"), el record del plaer efímer de quan la mare encara era posseïda (la lluna besa tan sols les "pestanyes", tretzè vers), i l'arravatament del nen per part de la nit, és a dir, el contrari de la llum, l'absència del principi femení. La "nit" s'apodera del nen: es produeix l'abandonament de la "llum", però aquest abandonament es transforma en una altra possessió, la de la nit. La nit "pren" el nen, que, en el seu inconscient, evidenciat pel somni, veu com neix el seu desig homosexual: la imaginació plaent que és "pres", que és penetrat. D'aquesta manera, el poema és una magnífica descripció de la repressió sexual que exerceix la societat sobre l'individu, de la lluita que en aquestes condicions es produeix sempre entre la consciència creada per la cultura i l'inconscient natural que es manifesta a través del somni, i de la tendència instintiva cap al plaer que, malgrat la repressió, tenim els éssers humans, tendència que en el cas del protagonista d'aquest poema es vehicula a través d'un desig homosexual.

La crítica feminista, que juntament amb la desconstrucció és la tendència teòrica més lliure i desinhibida, en el sentit que opera sense cap complex a partir de l'explicitació dels propis objectius, probablement faria ús de les seves capacitats camaleòniques davant d'aquest poema i s'apropriaria de les aportacions de la crítica psicoanalítica. De tota manera, precisament pel seu caràcter desinhibit, al feminisme no l'interessa qualsevol text, i és pràcticament segur que aquest l'interessaria més aviat poc. Per això, dedicarem només unes línies a esbossar una lectura feminista del poema.

Per començar, una gran majoria de les crítiques feministes actuals no consideren que sigui objecte d'estudi propi textos escrits per homes, com és el cas d'aquest poema. A més a més, algunes considerarien que no és lícit que un home, com és el cas, pugui fer-se seus els principis teòrics del feminisme. (Aquest és un altre motiu pel qual no ens hi estendrem gaire.) Tanmateix, hi ha elements del poema que podrien ser explicables des d'una òptica feminista: sobretot, el tractament de la maternitat. Aquest poema és interpretable des d'un punt de vista feminista precisament per la descripció de la maternitat, i de les relacions entre mare i fill, que són temes que interessin al feminisme de manera prioritària. Pel que fa a això (i ens encarnarem ara en crítics feministes, amb perdó d'aquelles que consideren que això és il·lícit), el primer que es fa evident en aquest poema és que un autor masculí, Josep Carner, escriu un poema en què descriu les relacions mare-filla, l'essència de la maternitat i el caràcter del desig sexual femení, i que aquesta descripció s'inscriu dins de les coordenades ideològiques de la societat patriarcal. Vegem-ho breument.

En primer lloc, és clar que són dues les protagonistes del poema, la mare i la filla. De fet, no sabem el sexe de la filla: no sabem si és nena o nen. De cap manera, doncs, no podem suposar (com s'ha fet en la lectura immediatament anterior) que es tracta d'un nen: aquesta lectura seria fruit del prejudici patriarcal que només centra el seu interès en el caràcter del desig masculí, i en la idealització de les relacions entre la mare i el seu fill de sexe masculí, amb complex d'Èdip inclòs. Tot i que com a lectors no podem determinar el sexe de la filla, és evident que la intenció de Carner era descriure un personatge femení; ara bé, aquesta intenció només es materialitza dintre



d'uns codis socio-culturals molt determinats, que en aquest cas consisteixen en l'atribució de l'harmonia i la tendresa que amaren el poema a un univers femení (els versos tercer i quart són molt significatius en aquest sentit). Podem fer, tanmateix, una lectura que parteixi de la base que la protagonista és femenina sempre que tinguem present que aquesta lectura neix d'aquests codis.

El lloc des del qual parla el poeta s'inscriu en la societat patriarcal, de manera que la seva descripció de la maternitat correspon al rol que aquesta ocupa dins de les estructures de poder d'aquesta societat. És per això que la descripció que en resulta és idealitzada, encara que llegim el poema en el sentit de les relacions mare-filla, perquè s'hi ha produït un transvasament del contingut idealitzador de la maternitat que els homes atorguen a la relació mare-fill. Aquesta idealització, que es fa palesa en uns quants versos (el primer, per exemple), i en general en tot el to del poema, és fruit del prejudici de la societat patriarcal, que veu la maternitat com una cosa estranya (com no pot ser d'altra manera). L'"estranyesa" de la maternitat es fa extensible en el poema a la feminitat en general, un altre codi establert per la societat patriarcal. Les paraules que la llum i la fosca diuen a la noia són "estranyes": és a l'autor, és clar, que li semblen estranyes, perquè no pot entendre el desig femení. El desig també està idealitzat, la qual cosa vol dir que primer de tot ha estat reprimit; el desig femení és, simplement, estrany. Fixem-nos en els dos últims versos: la lluna és aquí símbol de la protecció de la mare, una protecció que s'està perdent; la nit és el naixement del desig sexual femení. ¿Per què ha de ser "llum", "lluna", la mare, i "nit" el desig, el plaer sexual? Els versos finals són la principal "relliscada" del text, en el sentit que són molt

reveladors dels codis culturals que imperen a la nostra societat. D'aquesta manera, el poema esdevé una excel·lent descripció del mecanisme pel qual la idealització de la maternitat actua com a sublimació del sexe reprimat (fosc, estrany).

(Una) *Desconstrucció*. La lectura *new critic* del poema "Nit de primavera" ha començat a furgar en el teixit del text, tocant plagues grans i petites per, en últim terme, enretirar la mà: la mà del poder unificador del sentit del poema, que passa per sobre les plagues notant-les i després negant-les, i després negant-se a si mateix per poder continuar exercint el poder, el poder del crític que diu quin és el sentit del poema, el seu garant: l'únic tema que tracten els textos és per al New Criticism aquest poder. És la mà que ha obviat, que ha marginalitzat, que ha tret del centre del poema l'altra mà, la mà suau que encén el llum. ¿Per què la mà d'aquest vers ha de ser la mà de la mare? Res, cap altra cosa a part de la mà del poder, no ho indica. Fem *close reading*, també, i veurem que la mare besa els ulls de la seva filla i li desfà els cabells; i, després, som a la segona estrofa, «tot eixint ... la mà suau el llum encén». L'únic personatge corpori no és la mare, sinó la filla: és l'única que en el poema té ulls, cabells, pestanyes i cos (mig cos). Els ulls estan plens de peresa, mig adormits; els cabells són d'or, daurats i bells. En el mateix registre de delicadesa i ingenuïtat, la mà és "suau": si el que es volia era llegir "rectament" el poema, així doncs, calia observar que la mà és la mà de la filla, la nena que deixa sola la seva mare amb el llum encès i marxa nua de la cambra, observada pel llum que ha encès (observada per la mare, la llum, el llum, l'únic ull que la pot observar) i que l'esperarà fins que torni, immòbil. A fora, la nit; les muntanyes

que lluen i lluen, tot en silenci, i la nena meditant les paraules estranyes que la fosca i la llum *potser* li han dit, potser les paraules que han fet que marxés de la seva cambra. I la lluna, la nit, la besen i la prenen: la nena se submergeix en la nit. Immòbilment, inútilment, el llum (i la llum, i l'ull, i la mare) n'esperaran el retorn, un retorn que mai no es produirà: un sentit que quedarà ajornat per sempre.

Per descomptat, aquesta lectura que acabem de fer és tan *de sentit comú*, tan estable, coherent i centrada com la que abans s'ha fet des del New Criticism, potser més. Però *any reading is a misreading*, i la que hem fet és una lectura tan esbiaixada, tan interessada com l'altra, de manera que també la podem desconstruir. Les plagues del text encara són allà, esperant que les reconeixem. Són les tensions internes del text, que hem volgut resoldre, però allà continuen, esperant-nos immòbilment. Tensions organitzades binàriament, s'ha dit abans: el binarisme del poema es funda sobre dos centres, llum i fosca. En la lectura anterior, aquest binarisme es trenca i esdevé jerarquia: el predomini final de la fosca sobre la llum. "El procés [del domini de la fosca sobre la llum] continuarà avançant", interpretava una lectura anterior: però ¿com ho sabem, que la fosca guanya? ¿Què ens obliga a pensar que la nit continuarà prenent el "cos" i anirà més enllà en el seu domini que fins a la meitat? No ho sabem: el poema s'acaba, el sentit s'ajorna per sempre. La jerarquia establerta es pot invertir fàcilment: la fosca és l'element del binarisme que surt al final (a través de la "fosca", dotzè vers, i la "nit", catorzè vers), però fins aleshores tot és llum (lluna, llum (el), llum (la), la lluentor de les muntanyes). La jerarquia l'ocupa durant pràcticament tot el poema la llum, i al final apareix la contradicció: ara és la fosca, que domina, la nit. (Però

després de la nit torna el dia, torna la llum.)

La contradicció oposa els dos termes que formen part del binarisme, però de fet no hi ha dos termes, ni binarisme, ni contradicció. Hi ha llum i hi ha fosca, hem dit; i la fosca és la nit. Però la llum *no* és el dia: la llum (de la lluna, del llum, no del sol) és també nit. Així, la llum és part de la nit, i per tant part de la fosca: la llum és la fosca. A més a més, les muntanyes "lluen" i "lluen", és clar que per l'efecte de la lluna: *lluen* per la *lluna*, i són llunyanes, són allà *lluny* on també hi ha la lluna que les fa lluir; la lluna és *allí*, doncs, i aquí no hi ha *llum*. La llum és la fosca: tot és nit, el mateix títol del poema ja ho indica. El binarisme traslladat a l'oposició "protecció maternal/desig sexual" també s'esfondra: la protecció maternal *és* desig sexual. Aquesta és la gran aporia del text, i en definitiva aquest és el text, és a dir, tot el text és aquesta aporia, absolutament irresoluble a través de cap element del text, essent com és tot ell aporia. Més enllà d'això, només hi ha espais buits de sentit que podem omplir determinant un centre fictici al text i passant per alt la seva aporia, és a dir, passant per alt el text: així, ¿qui és el "tu" del poema?, ¿per què ha de ser una nena, i no un nen? (¿i per què no el lector?), ¿que potser no estem lluitant contra el text tot defensant que llegim a favor seu, quan establim la base nominal de "materna" i llegim "materna saviesa" com "mare sàvia", quan el text diu "materna saviesa"?

La lluna és llum, d'acord, però és nit, només és part de la nit (de la fosca), de manera que no són identificables: així, ¿per què identificar una "mare" que el text no diu amb la lluna, i encara més amb la llum? Els dos últims versos diuen el mateix: la lluna (nit) et besa (et pren), i la nit (lluna) et pren (et besa). No hi ha cap binarisme,

aquí; la dualitat que alguna interpretació ha volgut crear en la lectura del vers anterior a aquests no és una dualitat opositiva, sinó sinonímica: la llum, la fosca, és a dir, la llum = la fosca. Els termes que utilitza el poema són autocontradictoris, i neguen el mateix poema. Lluny de ser unitari, el poema està disgregat, és tot disgregació: primer tot era llum, després tot és fosca, després llum i fosca són el mateix, però al mateix temps s'oponen; el poema s'autonega i només es pot afirmar amb qualsevol de les lectures que vulguem fer, però és una afirmació efímera, passantera. El text permet *tots* els sentits, però cada un substituirà l'altre, l'anterior, i en certa manera també el posterior: pura indeterminació, pura aporia. La llum que ha de donar el sentit últim, definitiu, espera immòbilment, i en la seva espera es fa esperar per sempre més: sempre diferent, sempre diferit.

Aquestes que hem vist són cinc lectures resultants del poema de Carner, des de les nostres possibilitats crítiques i utilitzant cinc teories distintes. Més amunt, hem dit que l'actitud segons la qual qualsevol teoria és vàlida per a la crítica de qualsevol text literari és tan perillosa com la contrària (és a dir, la que sostindria que només una teoria determinada és vàlida), tot i que és intrínsecament millor. És, certament, millor, perquè és una actitud menys autoritària i permet una llibertat de joc molt més gran, i, en aquest sentit, respon més adequadament a la inherent multiplicitat de potencial interpretatiu dels textos literaris. Però és perillosa, també, i amb això volem dir que també és perillosa per al text. Esdevé perillosa, és clar, quan el text es converteix en la pura excusa per fer una exemplificació teòrica, i això val tant (o més) per a aquelles teories

que reclamen la seva "neutralitat" (una neutralitat només aparent), com el New Criticism, com per a aquelles que, desinhibidament, proclamen el seu caràcter ideològic. És cert que qualsevol text es pot explicar des de qualsevol principi teòric previ, però que sigui possible no vol dir que sigui convenient, entenent per convenient, des de la nostra posició, potenciar al màxim les possibilitats *del text*. Molt més amunt, al segon apartat, hem dit que, de la mateixa manera que la teoria i la crítica literàries donen primacia a uns textos i en desacrediten uns altres, els textos literaris privilegien determinats usos crítics i en desacrediten d'altres. Cada text té les seves necessitats, i és per això que admet unes possibilitats i en nega d'altres; per això, també, cada text marca unes limitacions determinades a les diverses posicions teòriques. En el cas de "Nit de primavera", no cal ser molt sagaç per adonar-se que el text en qüestió "afavoreix", diguem-ho així, la lectura que hem fet des del New Criticism, i en menor mesura les anàlisis formalista i semiòtica. Tot i que en general cap de les cinc lectures (de fet, sis, incloent-hi la feminista) no ha sortit del tot malparada, resulta evident que no totes poden aportar en aquest cas el mateix grau de potenciació de les possibilitats del text, i això malgrat que hem triat un poema prou versàtil, i que no hem gosat fer (i ho hem justificat) determinades lectures des d'altres posicions teòriques. En definitiva: tampoc no admetem, des de la nostra posició, la tesi segons la qual un text pot ser analitzat des de qualsevol posició teòrica amb absoluta indiferència pel que fa als resultats.

Per contra, abonem la tesi següent: cada text genera la seva teoria. Això no s'ha d'entendre, és clar, en el sentit que apostem per la simplificació que seria pensar que

cada text demana una posició teòrica *concreta* (aquest text, formalista; aquest altre, psicoanalítica). De cap manera: la simplificació seria intolerable. Que cada text generi la seva teoria vol dir que cada text produeix unes determinades formes crítiques, i això implica la negació d'unes posicions teòriques i el reconeixement d'unes altres (en el benentès que en cap cas es tracta de fer pura *aplicació*, com ja hem dit abans); vol dir, en últim terme, que en aquest treball, en relació a l'objectiu primordial que ens ocupa, farem crítica a partir de les possibilitats ofertes pel text, dels nostres condicionaments previs en tant que lectors (almenys, pel que fa a l'exercici de la funció interpretativa) i de les nostres possibilitats i limitacions teòriques, determinades pel grau de familiarització que tinguem amb la teoria literària (en aquest sentit, la nostra crítica serà sempre híbrida). No pot ser que enfoquem de cap altra manera la qüestió si volem ser conseqüents amb allò que hem establert al sub-apartat 1.3.1.: que la crítica és una activitat dependent, tot i ser diferent, de la lectura.

Així les coses, repetim el que més amunt hem establert: cal anar al text. En aquest treball, el que ens importa és focalitzar tanta atenció com sigui possible en el text; i, com sabem, el suport teòric, sempre imprescindible, serà aquí exactament això, un suport. Cal repetir ara, així mateix, que, pel que fa al vessant descriptiu de la tasca crítica, acudirem a aquest suport exhaustivament: les cinc anàlisis que hem fet ja ens donen l'avís que és sobretot en el formalisme, en l'estructuralisme i en la semiòtica on trobarem la major part de les vegades aquest suport (de fet, aquests tres corrents de pensament, sobretot el formalisme, potencien al màxim la funció descriptiva de la crítica literària); i que, pel que fa a la funció interpretativa, ens cenyirem tant com sigui

possible a la primera de les grans direccions que al sub-apartat 1.3.2. hi hem establert. Les raons d'això últim han quedat aclarides en les últimes pàgines. Un excessiu èmfasi en la segona de les direccions possibles ens arrastraria inevitablement als perills que acabem d'apuntar. I això no vol dir, més amunt també ho hem explicitat, que neguem a la teoria literària contemporània la legitimitat i fins la conveniència, molt sovint, d'adoptar la segona de les direccions proposades: neguem, això sí, la necessitat i la conveniència d'adoptar-la en aquest treball, centrat en la crítica, i, tornem-ho a dir en els termes emprats més amunt, en la crítica *de mínims*. De fet, una teoria literària que sigui conscient dels avenços que s'han produït en aquest segle i que pugui fer front adequadament als nous reptes ha de tenir dues finalitats ulteriors: la formulació d'una teoria descriptiva que expliqui satisfactòriament el funcionament del sistema formal de la literatura, i la proposta d'hipotètiques teories interpretatives, que beguin de la crítica interpretativa dels textos particulars i que, al seu torn, forneixin bases teòriques per a un desenvolupament sòlid d'aquesta funció crítica, amb la intenció última d'explicar el funcionament de la literatura en la seva globalitat, i, per tant, la seva relació amb el sistema social. Pel que fa a aquesta segona finalitat, la teoria de la literatura ha de continuar en la recerca d'una teoria interpretativa prou general i prou potent per explicar les obres literàries en la seva globalitat, i alhora no pas tan excessivament potent que acabi negligint les obres particulars, reduint-les a un mer exemple de la teoria, o a una simple excusa per articular un sistema teòric determinat, perills que ja hem esmentat. És inevitable que qualsevol teoria interpretativa contemporània transcendeixi el vessant estrictament formal de la literatura, i que porti la literatura cap a fora



del text; com que això és inevitable, és millor ser-ne conscient i explicitar a partir de quins criteris teòrics es fa crítica interpretativa, cosa que vol dir, en últim terme, explicitar quina concepció es té de la relació entre la literatura i el món extern: com aquest influeix en aquella i quin significat es dóna a aquella dintre d'aquest. Però insistim en el fet que sempre serà necessari partir del text. Serà necessari per evitar, fins i tot, el retorn als usos habituals anteriors a la teoria literària d'aquest segle, quan la interpretació literària precedia l'obra, quan es negligia l'obra, amb els resultats que ja sabem: una incapacitat manifesta d'explicar el funcionament de la literatura, i una anàlisi de les relacions entre aquesta i els altres sistemes socials molt pobra i deixatada.

Els mateixos arguments que utilitzem per no posar èmfasi en aquest treball en la segona de les direccions de la funció interpretativa de la crítica literària són vàlids per a la tercera de les direccions, és a dir, aquella que intenta explicar la relació entre el text i el sistema general de la literatura en la seva dimensió diacrònica del qual forma part, és a dir, la història de la literatura. Sobre la història literària, precisament, cal fer uns quants apunts que acabin d'assentar la nostra posició teòrica explicitada en aquest primer capítol del treball. D'aquesta manera el tancarem.

### *1.4.3. La història*

Efectivament, prendre la tercera de les grans direccions possibles de la funció interpretativa de la crítica literària obre les portes a allò que normalment anomenem

"història de la literatura" (o "història literària"); d'aquesta manera, la història de la literatura explicaria les relacions entre els textos particulars (cada un dels textos particulars) escrits en una llengua determinada i el cos global format pels textos, amb l'objectiu últim de fer una descripció d'aquest cos global. Així doncs, aquesta tercera direcció tampoc no tindria com a objecte d'estudi, en sentit estricte, el text individual *per se*, sinó el seu lloc dins de l'evolució de la producció literària. Aparentment, això que acabem de dir s'acorda al concepte d'"història de la literatura" que sembla estar perfectament establert i és conegut de tothom. Segons aquest concepte en principi compartit universalment, la definició d'història de la literatura seria més o menys aquesta: l'estudi de la producció literària a través del temps, estudi limitat a una tradició regional. Tanmateix, aquesta definició amaga dos problemes, que sovint es passen per alt però que en el fons afecten profundament la concepció de la disciplina. Un d'aquests problemes, tot i la seva transcendència, afecta només l'última part de la definició i és secundari en relació a la nostra posició teòrica sobre la qüestió; l'altre problema sorgeix del mateix cor de la definició i és primordial per a la validació de la nostra concepció de la història literària. Examinem tot seguit, doncs, els dos problemes, amb especial atenció al segon.

El primer problema apareix amb la limitació de l'objecte d'estudi de la història de la literatura a les "tradicions regionals" (o "nacionals"). Utilitzem el terme "tradició regional" per designar la producció literària escrita en una llengua en concret; entesa d'aquesta manera, seria la llengua de les obres literàries la que determinaria la tradició corresponent, i per tant seria la llengua el criteri utilitzat per decidir quines obres

formarien part d'una determinada tradició i quines no. Aquesta concepció és la que origina expressions com per exemple "història de la literatura catalana" o "història de la literatura francesa medieval", cas que es restringeixi l'estudi d'una "tradició" a un període de temps determinat. Tanmateix, malgrat l'aparent simplicitat del concepte de tradició regional, el cert és que utilitzar la llengua com a criteri únic per dibuixar les fronteres entre les diverses tradicions literàries (tot i que al capdavall probablement és el més defensable) no resulta completament satisfactori. És per això que molt sovint els historiadors de la literatura es prenen llicències que vulnereu aquesta regla implícitament o explícitament establerta.<sup>59</sup> Així, l'establiment de fronteres entre tradicions literàries a partir de criteris lingüístics, aparentment tan inqüestionable, de fet presenta

---

<sup>59</sup> Un exemple ben concret: la historiografia literària catalana sempre ha dedicat atenció a la poesia dels trobadors llenguadocians, i, amb totes les reserves que es vulgui, l'ha considerat dintre de la pròpia tradició: així passa amb l'obra més canonitzadora de la nostra historiografia, la que va iniciar Martí de Riquer (*vid.* Riquer 1964). Tanmateix, tots els filòlegs estan d'acord en l'existència d'una frontera lingüística ben precisa entre la llengua catalana i l'occitana. Un altre cas: l'expressió "història de la literatura espanyola medieval", aparentment tan neutra, genera de manera inevitable un problema que només es pot resoldre a partir d'una posició ideològica determinant (i val a dir que la ideologia prevalent, en aquest cas com en tants d'altres, sol ser de caire nacionalista): ¿es lícit utilitzar el terme "espanyola" quan resulta que la formació de l'estat espanyol encara no s'havia produït a l'Edat Mitjana, època a la qual aquesta expressió limita el seu abast? És evident que la utilització del terme és fruit de llançar una mirada a la història des de la realitat moderna de l'estat espanyol, mirada que inevitablement està ideològicament determinada, i que també ho hauria estat si la solució adoptada hagués estat una altra (posem per cas, la solució de parlar de "literatura castellana medieval", expressió que generaria altres problemes). Ara bé, essent conseqüents amb la perspectiva triada (la de la literatura "espanyola"), ¿no seria lògic que un volum que portés el títol esmentat estudiés l'obra, posem per cas, de Joan Roís de Corella, o el *Tirant lo blanc*? ¿Quina és la diferència que fa que els manuals d'història de la literatura "espanyola" medieval dediquin habitualment un espai a considerar la lírica galaico-portuguesa i no pas la poesia de Roís de Corella, quan és el cas que els termes en què s'ha establert modernament la relació política i econòmica entre Catalunya i la resta de l'estat són si fa no fa els mateixos que els que s'han establert per a Galícia, i quan, sigui dit de passada, Portugal no forma part de l'Espanya moderna? Problemes com aquest, i altres de similars, sorgeixen constantment a totes les "tradicions"; si hem triat aquests exemples tan pròxims no és pas per cap ànim polemitzador, sinó pel fet que els tenim més a mà.

unes dificultats que tot historiador de la literatura s'ha de plantejar. I, de la mateixa manera que hi ha "tradicions literàries" establertes amb criteris lingüístics que inclouen producció literària escrita en altres llengües, també es dóna el cas contrari, és a dir, s'han definit com a diferents tradicions literàries que utilitzen la mateixa llengua.<sup>60</sup> La

---

<sup>60</sup> Tornem a posar un exemple que ens ofereix la literatura "espanyola", ara la de l'època contemporània. Tots els manuals d'aquesta matèria destinats als estudiants d'ensenyament mitjà dediquen un apartat a la "literatura sud-americana" (l'escriptura en castellà, és clar), però els criteris a partir dels quals se l'ha inclòs són en tots els casos notòriament diferents dels utilitzats per a la resta d'apartats, dedicats a la producció literària peninsular. Només tenint present la diferència de criteris s'entén que aquests manuals, que pel que fa a la resta obeeixen a una rígida organització temporal, tractin la literatura sud-americana en últim lloc, prescindint en aquest cas de l'ordre cronològic; i que, essent com són llibres on l'espai dedicat a cada escriptor és proporcional a uns estrictes codis valoratius, dediquin el mateix espai, o més, a escriptors espanyols que el cànon ha col·locat en una segona filera que a "primeres figures" de la novel·la sud-americana. Encara podem trobar casos més complexos de la relació entre llengua i tradició, com és el cas de la producció literària en llengua anglesa. ¿Quins han de ser els límits d'una "història de la literatura anglesa"? ¿És lícit incloure-hi tots els escriptors escocesos, galesos i irlandesos (és a dir, Stevenson, i Thomas, i Joyce, i Beckett, i Yeats, i Shaw, i Wilde, i Priestley, i tants d'altres), com habitualment es fa? Les fronteres estatals, en aquest cas com en pràcticament tots, no ens serveixen de gaire res: ¿un manual sobre la història de la literatura anglesa hauria d'incloure els escriptors irlandesos de l'Ulster, però no pas els de la República d'Irlanda, i això només fins que no s'hagi consumat la reunificació de l'illa? Aquest criteri, podem pensar, seria absurd, però ¿per què en canvi no considerem absurd, sinó perfectament lògic, que en els manuals d'història de la literatura anglesa s'inclouguin de ple dret (amb el mateix dret que Jane Austen, George Eliot o Charles Dickens) el dublinès Joyce, i que per contra rebim un tractament diferenciat (o que fins i tot s'exclouguin) escriptors en llengua anglesa de nacionalitat americana, australiana, africana o, posats a dir, maltesa? (I, per cert, ¿per què encara dintre d'aquests el tractament dels americans és diferent del dels africans?) L'anglès és un cas paradigmàtic de llengua que ha generat l'establiment de tradicions literàries diverses, tot i les enormes dificultats de justificar coherentment les fronteres entre tradicions. Així, està implícitament establert que William Shakespeare, del Warwickshire, i l'irlandès Samuel Beckett (en la part anglesa de la seva obra, perquè, per si hi havia poca confusió, aquest dramaturg també va escriure en francès) pertanyen a la mateixa tradició, i que en canvi l'americà Tennessee Williams pertany a una altra; i que l'escriptor nigerià en llengua anglesa Wole Soyinka, premi Nobel al 1986, encara pertany a una altra (¿nigeriana o africana?), potser encara "més diferent" de la tradició anglesa que Williams. És evident que el criteri lingüístic, base de l'establiment de les fronteres entre tradicions, ha servit també per a la tradició anglesa i per a les altres tradicions literàries en llengua anglesa, però també ho és que aquest criteri no es respecta en molts casos, potser afortunadament. Altres criteris, com el de l'estat o el de la "nació" (amb totes les dificultats de definició que comporta un terme com aquest), encara resulten més problemàtics.

historiografia literària està condemnada a conviure amb aquests problemes, que es plantegen constantment i a tot arreu. Un cas ben pròxim: la polèmica suscitada per Juan Marsé i altres escriptors catalans en llengua castellana quan han reclamat la seva pertinença a la "cultura" catalana. Repetim-ho: aquests problemes es plantegen constantment i a tot arreu. I, com hem apuntat, són problemes que només es poden afrontar des de posicions ideològiques determinants. Una de les feines que els historiadors de la literatura tenen entre mans, doncs, és tractar d'aquestes dificultats conscientment, i en fer-ho cal explicitar els principis ideològics (al capdavant, principis teòrics) dels quals es parteix. També és a les mans dels historiadors de la literatura la viabilitat de produir una historiografia que depassi les fronteres entre tradicions, com de vegades es fa quan s'utilitzen expressions com, per exemple, "història de la literatura europea del segle XVIII" o "història de la literatura universal". Precisament, la convivència de llibres amb títols com "història de la literatura catalana" amb d'altres com "història de la literatura universal" ens recorda la necessitat d'una reflexió teòrica sobre la conveniència i les limitacions dels primers i dels segons; aquesta reflexió hauria d'estar encaminada a determinar si les fronteres entre tradicions literàries responen a uns motius de pes i en quins casos estan justificades, i a determinar també les possibilitats d'una concepció universalitzadora de la literatura. Nosaltres deixarem la qüestió aquí, perquè, com hem dit més amunt, aquest problema, tot i la seva transcendència, és secundari en relació a les nostres preocupacions més immediates.

En canvi, el segon problema que presenta la definició universalment compartida d'història de la literatura és, com hem dit, primordial pel que fa a acabar de definir la

posició teòrica en què es basa aquest treball, i sorgeix del mateix cor de la definició: "estudi de la producció literària a través del temps". Recordem que hem vist, al segon apartat d'aquest capítol, que René Wellek considera la història literària com una disciplina pertanyent a la crítica, entesa aquesta com a resultant de l'oposició al concepte de "teoria literària". En efecte, segons Wellek, la crítica literària té com a objecte d'estudi les obres literàries concretes, i, quan la perspectiva des de la qual es realitza l'estudi és diacrònic (és a dir, atenent a la dimensió històrica de les obres), apareix la història de la literatura. La teoria literària, així doncs, aniria per un altre camí ben diferent, que mai no es trobaria amb la història de la literatura. Però, d'una banda, com sabem, la teoria sempre determina la crítica, i per tant es fa difícil de defensar, i fins de concebre, una història literària que formi part de la crítica i que, en canvi, no estigui determinada per la teoria; i, de l'altra, ja hem dit que la tercera direcció de la funció interpretativa de la crítica literària no té com a objecte d'estudi pròpiament dit el text individual, sinó el seu lloc dins de l'evolució de la producció literària. Tot plegat ens crida l'atenció, i ens avisa de l'existència d'algun problema no resolt en el plantejament de Wellek. Vegem-ho.

Certament, és indubtable que la història de la literatura treballa sobre obres particulars. La historiografia catalana, en estudiar el període de començament de segle que s'ha consensuat d'anomenar "Noucentisme", ha de tractar de l'obra de Josep Carner: de la seva obra general i de la seva poesia; i qualsevol historiador literari que es trobi en la circumstància d'haver d'afrontar l'estudi de la poesia de Carner exercirà necessàriament de crític literari. Fixem-nos que les preguntes que es pot formular

aquest historiador són exactament les mateixes que en qualsevol altre cas: ¿com és el text?, ¿què vol dir?, ¿és bo? La perspectiva diacrònica, aquí, no hi té cap rellevància: seria absurd creure que les preguntes que intentarà respondre han de ser "¿com era el text?", "¿què volia dir?" o "¿era bo?" Així doncs, la perspectiva adoptada per fer crítica literària sempre és necessàriament sincrònica, o potser fóra millor dir-ne "atemporal", en el benentès que l'aparent supressió de determinació temporal al capdavant indica la determinació temporal que exerceix el moment actual. És a dir, la crítica literària treballa des d'una perspectiva adoptada des de l'estricta contemporaneïtat: evidentment, l'historiador de la literatura que fa crítica de la poesia de Carner utilitza uns criteris de descripció, d'interpretació i de valoració de les obres que responen al temps present, perquè l'historiador pertany a aquest moment històric, i no pas a començaments de segle o a quaranta anys enrere (això es fa encara més evident si l'historiador és, per exemple, un medievalista). És en aquest sentit que podem afirmar que la crítica literària és sempre sincrònica, o "atemporal", i que no pot ser diacrònica. Si de vegades fos sincrònica i de vegades fos diacrònica, ¿en quins casos seria una cosa i en quins l'altra? ¿A partir de quin moment històric podríem considerar que la crítica de les obres literàries deixaria de ser diacrònica per començar a ser sincrònica? ¿Quant de temps hauria de transcórrer des de la producció d'un text perquè el crític literari que l'estudiés ho deixés de ser per esdevenir historiador de la literatura? És evident, per tant, que el problema és més complex del que la posició de Wellek permet veure. És cert que l'historiador de la literatura necessàriament farà crítica literària, però això no vol dir que sigui "un tipus" de crític literari: allò que el distin-

geix del crític literari que no és historiador de la literatura s'ha de buscar en un altre lloc, ben diferent del camp de la crítica. Aquest altre lloc, és clar, és el de la teoria.

En efecte, l'historiador literari que estudia una obra es pot formular les preguntes "¿com és el text?", "¿què vol dir?", "¿és bo?" És a dir, el que fa és descripció, interpretació i valoració; l'única de les funcions de la crítica literària que queda completament fora dels seus interessos és la prescripció (seria absurd, o com a mínim impertinent, que intentés contestar la pregunta "¿com hauria de ser la poesia de Carner?"), perquè el seu objectiu no és tractar de les obres literàries potencialment, és a dir, tractar de les obres des d'una concepció teòrica atemporal de la literatura (concepció que permet plantejar-se la qüestió "¿com han de ser les obres literàries?"), sinó tractar-les com un producte ja realitzat, ja acabat, és a dir, des d'una concepció també teòrica de la literatura, però en la seva dimensió de realitat històrica efectiva. Així doncs, la història literària fa descripció, interpretació i valoració dels textos, i per tant crítica literària; però aquest és el mitjà, no pas la finalitat última de la disciplina, que com hem dit al capdavant és una finalitat general, és a dir, teòrica: la història de la literatura té com a objectiu últim fer una anàlisi no pas d'obres particulars, sinó de la producció literària històricament determinada. L'historiador que pren la decisió d'estudiar la literatura catalana de l'època del Noucentisme no durà completament a terme la seva feina si es limita a fer crítica de la poesia de Carner, o de la resta de l'obra d'aquest autor, o, fins i tot, de la totalitat de la producció literària catalana del període; en canvi, sí que la durà a terme si, encara que no faci crítica de *tota* aquesta producció, la seva anàlisi és una anàlisi globalitzadora de la literatura catalana de



l'època del Noucentisme.

Ara bé, ¿què significa que l'historiador ha de fer una "anàlisi" globalitzadora de la literatura catalana de l'època del Noucentisme? És clar que, com que la seva tasca és al capdavant teòrica, exercirà les funcions pròpies de la teoria (llevat de la prescriptiva, que no hi té lloc pels mateixos motius que invaliden la crítica prescriptiva); i aquí sí que l'historiador es formularà les preguntes en temps verbal passat: "¿com *era* la literatura?", "¿*era* bona?" i "¿què *significava*?" (aquesta última en el sentit que li hem donat al sub-apartat 1.3.2., el de la relació de la producció literària amb el sistema social i els lectors). Des d'aquesta perspectiva, poden tenir raó de ser les preguntes "¿com era el text, què volia dir, era bo?", si les considerem part integrant d'aquelles preguntes generals; per exemple, "¿què significava aquest text determinat dintre del significat global que la literatura tenia durant el Noucentisme?". Per tant, la història de la literatura també pot ser, depenent de l'èmfasi que es posi en cada funció, predominantment descriptiva, interpretativa o valorativa; i, des de la nostra posició, lògicament advoquem pel predomini d'una història literària de caràcter descriptivo-interpretatiu. Fixem-nos que la història literària, per consegüent, no fa només interpretació; aquesta és una de les possibilitats, des de la nostra òptica necessàriament predominant, però una possibilitat. Així doncs, allò que originàriament dóna lloc a la història literària, l'exercici de la tercera de les direccions de la funció interpretativa de la crítica, transcendeix l'abast estricte d'aquesta funció, depassant-lo en dues direccions: cap al vessant descriptiu (i valoratiu) de la crítica, i cap al vessant teòric, general, objecte últim de la història de la literatura.

En definitiva, i malgrat les aparences, la història de la literatura no és una part de la crítica literària, tot i que necessàriament també és crítica literària; és una part de la teoria de la literatura. La teoria literària pot plantejar els seus interrogants generals des d'un punt de vista atemporal, vàlids universalment, o des d'un punt de vista històricament i regionalment determinats. Així doncs, la confrontació que s'ha creat de vegades en medis acadèmics entre "història de la literatura" i "crítica literària" és artificial, absurda, no té cap sentit: en primer lloc, perquè s'utilitza el terme "crítica literària" quan de fet es vol designar la "teoria de la literatura", creant una confusió que fa impossible discernir el problema real; i en segon lloc, i més important, perquè d'aquesta manera es vol fer pretendre que la història de la literatura pot viure independentment de la teoria literària, i, de retruc, de la crítica, quan de fet la història de la literatura també és teoria literària (és una de les dues opcions que aquesta té, l'opció "diacrònica", o millor, "històrica") i fa, exactament igual i en els mateixos termes que la teoria literària d'opció sincrònica (o "atemporal"), crítica literària (llevat de la diferència de la possibilitat prescriptiva que té aquesta última opció de la teoria). Malauradament, massa sovint aquesta confrontació ha servit perquè els "teòrics d'opció sincrònica" negligissin els problemes (teòrics) plantejats per la dimensió històrica de la literatura, i perquè els "teòrics d'opció diacrònica" renunciessin a la consciència dels propis principis teòrics que sustenten la seva feina, amb l'afebliment de pensament que això comporta per a la tasca investigadora. Val a dir que sobre els historiadors de la literatura hi ha una exigència molt forta: un bon historiador literari ha de saber història i ha de ser un bon crític literari, és clar, però a més a més ha de plantejar-se cons-

cientment el seu suport teòric.

Aquesta és, en definitiva, la nostra posició sobre el "problema" de la història de la literatura, que de fet, com veiem, no és tal problema. No hi ha dubte que pot sorprendre, i fins provocar rebuig, el fet de considerar aquesta disciplina com una de les dues opcions de la teoria de la literatura, quan normalment se la considera una part de la crítica o, molt pitjor, un camp de coneixement independent de la teoria i la crítica literàries. De tota manera, la nostra argumentació ha demostrat els equívocs en què es basen aquests dos plantejaments; si l'acceptem, evitarem de caure en la temptació, que sovint sembla ser tan forta, de mutilar el cos de la teoria i la crítica literàries. Aquesta és la nostra posició. Això no vol dir, és clar, que en un treball com aquest, necessàriament limitat, exercim totes i cadascuna de les possibilitats de la teoria i la crítica literàries. Com que ja hem dit que l'objectiu principal del treball és la crítica del text (dels textos d'OFRENA) *per se*, en queden fora la major part d'aspectes que tractaria l'exercici de la teoria literària d'opció històrica, i només en farem referències quan sigui convenient. Serà convenient, sobretot, al pròxim capítol, al qual donem pas, i que ens servirà per endinsar-nos definitivament en l'estudi d'OFRENA.



## Capítol 2

### ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Al capítol precedent, hem establert a grans trets les principals bases teòriques que ens serviran de marc per dur a terme la nostra anàlisi crítica de la poesia amorosa de Carner de la secció OFRENA de *Poesia*; la necessitat de perfilar aquest marc, és de desitjar que ja n'hagi quedat demostrada. Tanmateix, aquest marc sol no basta; i no basta perquè la determinació de la direcció que prendrà la nostra anàlisi no depèn solament del marc teòric establert, sinó també de les característiques de totes i cada una de les aproximacions crítiques a l'obra de Carner precedents a aquesta (i de les dels corresponents marcs teòrics on s'insereixen). Òbviament, aquest treball té uns precedents, i en un cas com el de la poesia de Carner, tan àmplia, rica i complexa, és perfectament normal que aquests precedents siguin molt nombrosos. Des de les ressenyes de Josep Maria López-Picó i Alexandre Plana dels llunyans llibres *Verger de les galanies*<sup>1</sup> i *Les monjoies*,<sup>2</sup> respectivament, fins a la recent publicació del volum

---

<sup>1</sup> López-Picó 1911.

<sup>2</sup> Plana 1912.

*Carneriana*<sup>3</sup> i la subsegüent polèmica mantinguda al diari *El País*, han transcorregut prop de noranta anys d'opinions, judicis, comentaris, valoracions, etc., sobre Josep Carner, la seva obra i la seva poesia, que formen, tots plegats, una variada i heterogènia massa crítica. Aquesta massa crítica constitueix, també, un marc global que inevitablement, d'una manera o altra, cenyirà la nostra anàlisi de la secció OFRENA de *Poesia*, tant com el marc teòric que hem establert al capítol anterior. És per aquest motiu que resulta inexcusable definir amb una certa precisió el marc dibuixat per la crítica que ha generat fins al dia d'avui l'obra de Carner, i que ho fem prenent un distanciament suficient per determinar-ne les directrius teòriques: és evident, pel que hem explicat al capítol anterior, que, tot i que estem parlant de "massa crítica", al dessor hi ha d'haver necessàriament uns principis teòrics, que en cada cas poden ser diferents.

La pregunta general que ens hem de formular, i que hem de mirar de contestar en aquest capítol, és aquesta: ¿com ha tractat la crítica, fins avui, la figura i l'obra de Carner? És a dir, ¿quines són les línies generals de treball que s'han seguit?, ¿què s'ha fet i què no s'ha fet?, ¿per què no s'ha fet el que no s'ha fet? Fixem-nos que en la formulació de la pregunta hem evitat qualsevol possibilitat de reducció a una altra pregunta, aquesta: ¿com ha valorat la crítica, com valora, l'obra de Carner? En aquest capítol, no es tracta d'això: aquest últim interrogant afecta la valoració de Carner, i ens abstindrem de donar-hi resposta fins a les conclusions del treball, quan, ja conclusa l'anàlisi d'OFRENA i esbossades una descripció i una interpretació generals de la poesia

---

<sup>3</sup> Subirana 1995b.

de Carner, tindrem a la mà tots els elements de judici necessaris per apuntar-ne una valoració global, i de retruc per fer una breu descripció (i, al nostre torn, una valoració) de la valoració que ha merescut la seva obra al llarg de la història crítica. Tampoc no entrarem en aquest capítol en allò que, més endavant, ens resultarà de més profit de la bibliografia crítica existent sobre l'obra de Carner: les idees i tesis que hi dominen, i les que no hi dominen tant. És a dir, no es tracta aquí, tampoc, d'analitzar la descripció i la interpretació de la seva obra que la crítica ha desenvolupat al llarg dels anys: això, ho tractarem al llarg del treball, a les parts II i III, on estudiarem, contrastarem i valorarem les tesis principals de la crítica sobre Carner en el lloc que els correspongui, confrontant-les amb la nostra anàlisi del *text* dels poemes d'OFRENA.<sup>4</sup> En aquest capítol, per consegüent, evitarem tractar directament de l'obra de Carner i ens centrarem en la crítica que aquesta obra ha generat: l'objectiu aquí és només fer una descripció del marc general dibuixat per la bibliografia crítica sobre Carner, el segon marc dins del qual portarem a terme la nostra tasca crítica.

Abans de començar, cal fer una puntualització: les pàgines que segueixen no

---

<sup>4</sup> Aquesta tasca ocuparà un cert espai dels capítols 5 i 6. Allí, ens caldrà definir les bases teòriques subjacents a la crítica existent sobre la poesia de Carner, de manera que la nostra descripció i interpretació d'aquesta poesia se servirà del marc crític previ, i al mateix temps validarà o modificarà aquest marc: també ens seran d'utilitat en la nostra exposició del funcionament de la poesia de Carner aquelles idees que en últim terme rebutjarem, o que matisarem. D'altra banda, val a dir que, tot i que exercirem la nostra tasca crítica sobre la poesia amorosa de la secció OFRENA de *Poesia*, molts dels aspectes que hi tractarem seran fàcilment generalitzables a d'altres seccions d'aquest llibre, i fins a la globalitat de la producció poètica de Carner, la qual cosa implica que molta de la bibliografia que prendrem en consideració, referida no pas directament a OFRENA, ens serà igualment útil: d'aquí que la descripció de la crítica sobre Carner que durem a terme en aquest capítol s'estengui als aspectes més diversos i variats. Ni tan sols no la circumscriurem a la crítica de l'obra poètica, perquè hi ha treballs referits a d'altres aspectes (tant pel que fa a l'obra com pel que fa a la vida) que ens poden proporcionar elements importants per al judici de la crítica sobre poesia.

tenen cap voluntat de convertir-se en un estudi exhaustiu de la bibliografia existent sobre Carner. Aquest no és l'objecte d'aquest capítol, ni d'aquest treball; de fet, si volguéssim satisfer aquest altre objectiu ens caldria un estudi tan llarg com ho és la totalitat d'aquest, o potser més, tan abundant és el cabal crític produït a partir de Josep Carner i de la seva obra. Subscrivim, doncs, aquestes paraules de Marina Gustà:

... fer, amb detall, la història de la cotització literària -i, específicament, poètica- de Josep Carner comportaria des del repàs de més de setanta anys de publicacions periòdiques fins a l'establiment del pes de la influència carneriana en la poesia d'aquest segle, passant per l'estimació d'edicions i tiratges així com del lloc que Carner ocupa en els estudis de literatura contemporània.<sup>5</sup>

Si tenim en compte el fet que Gustà sembla referir-se tan sols a la valoració de l'obra poètica de Carner (i a la història d'aquesta valoració), i hi afegim la necessitat d'analitzar-ne també altres aspectes, ens adonarem de la magnitud del camp de treball que s'obre. Però aquest capítol respon a una altra necessitat, ja exposada en els paràgrafs anteriors. Tot i així, és cert que es pot llegir, o pot ser utilitzat, com una anàlisi (però no exhaustiva) de la bibliografia sobre Carner, a l'espera que algun dia algú es proposi de dur a terme l'altre projecte i el realitzi.

---

<sup>5</sup> Gustà 1984, pàgs. 102-103.



## 2.1. LA NARRACIÓ DE LA LLEGENDA

L'any 1969, Albert Manent, continuant la tradició familiar de l'interès per Carner i la seva obra, va publicar *Josep Carner i el Noucentisme*,<sup>6</sup> fins avui la biografia més documentada sobre l'escriptor. El subtítol del llibre era *Vida, obra i llegenda* (i és clar que A. Manent no es referia a la vida, l'obra i la llegenda del Noucentisme, sinó a la de Josep Carner): a l'habitual binomi "vida i obra", A. Manent hi va afegir "llegenda", gairebé com un sinònim, o com una conseqüència natural, de la vida (i, en part, de l'obra). I és que, en efecte, la llegenda va ser allò que la projecció pública de Carner va forjar, almenys durant ben bé la meitat de la seva vida: una altra cosa, de què es pot parlar molt, és què succeeix a partir del moment que el poeta deixa de viure de manera estable a Catalunya, i a partir, més tard, del seu exili. La presència i la influència de Carner en els medis periodístics, culturals i fins polítics de la Catalunya de principis de segle va ser tan determinant que, afegint-hi una personalitat poc comuna, extraordinària, és perfectament comprensible que la seva vida hagi estat objecte de molts comentaris, i que molt sovint aquests comentaris hagin tendit a formar i engruixir la "llegenda". Tanmateix, tot plegat no ha estat suficient perquè avui puguem disposar d'una biografia completa, el màxim d'exhaustiva possible, de Josep Carner, i la cosa resulta alarmant ja que probablement com més temps passi menys possibilitats hi haurà que finalment algú l'escrigui. És ben possible que aquesta mancança sigui fruit d'una circumstància

---

<sup>6</sup> Manent, A. 1969b.

no específicament referida a Carner, sinó de caire general: el tradicional desinterès dels nostres escriptors i crítics, sobretot comparant-ho amb els del món anglo-saxó, per la biografia. Només així ens podem explicar que ni tan sols una personalitat com la de Carner hagi estat objecte d'una biografia amb la voluntat de ser "definitiva" (i les cometes marquen que, en aquestes coses, el que compta és la voluntat més que no pas el resultat). També és possible que la fractura que es va produir en la vida de Carner l'any 1920, fractura convertida en escissió el 1938, hi hagi influït, en el sentit que dificulta la possibilitat de resseguir una vida que des d'aleshores va discórrer completament a fora del país.

Sigui com sigui, només disposem de dos llibres que es presenten com a biografies de Josep Carner, i cap dels dos ni ho és pròpiament ni té la voluntat de ser-ho: el ja citat d'Albert Manent i el publicat per Pere Calders ja fa més de trenta anys.<sup>7</sup> Pel que fa a aquest últim, que pogués ser escrit només es deu a la circumstància que els dos escriptors van coincidir durant els anys de l'exili mexicà del poeta, i és a l'entorn d'aquells anys que s'estructura tota la biografia, cosa que impedeix que sigui una autèntica biografia: les limitacions de l'estudi són massa grans. Amb un estil elegant i plaent de llegir, com no podia ser d'altra manera, Calders relata el seu contacte personal amb Carner a Mèxic, que és de fet l'única part del llibre que realment aporta coses noves, i dedica molt menys espai, per motius obvis, a l'etapa de joventut ("el ciutadà i l'època", es titula el capítol), als anys que Carner va exercir la diplomàcia ("els anys d'absència") i a l'exili de Brusel·les ("l'etapa de la revisió i del

---

<sup>7</sup> Calders 1964.

reconeixement"). El llibret de Calders té un altre handicap: va ser escrit sis anys abans de la mort del poeta. Inclosa en la seva primera edició en una col·lecció de biografies "populars", la biografia de Calders només respon adequadament al context d'aquesta col·lecció, i, malgrat l'indubtable interès que té el fet que la va escriure qui la va escriure, no ens serveix com a biografia "definitiva" del poeta. Pel que fa a la d'A. Manent, ja el títol i el subtítol del llibre ens indiquen que tampoc no es tracta d'una autèntica biografia. D'una banda, A. Manent no va voler renunciar a la llegendària (també) indissolubilitat entre Carner i el moviment noucentista, la qual cosa implica que el llibre pretén ser, a més a més, una aproximació a la societat cultural catalana de les dues primeres dècades del segle; de l'altra, l'autor va obligar-se també a l'exercici de la crítica literària i hi va dur a terme un repàs general de la producció de Carner, tant la de poesia com la d'altres gèneres, comentant gairebé cada llibre en el context del moment vital en què Carner el va publicar. Tot plegat fa del llibre d'A. Manent gairebé l'únic estudi llarg de la vida i l'obra de Carner amb voluntat globalitzadora dut a terme per un sol autor, la qual cosa impedeix, és clar, l'exhaustivitat en cap aspecte concret. Per contra, té la immensa virtut de constituir un digne repàs general. A més a més, malgrat la diversitat dels enfocaments adoptats, característica que desfà tota possibilitat de biografia autèntica, A. Manent va aportar moltes dades biogràfiques del poeta fins aleshores no conegudes, gràcies a la relació de la família amb Carner i al seu treball d'anàlisi de publicacions periòdiques d'època.

Vint-i-set anys després de la publicació del llibre, fonamental, d'A. Manent, la necessitat d'una biografia exhaustiva de Josep Carner, que òbviament hauria de partir

d'aquest llibre, resulta evident. De tota manera, com ja hem insinuat abans, la bibliografia sobre aspectes diversos de la vida de Carner constitueix tota junta gairebé una allau. Comptem, a banda dels treballs d'A. Manent i de Calders, amb unes quantes contribucions que responen al mateix esperit de descripció general de la vida i l'obra de Carner, tot i que més limitades d'extensió. Així, el mateix Albert Manent, en el marc d'unes jornades sobre el Noucentisme celebrades a Terrassa l'any 1984,<sup>8</sup> va esbossar una ràpida trajectòria vital i literària de Carner, establint un lligam entre tots dos aspectes amb una referència a l'esperit "aventurer" del poeta. El mateix any '84, Jaume Coll publicava al "Dossier" especial de *L'Avenç* editat en commemoració del centenari del naixement de Carner<sup>9</sup> una cronologia<sup>10</sup> de la vida del poeta que incloïa la relació de tots els seus llibres,<sup>11</sup> amb la reproducció d'algunes portades inclosa (idea que es repeteix, però ara amb més qualitat gràfica i amb la descripció bibliogràfica detallada de cada un dels llibres de poesia, al número monogràfic sobre Carner de la revista *Catalan Review* de 1992<sup>12</sup>), i paral·lelament, també al 1984, però ara al *Bagant*, feia un ràpid repàs de la biografia de Carner.<sup>13</sup> De la seva banda, uns anys abans Joan Ferraté havia prologat, sense firmar, la seva antologia de la poesia de

---

<sup>8</sup> Manent, A. 1984c.

<sup>9</sup> El febrer de 1984, diverses publicacions van editar especials i números monogràfics: a part de *L'Avenç*, també ho van fer *l'Avui*, el *Bagant*, *Serra d'Or* i *El correu catalán*.

<sup>10</sup> Coll 1984b.

<sup>11</sup> Bastants anys abans, també M. Montserrat Martí i Ribas havia donat una relació de les obres de Carner (Martí 1965).

<sup>12</sup> Coll 1992c.

<sup>13</sup> Coll 1984a.

Carner, establerta sobre *Poesia* de 1957, per a la col·lecció Molc,<sup>14</sup> on feia una breu descripció de la vida i la producció de Carner, amb algunes consideracions que després va reprendre, en francès, al "Discours de Bruxelles".<sup>15</sup> Dels anys vuitanta són també les pàgines dedicades a Carner en la canonitzadora, i per això ella mateixa canònica, *Història de la literatura catalana* de l'editorial Ariel, on el poeta ocupa un capítol sencer, de què es va fer càrrec Marina Gustà.<sup>16</sup> Aquí, Gustà va sortir-se'n prou bé de la complexa tasca de repassar la biografia i el conjunt de l'obra de Carner guardant un difícil equilibri entre tots dos aspectes, i entre els diversos gèneres conreats, donant primacia, això sí, a la poesia. Calia, en un encàrrec com el que tenia entre mans Gustà, fer un repàs de la poesia de Carner en la seva dimensió diacrònica, fent atenció, per tant, a la seva evolució, i al mateix temps donar a *Poesia* de 1957 la rellevància que té almenys des d'un punt de vista crític, ja que potser no tant històric. Potser això últim és el més qüestionable de la feina de Gustà: l'espai dedicat a l'obra poètica definitiva és menor del que caldria. Però aquesta feblesa respon a les mateixes característiques globals del context on es troba el treball, que és una *història* de la literatura catalana; i, tot i això, Gustà encara va tenir l'oportunitat de fer algunes apreciacions crítiques interessants. En aquest sentit, va aconseguir de mantenir una certa "neutralitat" que era en tot cas imprescindible en un treball que tenia el destí d'aquest. Molt menys "neutre", en canvi, és l'estudi que havia publicat vint anys abans Osvald Cardona, *El temps de*

---

<sup>14</sup> Ferraté 1979.

<sup>15</sup> Ferraté 1985.

<sup>16</sup> Gustà 1987.

*Josep Carner*.<sup>17</sup> Al llarg de més de cent pàgines, Cardona assajava de fer el que poc després faria A. Manent, un llibre a diverses bandes (vida, obra i circumstàncies socio-culturals de l'època), però limitat fins a l'inici de la carrera diplomàtica de Carner, és a dir, fins al 1920. Aquest és, segons Cardona, "el temps" de Josep Carner, i el fet de passar per alt que la vida posterior del poeta fos també seva ens indica que, al capdavant, del que s'hi tractava era de contextualitzar-lo a la Catalunya de les dues primeres dècades del segle, o, potser, que l'autèntic objecte de l'estudi era no tant Carner com l'ambient d'aquell període; així s'explica que molt sovint vulgui retre compte de l'obra de Carner només des del punt de vista del seu context històric i de les influències literàries rebudes. De fet, al llibre de Cardona (que bé devia resultar d'interès quan va ser publicat, però que ràpidament va deixar de tenir gaire utilitat amb l'aparició del d'A. Manent) hi ha més que res una pura i de vegades asèptica descripció de dades biogràfiques i literàries.

On la bibliografia generada al voltant de la vida de Carner constitueix gairebé una allau és no pas en les descripcions generals, sinó en aquells estudis més limitats a aspectes particulars o a determinats períodes, i en comentaris generals a la persona del poeta amb finalitat habitualment laudatòria. Dintre d'aquests últims, comptem amb el testimoni d'excepció de Josep Vicenç Foix, unes "notes" del seu diari de la segona dècada del segle,<sup>18</sup> perfilades molts anys més tard a "Josep Carner i el meu temps".<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Cardona 1967.

<sup>18</sup> Foix 1918.

<sup>19</sup> Foix 1965.

També d'excepció és el testimoni de Josep Pla, que va dedicar a Carner un dels seus "Homenots",<sup>20</sup> on insisteix sobretot en les seves excepcionals habilitats de conversador, aspecte que també havia estat anys abans el nucli de la seva contribució<sup>21</sup> a la col·lecció d'articles publicada amb el títol de *L'obra de Josep Carner*.<sup>22</sup> Precisament en aquest volum, previst per al setantè aniversari del poeta i que finalment va sortir cinc anys més tard, hi ha unes quantes col·laboracions que van en la mateixa línia d'homenatge o de breu comentari a la personalitat de Josep Carner, i també n'hi ha nombroses que tracten d'aspectes parcials de la seva biografia (i això malgrat el títol). No cal esmentar-les totes, però potser sí que cal destacar la de Pere Calders,<sup>23</sup> que hi explica l'anècdota produïda durant la seva primera trobada amb Carner a Mèxic (molts anys més tard, Calders encara tornarà als seus records mexicans en un petit comentari al diari *Avui*<sup>24</sup>). L'exili mexicà de Carner és també l'objecte del record personal de Manuel Duran en la seva contribució al volum monogràfic de *Catalan Review*.<sup>25</sup>

Però el període que predomina de manera abassagadora en el tractament bibliogràfic de la vida de Carner és sens dubte el primer, abans no marxés de Catalunya al 1920, i sobretot fins allà als trenta anys de la vida del poeta. (No sovintegen els

---

<sup>20</sup> Pla 1972.

<sup>21</sup> Pla 1959.

<sup>22</sup> *DA* 1959.

<sup>23</sup> Calders 1959.

<sup>24</sup> Calders 1984.

<sup>25</sup> Duran 1992.

treballs sobre la vida del Carner diplomàtic ni la de l'exiliat: a part dels que ja hem esmentat, no podríem citar-ne gaires més que el breu comentari de Marià Manent a l'*Avui* sobre l'última visita del poeta a Catalunya,<sup>26</sup> el també breu escrit d'Albert Manent sobre el seu exili, publicat a *Ínsula* l'any '84,<sup>27</sup> i el recent estudi de Jaume Subirana sobre la relació de Carner amb l'editorial Selecta, és a dir, amb Josep M. Cruzet i Marià Manent, per a l'edició de les obres completes.<sup>28</sup>) Aquesta característica de la bibliografia sobre Carner es fa del tot evident al volum *L'obra de Josep Carner*: així, i sense cap ànim de ser exhaustius, Rafael Tasis hi parla del seu "barcelonisme",<sup>29</sup> Octavi Saltor de la constant presència del poeta als Jocs Florals,<sup>30</sup> Guillem Colom de les seves relacions amb Mallorca,<sup>31</sup> Miquel Forteza de les del poeta de Barcelona amb el poeta de les Illes Miquel Ferrà,<sup>32</sup> i Josep Maria López-Picó de la influència que sobre ell va exercir l'ideari polític del Carner de començaments de segle;<sup>33</sup> Ferran Canyameres fa un petit homenatge a la persona partint d'una anècdota

---

<sup>26</sup> Manent, M. 1980.

<sup>27</sup> Manent, A. 1984b.

<sup>28</sup> Subirana 1995a.

<sup>29</sup> Tasis 1959.

<sup>30</sup> Saltor 1959. Hi ha altres treballs sobre l'afició carneriana de presentar-se a premis literaris i guanyar-los, alguns de més recents: *vid.*, per exemple, l'article de Paulina Pi de la Serra sobre els certàmens de Terrassa (Pi de la Serra 1978) o el de Joaquim Llovet sobre els de Mataró (Llovet 1980).

<sup>31</sup> Colom 1959.

<sup>32</sup> Forteza 1959. El tema de les relacions que Carner va establir a Mallorca és recurrent a la bibliografia; *vid.*, per exemple, l'article "Mallorca i Josep Carner" (Gayà 1962), o el recent article de Lluïsa Julià al "Quadern" d'*El País* sobre les "paraules tendres" dites entre Carner i Maria-Antònia Salvà (Julià 1996).

<sup>33</sup> López-Picó 1959.



remota,<sup>34</sup> i fins i tot mossèn Francesc Baldelló, a l'article que encapçala el volum i que es titula "Aspectes poc coneguts de la poètica de Josep Carner", de fet explica el paper de Carner a principis de segle a la Sala Graner.<sup>35</sup> L'èmfasi sobre els primers quaranta anys de la vida de l'escriptor, i principalment sobre els primers trenta anys, és una constant en la bibliografia posterior. Ja hem esmentat abans el cas de l'estudi d'Osvald Cardona, i ara n'hi podem afegir molts d'altres. Així, diversos articles d'Albert Manent aplegats a *Literatura catalana en debat*: "Josep Carner i la professionalitat de l'escriptor",<sup>36</sup> "Els pseudònims de Josep Carner"<sup>37</sup> i "Miguel de Unamuno i Josep Carner entre el «Mite de l'Espingarda»", aquest últim sobre la polèmica lingüística entre un jove Josep Carner i un Unamuno ja consagrat, article prèviament publicat en castellà a *Revista de Occidente*,<sup>38</sup> i també algun de més tardà, com el publicat a *L'Avenç* del febrer del '84, que du per títol "L'entorn social i cultural de Carner" i que de fet analitza les implicacions de Carner en el context de la Catalunya de principis de segle.<sup>39</sup> Un cas semblant a aquest últim és el de la col·laboració d'Enric Bou al mateix monogràfic de *L'Avenç*, on contextualitzava la poesia de Carner dins dels paràmetres noucentistes;<sup>40</sup> uns anys abans, Bou s'havia referit a l'amistat entre Carner i Jaume

---

<sup>34</sup> Canyameres 1959.

<sup>35</sup> Baldelló 1959.

<sup>36</sup> Manent, A. 1969c.

<sup>37</sup> Manent, A. 1969a.

<sup>38</sup> Manent, A. 1969d. També sobre la relació entre Carner i Unamuno ha escrit Carles Bastons i Vivanco (*vid.* Bastons i Vivanco 1988).

<sup>39</sup> Manent, A. 1984d.

<sup>40</sup> *Vid.* "La poesia noucentista: els orígens" (Bou 1984b).

Bofill en un breu article a l'*Avui*.<sup>41</sup> Sobre la influència que el poeta va exercir en el pensament d'Eugeni d'Ors des de l'any 1906 al 1910 tractava un article de Ramon Garriga i Miró a "Presència de Josep Carner", el monogràfic de *Serra d'Or* de 1965.<sup>42</sup> En un altre monogràfic de *Serra d'Or*, però anys més tard, al del '84, a Joan Triadú li semblava oportú treure del calaix l'anticastellanisme de Carner que es pot resseguir en alguns poemes i algunes proses de fins a començaments dels anys '20, tot i que es veia obligat a limitar la qüestió a aquestes dates.<sup>43</sup> No pas d'odis, sinó d'amors, ens havia parlat Joan Alegret l'any '75, explicant-nos la frustració d'un amor juvenil i costaner de Carner;<sup>44</sup> i molt recentment Jaume Medina ens ha fet saber una altra qüestió juvenívola de faldilles, identificant l'"amiga blanca" del primer poema de *Verger de les galanies* amb la sembla ser que preciosa reusenca (vegi's, però, la fotografia) Tissy Bartomeu i Granell, i l'"amiga bruna" amb la barcelonina Pilar Sunyol i Musterós.<sup>45</sup> L'article de Medina és sens dubte un bon exemple de la crítica biogràfica de què hem parlat al capítol anterior, però en aquest cas d'una crítica saludable sempre que no en perdem de vista l'evident caràcter d'anècdota intrascendent.

Contràriament al que es podria pensar, aquesta tendència que hem assenyalat de fer èmfasi en els primers anys de la vida de Carner, tot i que potser no resulta sorprenent, té unes conseqüències importants en el caràcter que ha pres la crítica sobre

---

<sup>41</sup> Bou 1978.

<sup>42</sup> Garriga i Miró 1965.

<sup>43</sup> Triadú 1984.

<sup>44</sup> *Vid.* "Una noia canetenca, gran amor dissortat del poeta Josep Carner" (Alegret 1975).

<sup>45</sup> Medina 1995.

la seva poesia. I la tendència no s'ha afeblit amb el pas dels anys. De fet, el jove investigador Jaume Aulet, un dels estudiosos més prolífics de Josep Carner, ha centrat la major part dels seus esforços en els primers anys de la vida i l'obra del poeta, i per "els primers anys" ens referim aquí estrictament als primers anys, fins que Carner en va fer vint-i-dos, és a dir, l'any en què el consens dels nostres historiadors situa el naixement pròpiament dit del Noucentisme. Sobre aquesta època tracten els seus articles "La revista *Catalunya* (1903-1905) i la formació del Noucentisme"<sup>46</sup> i "Josep Carner i la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat (1899-1906). Una primera aproximació",<sup>47</sup> avançaments de la seva tesi doctoral, publicada en forma de llibre a *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*.<sup>48</sup> De fet, aquest ampli estudi d'Aulet implica una descripció detallada dels anys inicials de la vida, del pensament estètic (i de l'evolució d'aquest pensament) i de l'obra primera de Josep Carner, però al capdavall respon a una exigència prèvia: establir amb exactitud el paper del poeta en la formació del moviment noucentista, i la relació que hi va mantenir en aquests moments incipients. D'aquesta manera, Aulet accentua la inèrcia tradicional de la bibliografia sobre Carner, a què ja es va acollir Albert Manent, d'establir un lligam indissoluble entre la seva obra poètica i els principis ideològics i estètics del Noucentisme. És partint d'aquest principi que, més recentment, Aulet ha pogut explicar que la primera producció poètica de Carner va servir de model, un model innega-

---

<sup>46</sup> Aulet 1984.

<sup>47</sup> Aulet 1985.

<sup>48</sup> Aulet 1992.

blement noucentista, a d'altres poetes, tots menors.<sup>49</sup> En aquest sentit, el treball del crític s'ha decantat amb tota evidència cap a la tercera de les direccions interpretatives que al capítol anterior hem definit; i, d'altra banda, la seva dedicació a Carner en altres direccions possibles, més estrictament literàries i internes a l'obra del poeta, no ha deixat tampoc mai de referir-se als primers anys de la seva producció: així, ha editat els llibres de sonets de 1905 i 1907,<sup>50</sup> i ha comentat<sup>51</sup> l'edició del segon volum de la col·lecció de textos "arcaics" de Carner feta per Loreto Busquets.<sup>52</sup> La bibliografia generada per Aulet, però, ens porta a d'altres consideracions, que pròpiament escapen a la "llegenda" i que entren en el terreny de l'obra.

## 2.2. ELS "ALTRES" GÈNERES

Encara al 1985, Enric Bou es veia en la necessitat de començar un article sobre alguns aspectes de la prosa de Carner amb aquestes paraules:

---

<sup>49</sup> *Vid.* l'article "Carner i la poesia noucentista: el rendiment d'un model poètic" (Aulet 1995).

<sup>50</sup> Carner 1905 i 1907 [1991].

<sup>51</sup> A dos articles, "Els textos primerencs d'en Carner" (Aulet 1986) i "Els textos primerencs de Josep Carner. Un petit complement" (Aulet 1987).

<sup>52</sup> Busquets 1984b.

Espero i desitjo que no sigui causa d'excessius escarafalls el meu atreviment. El meu propòsit no és pas l'esquinçament de vestidures, no. Que Carner fou fonamentalment un Poeta, amb majúscula si cal, no és pas un descobriment dels darrers anys. Ell mateix es considerava com a tal, i els seus lectors, l'*entourage* social dels seus moments d'esplendor, així ho confirmaren: el «Príncep dels Poetes».<sup>53</sup>

De fet, ja Maurici Serrahima, molts anys abans, havia hagut de precisar que Carner no va ser, «essencialment»,<sup>54</sup> un narrador, abans de decidir-se a parlar dels seus contes. Aquesta actitud, gairebé obligada per la necessitat de captar la benevolència, és el resultat d'una llarga tradició crítica en relació a l'obra de Carner, instaurada des de ben bé el començament de la seva carrera literària, consistent a valorar per sobre de tot la producció poètica de l'escriptor. En el cos d'aquesta tradició, probablement inaugurada pel mateix Carner i ben establerta per la importància de la seva poesia, no resulta pas estrany que la major part de la bibliografia generada per la seva obra es refereixi a aquest gènere, des de múltiples perspectives i punts de vista, però a aquest gènere. Així les coses, els altres gèneres literaris que Carner va conrear han fet tot sovint el paper de la ventafocs de la crítica de Carner. Pel que fa a la prosa, només recentment, i sobretot gràcies a alguns treballs molt determinats, ha començat a ser estudiada com és degut. Hi ha precedents, és clar: per exemple (i a part d'alguns casos remots, com els il·lustres de Carles Riba del 1918 sobre *Les planetes del verdum*<sup>55</sup> i d'Alexandre Plana

---

<sup>53</sup> Bou 1985, pàg. 63.

<sup>54</sup> *Vid.* Serrahima 1959, pàg. 158.

<sup>55</sup> Riba 1918b.

del 1925<sup>56</sup>), l'aproximació decididament apologètica de Domènec Guansé, inclosa al volum unitari del '59, a la tasca periodística de Carner,<sup>57</sup> o l'article de Maurici Serrahima que hem citat, també al mateix volum.<sup>58</sup> De fet, va ser Serrahima qui més esforços va esmerçar en la crítica de la prosa de Carner abans dels anys vuitanta; així, uns anys després s'encarregaria de fer l'estudi que encapçala la part de prosa de les *Obres completes* de 1968,<sup>59</sup> i a *Dotze mestres*, tot i acceptar que «Carner, no ho oblidem, és en primer terme, un gran poeta, un gran líric», va dedicar molt més d'espai a la seva prosa (i fins a la conversa, que sembla ser que en boca de Carner també esdevenia gènere literari) que a la seva poesia (i per descomptat que al teatre, que Serrahima no valorava gaire).<sup>60</sup>

Als anys vuitanta, però, les coses van canviar substancialment. El mateix any 1980, Manuel Carbonell va publicar un article sobre la remota obreta, del 1903, *L'idili dels nyanyos*.<sup>61</sup> A l'especial de l'*Avui* de 1984, la prosa de Carner ja hi tenia cabuda amb un article d'Enric Bou,<sup>62</sup> i a més s'hi va incloure un article de Núria Ventura sobre la narrativa infantil.<sup>63</sup> El mateix any es va publicar el volumet antològic *Josep Carner en els seus millors escrits*, que inclou, és clar, una secció de narrativa amb una

---

<sup>56</sup> Es tracta del pròleg a la primera edició de *Les bonhomies* (Plana 1925).

<sup>57</sup> Guansé 1959.

<sup>58</sup> Serrahima 1959.

<sup>59</sup> Serrahima 1968.

<sup>60</sup> Serrahima 1972. La cita correspon a la pàg. 276.

<sup>61</sup> Carbonell 1980.

<sup>62</sup> Bou 1984a.

<sup>63</sup> Ventura 1984.

introducció de Bou.<sup>64</sup> I Bou mateix hi tornarà l'any següent, amb un article titulat "Ironia i lirisme en la prosa de Josep Carner", que començava com hem vist, dins del volum *Llengua, prosa, poesia*.<sup>65</sup> El títol de l'aplec respon perfectament als nous aires que pels volts d'aquell any comencen a respirar-se en la bibliografia sobre Carner: el mateix llibre inclou un llarg article de Jordi Castellanos sobre "Josep Carner i la literatura narrativa",<sup>66</sup> dedicat sobretot a analitzar la posició de Carner sobre el gènere. Aquests nous aires són els que han permès que, fa ben poc, la seriositat amb què s'ha pres la prosa de Carner hagi desembocat en la redacció d'una tesi doctoral, la de Marcel Ortín, recentment publicada: *La prosa literària de Josep Carner*.<sup>67</sup> A Ortín devem també l'article de *Carneriana* "Carner a *La Veu*: les sèries narratives inacabades".<sup>68</sup> Ben certament, aquests darrers treballs suposen el pas definitiu en la consolidació d'una crítica sobre la prosa de Carner.

Una fortuna semblant, però en proporció potser més ajustada a les necessitats exigides, és la que han tingut el teatre i les traduccions de l'escriptor. Pel que fa al teatre trobem, sense haver de venir tan ençà com als anys vuitanta, interessants articles, com el de Josep Ferrater i Mora a *L'obra de Josep Carner*<sup>69</sup> i el de Pere Bohigas del 1970,<sup>70</sup> tots dos sobre el magnífic *El ben cofat i l'altre*. Hi ha, a més, algun repàs

---

<sup>64</sup> Bou 1984c.

<sup>65</sup> Bou 1985.

<sup>66</sup> Castellanos 1985.

<sup>67</sup> Ortín 1996.

<sup>68</sup> Ortín 1995.

<sup>69</sup> Ferrater Mora 1959.

<sup>70</sup> Bohigas 1970.

global de la producció teatral de Carner: així, l'article de Jordi Sarsanedas a "Presència de Josep Carner", de l'any '65 (refòs gairebé vint anys més tard a *Josep Carner en els seus millors escrits*),<sup>71</sup> i també hi hem de comptar les referències obligades de les descripcions generals existents de la producció literària de Carner, com la de Jaume Aulet<sup>72</sup> o la de Marina Gustà.<sup>73</sup> Pel que fa a la traducció, en canvi, i deixant de banda altre cop algun il·lustre precedent més aviat arcaic com el de Riba,<sup>74</sup> els estudis a l'abast són més recents: Loreto Busquets s'ocupava del tema a *Josep Carner en els seus millors escrits*;<sup>75</sup> el mateix any Marcel Ortín i Lluís Cabré publicaven un llarg article a *Els Marges* sobre les traduccions de Carner per a l'Editorial Catalana;<sup>76</sup> i també Ortín feia un repàs general de la tasca traductora de Carner al volum monogràfic de *Catalan Review*.<sup>77</sup> Tot un altre àmbit d'estudi és, és clar, el que es refereix a les traduccions poètiques de Carner, i especialment les de poesia xinesa. Aquí, de fet, ben poca cosa hi ha d'específica, ja que en tot cas s'hi fa referència en parlar de la seva poesia en general. Tot i això, Jordi Castellanos va editar les traduccions de Carner de poemes de Leopardi,<sup>78</sup> i la poesia xinesa de Carner ha generat comentaris crítics de

---

<sup>71</sup> Sarsanedas 1965.

<sup>72</sup> Aulet 1991; *vid.* especialment pàgs. 122-125 i 210-222.

<sup>73</sup> Gustà 1987; *vid.* especialment pàgs. 165-168, 198-199 i 207-209.

<sup>74</sup> Riba va dedicar dos articles a obres traduïdes per Carner, un sobre la traducció d'*El burgès gentilhome* i l'altre sobre la de La Fontaine (Riba 1919 i Riba 1921, respectivament).

<sup>75</sup> Busquets 1984c.

<sup>76</sup> Cabré & Ortín 1984.

<sup>77</sup> Ortín 1992.

<sup>78</sup> *Vid.* Carner [1978].



Joan Ferraté<sup>79</sup> i un article de Manel Ollé.<sup>80</sup> (Dit sigui de passada, les traduccions que s'han fet de la poesia de Carner a d'altres llengües no han merescut tampoc gaire atenció: només algunes coses disperses, com un articlet de Marià Manent de l'any '84<sup>81</sup> i, de més gruix, "Josep Carner traduït" de Simone Verdin<sup>82</sup>).

Quan hem tractat de la crítica generada al voltant de la prosa de Carner no hem fet esment de l'atenció que han suscitat les seves cartes, i és que en aquest cas configuren un autèntic gènere a part. Ja es va adonar del gran interès de moltes cartes Josep Miracle, que, en una de les escasses reflexions específiques sobre el tema que es troben a la bibliografia sobre l'escriptor, advertia que Carner sempre ens alligona «quant a les maneres de dir, tant si volem fer literatura com si hem d'escriure una senzilla carta».<sup>83</sup> Les cartes escrites per Carner, i a Carner, s'han anat fent públiques paulatinament, i a hores d'ara no totes (no totes les que estan en disposició de ser publicades, s'entén) han vist la llum. De fet, la tasca s'ha anat realitzant parcialment: Enric Bou va editar al 1979 un grupet de cartes entre Carner i l'amic entranyable, Jaume Bofill;<sup>84</sup> cins anys més tard, Albert Manent va treure a la llum la correspondència amb Miguel de Unamuno;<sup>85</sup> al 1986, Jaume Medina i Manuel Rovira

---

<sup>79</sup> Vid. "Vuit versos xinesos" (Ferraté 1989c).

<sup>80</sup> "*Lluna i llanterna*: represa de temes xinesos. De Bai Juyi a Josep Carner, passant per Arthur Waley" (Ollé 1995).

<sup>81</sup> Manent, M. 1984c.

<sup>82</sup> Verdin 1983.

<sup>83</sup> Miracle 1959, pàg. 211.

<sup>84</sup> Bou 1979.

<sup>85</sup> Manent, A. 1984a.

publicaven les cartes a Rossend Serra i Pagès;<sup>86</sup> el mateix any Segimon Serrallonga editava la correspondència, important, amb Marià Manent, mantinguda amb motiu de la publicació del primer volum de les *Obres Completes*;<sup>87</sup> i al 1988, Vinyet Panyella va donar al públic la correspondència amb Miquel Utrillo i amb Josep Carbonell i Gener, de l'època que el poeta va viure a Gènova, Le Havre i Hendaia.<sup>88</sup> Recentment, Jaume Medina i Albert Manent han publicat dos primers volums de l'epistolari carnerià<sup>89</sup> amb la col·laboració de diversos estudiosos, part d'un projecte que ha de constar finalment de cinc volums.<sup>90</sup> Seria desitjable que aquesta empresa donés peu, posteriorment, a una crítica sobre l'epistolari de Carner, la qual cosa vol dir, primer de tot, sobre l'estil de les cartes.

Això, sens dubte, podria fer llum nova a un altre aspecte important a considerar: la llengua. A la crítica no se li ha escapat la rellevància d'aquesta qüestió en l'obra de Carner, i les referències sovintegen al llarg de tota la bibliografia: de fet, sovint es fa difícil de trobar un article que no faci una consideració, per superficial que sigui, sobre la llengua de Carner. Ara bé, això no vol dir de cap manera que hi hagi, tampoc en aquest cas, una crítica perfectament establerta sobre la qüestió. Si n'hi hagués, d'entrada s'hauria d'establir una distinció entre la llengua literària que Carner utilitzava en articles i en la prosa en general de la llengua de les cartes, i encara caldria

---

<sup>86</sup> Medina & Rovira 1986.

<sup>87</sup> Serrallonga 1986.

<sup>88</sup> Panyella 1988.

<sup>89</sup> Medina & Manent 1994 i 1996.

<sup>90</sup> *Vid.*, sobre això, les pàgines d'Albert Manent a *Carneriana* (Manent, A. 1995).

contemplar com un ús específic la llengua de la poesia (i l'evolució lingüística, tant en el cas de la poesia com en el dels altres gèneres). L'anàlisi, cas que existís aquesta crítica perfectament establerta, hauria d'haver pres totes les direccions possibles: estudi gramatical, terminològic, estilístic, històric (la llengua de Carner dintre de la història de la llengua literària catalana), etc. De tot això, només tenim algunes ràpides consideracions i un parell de treballs destacables. A *L'obra de Josep Carner*, es dedicava un apartat a "El llenguatge", i, tot i que s'hi incloïen articles que no feien al cas (com el de Jordana,<sup>91</sup> dedicat a la traducció), com a mínim n'hi havia tres que sí que corresponien a la promesa del títol: un de Delfí Dalmau,<sup>92</sup> el de Joan Fuster<sup>93</sup> i el de Marià Manent.<sup>94</sup> A la dècada dels setanta trobem alguns altres articles esparsos i una contribució, aquesta sí, important, la primera en els estudis sobre la llengua de Carner. Entre els primers, cal destacar la semblança de Maurici Serrahima a *Dotze mestres*,<sup>95</sup> en una gran part dedicada a comentar i elogiar la llengua de Carner, tant l'escripta de la prosa com l'oral de la conversa, i l'article de l'any '78 d'Antoni Maria Badia i Margarit, referit a un aspecte molt específic i circumscrit al *Bestiari*.<sup>96</sup> La contribució important és, és clar, el recull de gran part del vocabulari creat per Carner, que devem a Loreto Busquets, *Aportació lèxica de Josep Carner a la llengua literària*

---

<sup>91</sup> Jordana 1959.

<sup>92</sup> Dalmau 1959.

<sup>93</sup> Fuster 1959.

<sup>94</sup> Manent, M. 1959.

<sup>95</sup> Serrahima 1972.

<sup>96</sup> "Els diftongs amb «i» en català: la situació dins el *Bestiari* de Josep Carner" (Badia Margarit 1978).

*catalana*, revisió de la seva tesi doctoral i publicat al 1977.<sup>97</sup> És aquesta mena de treballs, sens dubte, els que encara es necessiten com a pas previ per a l'estudi, pròpiament dit, de la llengua de Carner. Més tard, al 1984, Busquets faria un resum de la mateixa qüestió a *Josep Carner en els seus millors escrits*.<sup>98</sup> El centenari del naixement de l'escriptor va donar peu també a la contribució d'un altre estudiós, Modest Prats, que a l'especial de l'*Avui* d'aquell any reflexionava sobre la importància històrica de la llengua literària de Carner,<sup>99</sup> un avançament de l'article publicat l'any següent al volum unitari *Josep Carner: llengua, prosa, poesia* <sup>1</sup> que duia un títol significatiu, manllevat al mateix Carner: "La gran virtut de la llengua".<sup>100</sup>

Fins al moment, ja hem establert les coordenades generals de la bibliografia sobre Carner, però hem deixat de banda fins aquí tot allò que fes referència a la poesia, precisament perquè ara hi dedicarem tota la nostra atenció: allò que ens ha d'importar més és precisament la crítica que aquesta ha generat. Tot seguit ens hi endinsem, però fem abans dues precisions. Primera, la nostra feina aquí serà posar una mica d'ordre en l'allau de referències, d'articles, articlets i llibres, però partirem de la idea, fictícia, que aquesta allau constitueix una crítica ben establerta, com la que una mica més avall intentarem de definir. És a dir, la nostra primera tasca serà la de contemplar la crítica que ha generat la poesia de Carner com si *sí* fos un cos sòlid i coherent (que no ho és): només d'aquesta manera podrem explicar més endavant quines són les tesis bàsiques

---

<sup>97</sup> Busquets 1977.

<sup>98</sup> *Vid.* "Carner, creador de llenguatge" (Busquets 1984a).

<sup>99</sup> Prats 1984.

<sup>100</sup> Prats 1985.

que hi dominen i fer-ne una valoració. Segona precisió: més enllà de la nostra primera tasca, desenvolupada a la resta del capítol, la realment important és aquesta altra que acabem d'esmentar, i que durem a terme en capítols posteriors: la descripció i la valoració de les tesis principals sobre l'obra poètica de Carner. Però aquesta feina, més important, només serà possible de dur-la a terme si prèviament n'hem establert el marc general, que és del que es tracta aquí.

### 2.3. LA POESIA: QÜESTIONS PRÈVIES

Hem dit a l'apartat anterior que encara no disposem d'una crítica perfectament establerta sobre la llengua de Carner en tots els seus aspectes, i al final ens hem referit també al fet que aquest problema s'estén a tots els aspectes de la seva obra, en els seus diversos gèneres, inclosa la poesia; perquè, si bé és cert que la bibliografia sobre la poesia de Carner està constituïda, com dèiem, per una autèntica allau d'articles i articlets, i alguns llibres, tanmateix tot plegat no ha servit perquè disposem, a hores d'ara (i en som molt lluny), d'una crítica exhaustiva, perfectament consolidada, inqüestionable, sobre la poesia de Carner. Quan diem "inqüestionable" no volem dir "indiscutible", i menys "definitiva": els progressos i les revisions de la teoria i la crítica literàries permetran que sempre es pugui aportar alguna cosa nova a l'estudi de l'obra

d'un escriptor, per molt treballat que estigui el camp. Per "inqüestionable" ens referim a una crítica que és allí i que és determinant i ineludible, una crítica "canònica" que hagi fet una feina exhaustiva i sòlida, ben sabuda de tothom i punt de referència obligat per a qualsevol nova contribució que qualsevol crític hi vulgui fer. Seria magnífic que la tinguéssim i en poguéssim disposar, com ja en tenen i en disposen dels seus escriptors cabdals, de fa anys, les tradicions literàries europees més consolidades. Però no és així. En la crítica sobre Carner, on és cert que hi ha contribucions excel·lents, tanmateix no es dóna, ni de bon tros, exhaustivitat (cosa que permet, per exemple, que encara es puguin fer treballs com aquest, que per les seves característiques i circumstàncies tampoc no ateny el grau d'exhaustivitat desitjable), ni tampoc una completa solidesa: de vegades s'ha dut a terme una crítica que parteix de supòsits molt discutibles i que arriba a conclusions encara més discutibles, i precisament ens referim sobretot a la que té la voluntat, o l'atribució, de la canonicitat. Hi ha allau, és cert: una allau de referències que ens molts casos no són altra cosa que pures repeticions de coses ja dites i ja sabudes, algunes més interessants, algunes més encertades, però repeticions. Potser el cas de la crítica de Carner és paradigmàtic de la nostra crítica, sovint no tan basada, malauradament, en l'esperit del progrés del coneixement (l'esperit que porta a construir sobre allò ja establert) com en la cultura de la repetició.

En el cas de Carner, tanmateix, no tot ho hem d'atribuir a mals col·lectius endèmics: les peculiaritats de la poesia de Carner, que la fan tan plaent i agraïda de

llegir, precisament en dificulten la crítica.<sup>101</sup> És evident que l'objectiu primer de tota poesia, en el cas de la de Carner, s'acompleix perfectament, perquè aquest no és altre que la lectura. Però també és cert que això que la defineix, el seu caràcter de *poesia per al lector*, resta possibilitats a l'entusiasme crític que podria generar, i que de fet generen d'altres poetes, potser menys agraiïts de llegir. Molts dels poemes de Carner semblen només fets perquè els llegim i en gaudim, i no els grapegem gaire: perquè no en fem crítica. El perill de fer crítica de la poesia de Carner és, al nostre entendre, acabar donant-ne una visió simplificada, o potser fóra millor dir, acabar fent-ne una lectura que, per encertada que sigui, no estigui a l'alçada de la magnitud i l'exquisitat de l'experiència estètica assolida durant el procés de la lectura. En efecte, la descripció de la forma i la interpretació del sentit produïble del text, que són, com sabem, les dues tasques bàsiques (mínimes) del crític literari, correlacions de les dues fases en què consisteix el procés de la lectura, poden, en el cas de Carner, com en el d'alguns altres escriptors, no retre compte amb justícia del guany que n'aconsegueix el lector. Aquest és un fet que pot provocar fàcilment desànim en alguns lectors satisfets de Carner que al mateix temps siguin crítics, i que d'una altra manera es lliurarien sense més contemplacions a l'exercici de la tasca crítica. Pel que fa a nosaltres, i a aquest treball, i partint del convenciment teòric que la crítica és possible i necessària sempre i en tots els casos, intentarem aplicar l'únic antídote que sembla eficaç per a aquest perill, un antídote que ha d'actuar en dues direccions: el respecte absolut a la poesia de Carner

---

<sup>101</sup> Això ja ho havia constatat Àlex Susanna fa uns quants anys: *vid.* el començament del seu article "En el centenario de Josep Carner. Un clásico en época romántica" (Susanna 1984, pàg. 23).

com a tal poesia, és a dir, una obra *per ser llegida* (la qual cosa ha determinat al capítol anterior la nostra resolució de prendre el rumb de la primera de les tres direccions interpretatives possibles), i la consciència mai abandonada que la nostra tasca ni és igual ni pot suplir la tasca de la lectura, sinó que va per altres camins: l'explicació del funcionament de la poesia de Carner, i, com a derivació d'això, fins allà on sigui possible la intel·lectualització dels procediments que donen lloc a l'experiència estètica en la lectura d'aquesta poesia.

El cas és que no disposem encara de la crítica exhaustiva i perfectament establerta sobre la poesia de Carner que seria tan desitjable que tinguéssim, i tot indica que pot passar molt de temps abans no la tinguem. D'això, se'n poden donar proves; en donarem tres. Primera, tot just fa quatre anys que es va fer la primera edició crítica de la poesia de Carner publicada en llibre, que devem a Jaume Coll,<sup>102</sup> i la primera edició revisada de *Poesia de 1957*, també deguda al treball de Coll.<sup>103</sup> Ha passat molt poc temps (i, a més, encara no s'han pogut publicar les edicions crítiques dels llibres de poesia de Carner): difícilment podem tenir una crítica com la de què aquí estem parlant quan la qüestió textual només ha estat resolta recentment i quan encara no són d'abast públic tots els textos de Carner editats amb fiabilitat. Segona prova: fa ben poc, arrel de la publicació de *Carneriana*, encara va haver-hi qui es va atorgar l'autoritat per, a través de les pàgines del diari *El País*, obrir una polèmica en què posava dubtes seriosos a la qualitat de l'obra poètica de Carner; és clar que ningú no s'atorgaria

---

<sup>102</sup> Coll 1992.

<sup>103</sup> Carner 1957 [1992].



l'autoritat si disposéssim d'una crítica inqüestionable com la de què parlem. I tercera prova, potser la més contundent: això que estem fent en aquest capítol pràcticament no té precedents. És evident que una crítica sòlida i exhaustiva de la poesia de Carner implicaria tot seguit, al seu torn, una autocrítica, és a dir, la presència d'una consciència de l'estat d'aquesta crítica; i el cas és que es poden comptar amb els dits d'una sola mà els treballs que van en aquesta direcció. Gairebé només podem esmentar els articles, al capdavall restringits a aspectes molt parcials, de Marina Gustà,<sup>104</sup> que fa una anàlisi de la valoració i de la interpretació de la poesia de Carner per part de la crítica atenent a les antologies que la seva obra poètica ha anat produint, i de Mercè Boixareu i Vilaplana, limitada a la crítica de Riba sobre Carner.<sup>105</sup> Així doncs, aquest capítol és, en sentit del tot estricte, absolutament nou.

Hem dit que, abans de res, cal que tinguem al nostre abast tota la producció poètica de Carner editada críticament i amb prou garanties de fiabilitat: aquesta és la condició prèvia per iniciar una crítica global de la seva poesia. Cal que aquí comencem, doncs, per examinar precisament aquesta qüestió: l'estat de les edicions de la poesia de Carner i dels estudis textuals que n'han resultat. Pel que fa al primer aspecte, ja sabem que a les llibreries encara no s'hi troba una edició crítica de tots els llibres de poesia que Carner va escriure al llarg de gairebé seixanta anys de producció, encara que amb tota seguretat això ja és només qüestió de poc temps. Dels llibres anteriors a *Poesia*, s'han fet edicions modernes, que no necessàriament crítiques, dels següents: *Primer*

---

<sup>104</sup> "Imatge de Josep Carner a través de les antologies poètiques" (Gustà 1984).

<sup>105</sup> "Carner llegit per Carles Riba" (Boixareu 1984).

*llibre de sonets* i *Segon llibre de sonets*, agrupats per Jaume Aulet amb el títol, no pas atribuïble a Carner, de *Llibres de sonets*;<sup>106</sup> *Els fruits saborosos*, en una edició, aquesta sí, crítica, d'Esther Centelles, que ressegueix els tres estadis dels poemes d'aquest llibre i secció de *Poesia* (1906, 1928 i 1957);<sup>107</sup> *La paraula en el vent*, a cura, també, d'Esther Centelles;<sup>108</sup> *El cor quiet*, a cura de Lluís Calderer;<sup>109</sup> *Auques i ventalls*, en la segona edició de 1935, editat per Joan Ferraté;<sup>110</sup> *La primavera al poblet*, també en edició de Ferraté;<sup>111</sup> i *Nabí*, amb pròleg, brillant, de Gabriel Ferrater, en una edició de l'any 1971 revisada per Jaume Coll el 1991.<sup>112</sup> (De manera que no tenim edicions modernes i abastables de tots aquests llibres: *Llibre dels poetas*, *La malvestat d'Oriana*, *Verger de les galanies*, *Les monjoies*, *Bella terra, bella gent*, *L'oreig entre les canyes*, *La inútil ofrena*, *Sons de lira i flabiol*, *El veire encantat*, *Lluna i llanterna*, *Paliers*, *Llunyania* i *Arbres*.<sup>113</sup>) De *Poesia* de 1957, després de la maldestra reedició amb fort augment d'errors de 1968, recentment se n'ha publicat l'edició revisada i corregida, a cura de Jaume Coll.<sup>114</sup> la fiabilitat d'aquesta edició<sup>115</sup>

---

<sup>106</sup> Carner 1905 i 1907 [1991].

<sup>107</sup> Carner 1906, 1928 i 1957 [1984].

<sup>108</sup> Carner 1914 [1984].

<sup>109</sup> Carner 1925 [1984].

<sup>110</sup> Carner 1935 [1977].

<sup>111</sup> Carner 1935 [1978].

<sup>112</sup> Carner 1941 i 1957 [1971 i 1991].

<sup>113</sup> Hi ha una edició de l'última secció de *Poesia*, *ABSÈNCIA* (Carner 1957 [1985]), que respon a la idea segons la qual els poemes d'aquesta secció són susceptibles de ser considerats formant part d'un llibre "implícit" a *Poesia*, l'únic "llibre" nou escrit per Carner entre 1953 (any d'*Arbres*) i 1957.

<sup>114</sup> Carner 1957 [1992].

és tan indubtablement alta que no solament és lícit, sinó gairebé obligat, que, com farem en la nostra crítica dels poemes d'OFRENA, sigui aquesta la que es prengui com a *text*. Fer altrament seria continuar fent allò que més amunt observàvem com un dels vicis de la nostra crítica: la tendència que sovint s'hi dóna de no construir sobre allò ja establert. (De fet, és un cop tenim el text de 1957 editat de manera fiable, que treballs com aquest comencen a ser del tot possibles.) Pel que fa als llibres posteriors a 1957 (*Lligam*, *Museu zoològic*, *Bestiari* i *El tomb de l'any*), la necessitat que en tenim de reedicions no és tan gran com pel que fa a llibres més remots, però tot i això cal fer-los abastables al gran públic. A part, disposem també d'algunes antologies, sobretot dues: la de Carles Riba<sup>116</sup> i la de Joan Ferraté<sup>117</sup> (vegi-se'n els comentaris de Marina Gustà a l'article citat abans<sup>118</sup>). Estem a l'espera, mentrestant, de la publicació de l'edició crítica de tots els llibres de poesia de Carner. Jaume Coll ja n'assenyalava la necessitat l'any 1980 en un article a *l'Avui*,<sup>119</sup> i, de fet, ell mateix s'ha encarregat de dur a terme la feina en la seva tesi doctoral.<sup>120</sup>

També ha estat Coll, precisament a causa de la feina que reclamava la seva tesi doctoral, qui més esforç ha esmerçat en l'estudi textual de la poesia de Carner. Aquest aspecte, és clar, és especialment important en el cas del nostre poeta, a causa de la

---

<sup>115</sup> Sobre aquesta qüestió, *vid.* Sala 1993b, i també la ressenya de Lluís Bonada a *El Temps* (Bonada 1992).

<sup>116</sup> Carner [1963 i 1974].

<sup>117</sup> Carner [1979].

<sup>118</sup> Gustà 1984.

<sup>119</sup> El títol era del tot explícit: "Per a una edició de l'obra poètica" (Coll 1980).

<sup>120</sup> *Edició crítica de la poesia de Josep Carner publicada en llibre* (Coll 1992b).

rigorosa i esplèndida revisió que va suposar la publicació del primer volum de les seves projectades obres completes, el de la poesia, al 1957, i de les reticències que aquesta revisió va produir entre no pas pocs crítics. A Joan Ferraté devem l'article, tan necessari, de 1976,<sup>121</sup> en què vindicava *Poesia* com el llibre màxim de Carner i font de tota la crítica que la seva poesia pogués generar. Aquest article és, sense dubte, el màxim exponent d'un estat d'opinió que es comença a forjar en aquesta dècada dels setanta, que venia a contradir l'estat d'opinió previ (estat d'opinió que afectava tant la valoració del llibre del '57 com la de la poesia de Carner en general). La feina de Coll, doncs, s'ha realitzat en un període favorable, és a dir, en un període en què aquest estat d'opinió que Ferraté i el seu germà Gabriel Ferrater van contribuir a establir ja havia triomfat: sens dubte aquest triomf ha permès la reedició corregida de *Poesia* i l'edició crítica de la poesia publicada en llibre (edicions que, al seu torn, han establert com a definitiu el triomf del nou estat d'opinió). Precisament a la introducció de la primera,<sup>122</sup> Coll, al llarg de trenta-quatre pàgines, ret compte del llarg, complex i entreban-cat procés de formació del llibre de 1957, a més d'esbossar un panorama de la "dissensió" que la revisió de Carner va provocar i d'apuntar una "tipologia dels estímuls de canvi" que havien guiat el poeta en la seva tasca. Sobre la revisió poètica de Carner tractava també un seu breu article, de 1984, de títol inequívoc, "El contacte amb l'universal i l'increment constant de l'exigència",<sup>123</sup> i més recentment, i més dilatada-

---

<sup>121</sup> "*Poesia*, de Josep Carner: ressenya i vindicació" (Ferraté 1976).

<sup>122</sup> Coll 1992d.

<sup>123</sup> Coll 1984c.

ment, un article del monogràfic sobre Carner de *Catalan Review*.<sup>124</sup>

Així doncs, fixada ja la història textual de *Poesia*, està servida la possibilitat de l'estudi de l'evolució textual dels poemes de Carner. Pel que fa a aquesta qüestió, és evident que tampoc no tenim encara una crítica molt consolidada, però en aquest cas hem de reconèixer que la feina és pràcticament inexhaurible, tant raja la font de la revisió poètica en Carner. Tomàs Garcés ja havia començat a parlar-ne l'any '72, en un article en què s'insinuava la importància de la dimensió temàtica en aquesta revisió («...la complaença en la pròpia felicitat ha deixat lloc, en l'esperit de Carner, a l'auscultació angoixada del seu poble. Aquest em sembla, en l'ordre de revisions líriques, el grau més alt dintre l'escala [de l'exigència que implicava la revisió]», arriba a afirmar en un moment determinat), però que abona una tesi que contradiu el mateix títol de l'article, "El rigor poètic de Josep Carner": la tesi que segur que alguna cosa hi devem haver perdut en la revisió.<sup>125</sup> D'aquesta manera, més que un primer pas cap

---

<sup>124</sup> Coll 1992a.

<sup>125</sup> Garcés 1972 (la cita correspon a la pàg. 333). La tesi de què parlem es fa explícita en aquests passatges: «L'artista, si no *abandona* l'obra, si no s'accontenta amb el seu caràcter històric ... sentirà sempre la temptació de retocar-la. ... L'esmena, el retoc, la tria dels mots, l'obediència a una memòria i una música pregones, són normals en el moment de la creació del poema. ... També són normals els retocs d'una obra relativament recent, o fets dintre un període de gust i de llenguatge més o menys estabilitzats. ... Tota lectura comparada entre l'antiga i la nova versió d'un text carnerià donarà probablement el mateix resultat: publicarà unes tares i, en general, ens oferirà uns guanys. Del punt de vista del llenguatge, sempre. Del punt de vista de la poesia, bé cal admetre que, amb tants de canvis, algun matís, algun encert, s'hagi esvaït. Només la publicació d'una edició crítica -amb els llibres, és desitjable, insistim, per ordre cronològic, i no pas, com en les *Obres completes*, alterats i entremesclats- ens permetria de judicar, punt per punt, l'encert o el possible desencert de tal o tal variant. No ja el crític, ans "el comú", tindrà per ventura el dret, en ocasions, de preferir la versió primera. En declarar Carner en el pròleg de *Llunyania* que, quan sent reeixida alguna cosa seva, "esdevé del comú, si el comú la vol" -i la considera per consegüent, intocable-, ha estat just en el principi, però avar, sever, massa exigent en la partió. Què ha reservat, en efecte, per al comú? Si tant li costava de donar per reeixit un poema,

a un estudi de la revisió poètica en Carner, l'article de Garcés es queda en l'estadi d'insistir en l'estat d'opinió anterior al que farà possible aquest estudi. Un dels primers treballs que van prendre la direcció adequada és el de Jordi Larios, que va dur a terme una anàlisi de la revisió poètica en Carner prenent com a corpus els poemes de *Les monjoies*:<sup>126</sup> no és un treball definitiu però en qualsevol cas està ben plantejat i ben realitzat, i que hauria hagut de servir de base per a estudis posteriors; malauradament, mai no s'ha publicat. La mateixa línia presenta un article de Marcel Ortín, que, després de ressenyar l'edició d'Esther Centelles d'*Els fruits saborosos*,<sup>127</sup> utilitza variants d'alguns poemes d'aquest llibre i secció de *Poesia* per demostrar el "progrés poètic" de Carner, per servir-nos de la seva expressió.<sup>128</sup> De la seva banda, a part de les pàgines corresponents de la introducció a la seva edició de *Poesia* i de l'article a *Catalan Review*, Coll també ha contribuït a aquest camp d'estudi amb l'article conjunt amb Salvador Oliva de què ja hem parlat al capítol anterior, un estudi de l'evolució textual del poema "Immunitat",<sup>129</sup> i més recentment amb l'article de *Carneriana* "Els tres estadis del poema", prenent com a exemple "Plou una mica i l'amada és

---

¿què ens deixaria a vós, lector, a mi, que qui sap si amb uns pocs més som per a l'obra carneriana "el comú", és a dir, els en definitiva *happy few* de tot cercle poètic? ¿És que la "Balada de Nadal per a cantar-la els pirates de la mar", i el "Cementiri italià", i "El cotxe dels somnis", composicions tan estimades, acaronades en el record, no eren també un xic nostres *en llur versió primera?*» (pàgs. 326, 327 i 342).

<sup>126</sup> Es tracta de la seva tesi de llicenciatura, *Les monjoies: la revisió poètica en Carner* (Larios 1982).

<sup>127</sup> Ortín 1986a.

<sup>128</sup> Ortín 1986b.

<sup>129</sup> Coll & Oliva 1986.

Iluny".<sup>130</sup> També Joan Alegret i Pere Ballart han estudiat l'evolució textual de Carner utilitzant poemes concrets, "La noia que ve de la mar" en el primer cas<sup>131</sup> i "Bèlgica" en el segon.<sup>132</sup> Queda bastant per fer: sobretot, vista la inexhauribilitat, repetim-ho, d'aquesta font d'estudi de la poesia de Carner, el que queda per fer és un estudi sistemàtic, amb un corpus dilatat, de les variants de la poesia de Carner, i l'establiment d'una tipologia completament detallada d'aquestes variants, que inevitablement haurà de dur a unes conclusions valoratives més sòlides que les que ara puguem definir.

És clar que, immediatament, allò de què hem de tractar aquí és dels treballs sobre la mateixa poesia de Carner més enllà d'aquests aspectes textuais que acabem de veure. I, com no podia ser d'altra manera, la poesia de Carner ha generat estudis de molts de tipus. A nosaltres, que estem fent una anàlisi abstracta del corpus crític de què disposem i que estem analitzant, ens cal accentuar-ne encara més el caràcter d'abstracció i repassar aquest corpus establint una línia divisòria entre aquells treballs que constitueixen la descripció de la poesia de Carner d'aquells que donen compte de la interpretació i d'aquells, finalment, que en formen la valoració; en el benentès que en molts casos, com és natural, els crítics solen situar-se a cavall entre dos o fins tots tres aspectes.<sup>133</sup> Començarem per tractar del vessant descriptiu, que és el més cabalós,

---

<sup>130</sup> Coll 1995.

<sup>131</sup> Alegret 1985.

<sup>132</sup> Ballart 1995.

<sup>133</sup> Deixant de banda alguna referència improcedent que en tot cas parteix necessàriament de la funció valorativa de la crítica literària (exercida en aquest cas d'improcedència per tal d'explicar com hauria d'haver estat), la prescripció dintre del corpus crític de Carner queda reduïda, és clar, a la que ell mateix va establir: aquesta és una font important no solament per a l'estudi de les seves opinions literàries, sinó també per al de les idees estètiques subjacents a la seva poesia. En aquest treball,

i després parlarem de l'interpretatiu; deixarem la crítica valorativa que ha generat la poesia de Carner, i la controvertida història d'aquesta crítica, per a les conclusions del treball, on ens servirem d'aquest repàs per fer algunes anotacions a la valoració global de la poesia de Carner.

---

nosaltres no ens hi entretindrem, però sens dubte també cal fer, i està per fer, un estudi que analitzi comparativament les relacions entre la poesia de Carner i aquells textos seus susceptibles de ser presos com a prescriptius o com a definidors de la seva concepció de la poesia. (Tot i que no resulta gaire difícil d'intuir que aquesta feina, tanmateix necessària, no aportaria pas massa dades per explicar-nos el funcionament i allò essencial de la seva poesia.) De moment, disposem de reculls de textos del poeta útils en aquest sentit: sobretot, *El reialme de la poesia*, una edició de Núria Nardi i Iolanda Pelegrí (Carner [1986]) dels principals escrits de Carner sobre literatura, que inclou els fonamentals "La dignitat literària", "Teoria de l'ham poètic" i "Virtut d'una paraula", a més de reproduir el pròleg de *La inútil ofrena*, una enquesta contestada pel poeta i les dues entrevistes que l'any 1927 li van fer Melcior Font i Tomàs Garcés (Font 1927 i Garcés 1927). A part del recull de Nardi i Pelegrí, l'estudi de les idees de Carner sobre literatura, i sobre la pròpia poesia, hauria de tenir en compte una altra entrevista, la molt més tardana que li va fer Baltasar Porcel (Porcel 1966), i sobretot els passatges del seu epistolari i de la seva prosa en general que hi fan referència: en aquest sentit, llibres com *Prosa d'exili. 1939-1962*, editat per Albert Manent (Carner [1985]), i en menor grau el recent *En els tròpics*, a càrrec de Joan de Déu Domènech (Carner [1994]), són fonamentals. La formació de l'estudi que aquí demanem no ha anat més enllà encara que els pròlegs a aquests reculls esmentats, sobretot el de Nardi i Pelegrí (Nardi & Pelegrí 1986), a part d'un altre pròleg, el d'Albert Manent al recull (inútil des de la publicació d'*El reialme de la poesia*) *Teoria de l'ham poètic* (Manent, A. 1970), i les aproximacions que resulten d'altres treballs escadussers, com l'article del 1959 d'Osvald Cardona sobre els pròlegs de Carner a les seves obres (Cardona 1959), el de Jordi Castellanos al voltant de les seves idees sobre literatura narrativa (Castellanos 1985) i el de Jaume Aulet sobre la primeríssima concepció literària de Carner i les relacions amb la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat (Aulet 1985).



## 2.4. LA POESIA: DESCRIPCIÓ, INTERPRETACIÓ

Dintre de la varietat de tipus dels treballs sobre la poesia de Carner, els primers de què ens cal parlar són aquells que tenen com a objecte fer una descripció general de tota la seva producció poètica, esbossant-ne una visió global o donant-ne compte de la trajectòria històrica. A aquesta finalitat responen estudis molt diversos, en alguns casos sostenint posicions molt allunyades i fins implícitament enfrontades entre si, i produïts en moments molt diferents: en trobem que responen a aquestes característiques ben bé des dels anys cinquanta, fins i tot d'abans de la publicació de *Poesia*. Així, per exemple, les quaranta pàgines que Josep Maria Capdevila va dedicar a la poesia de Carner l'any '54 amb motiu de la celebració del setantè aniversari del poeta;<sup>134</sup> allí, Capdevila partia de l'inici de la carrera de Carner (es refereix a "aquells dies dels sonets") per, tot seguit, intentar explicar d'una manera més o menys sistemàtica el funcionament de la seva poesia, entesa segons el patró del predomini del seu tarannà líric. També respon a una finalitat com la descrita (amb l'afegida, però, d'haver de fer de pròleg a l'obra poètica completa) la introducció de Marià Manent al llibre del '57,<sup>135</sup> que només pel context que ocupa esdevé ja, d'entrada, un treball fonamental i per tant a considerar. Poc va faltar, però, perquè Manent hi oblidés quin llibre era el que estava prologant i, fidel a la seva empresa inicial i finalment frustrada de donar als

---

<sup>134</sup> Capdevila 1954.

<sup>135</sup> Manent, M. 1957.

lectors l'obra poètica *completa* (autènticament completa) de Carner, es va dedicar a fer un repàs diacrònic de la seva poesia; tanmateix, és obligat advertir que el crític i poeta apuntava algunes idees molt interessants i justes de tipus general sobre el caràcter i el funcionament dels poemes de Carner. Han de passar uns quants anys abans no tornem a trobar un treball que respongui a les finalitats descrites: es tracta de l'article que Joaquim Molas, al 1965,<sup>136</sup> va escriure per dir la seva paraula sobre la poesia de Carner, paraula i opinió definitives: des d'aleshores el doctor Molas no ha tornat pràcticament mai a Carner. L'article pretenia determinar les característiques essencials de la poesia de Carner i, des d'aquesta òptica, hi reeixia: certament en determinava algunes, i en tot cas el que avui se'n podria dir és que el punt de vista adoptat per Molas era molt *marcat* (molt marcat, en gran part, per la ideologia cultural dominant de l'època). De la seva banda, els propòsits de Joan Fuster eren tot uns altres quan, l'any 1971, dedicava a Carner un capítol de la seva *Literatura catalana contemporània*.<sup>137</sup> aquestes pàgines perseguïen la descripció general d'un escriptor inqüestionablement canònic dintre de la literatura catalana del segle XX, i és el context en què es troba aquest capítol i la direcció general del llibre de Fuster els que determinen la visió que es deriva de Carner, una visió inseparablement lligada al moviment noucentista. Uns anys més tard, Àlex Broch prometia en el títol d'un seu article una "nova lectura" de la poesia de Carner,<sup>138</sup> i, malgrat les seves intencions

---

<sup>136</sup> Molas 1965.

<sup>137</sup> Fuster 1971.

<sup>138</sup> Broch 1978.

indiscutiblement bones, no aconseguia assolir-ne els objectius: intentant definir el caràcter de la poesia de Carner en termes de contingut i de discerniment de les línies temàtiques principals, no podia acabar d'explicar-ne d'una manera "nova" el caràcter. Va ser Enric Cassany qui es va fer càrrec de prologar la secció de poesia del volumet del '84 *Josep Carner en els seus millors escrits*,<sup>139</sup> i, malgrat les limitacions que hi posava el context en què havia d'aparèixer el seu treball (limitacions que el condemnaven, en bona part, a la pura circumstancialitat), el cert és que Cassany aportava alguns apunts valuosos i interessants. Marina Gustà, com ja hem dit més amunt, va complir la seva feina, que també quedava molt limitada, a la *Història de la literatura catalana*,<sup>140</sup> i val a dir que en aquest cas la limitació estava acompanyada d'un element de perill: el fet que el seu treball estava destinat a la "canonicitat" immediata que garantia la història *oficial* de la literatura catalana. En aquest ràpid repàs dels principals treballs que al llarg dels anys han intentat descriure la poesia de Carner en la seva globalitat, l'últim de destacable a què ens hem de referir és el de Jaume Aulet de l'any 1991, *L'obra de Josep Carner*,<sup>141</sup> resultat d'un difícil projecte, consistent a explicar la totalitat de l'obra de Josep Carner (de tots els gèneres) en un volumet d'espai raonablement curt, divulgatiu i alhora no banalitzador. Tants requisits es feien difícils d'acomplir al mateix temps; potser les dues coses més destacables de la contribució d'Aulet són, d'una banda, la periodització de la trajectòria literària de Carner en quatre

---

<sup>139</sup> Cassany 1984.

<sup>140</sup> Gustà 1987.

<sup>141</sup> Aulet 1991.

etapes (la de la formació, fins a 1906; l'estrictament noucentista, fins a 1924; la d'"aproximació al postsimbolisme", fins a 1957; i els darrers anys), i, de l'altra (i motiu, probablement, d'aquesta periodització), l'afermament, que el llibre suposa, d'una lectura de la poesia de Carner en un doble sentit: la primacia atorgada implícitament als primers anys de la seva producció (i, en general, fins al 1920), i com a conseqüència (o com a causa, seria difícil de determinar), la indissolubilitat del lligam entre aquesta i l'estètica noucentista (tot i que això també estigui més aviat implícit, i fins sublimat amb el recurs de la referència al postsimbolisme). ➤

Aquestes característiques que trobem en la crítica d'Aulet són atribuïbles, com dèiem més amunt, a la direcció general que al llarg dels anys han pres els estudis sobre la poesia de Carner. Això és especialment notori pel que fa a la qüestió del predomini, en l'atenció crítica que ha merescut, de la primera etapa de la seva producció literària, i a tot estirar fins a la seva marxa de Catalunya. Potser el que a nosaltres ens interessa més, per les intencions que té aquest treball, és el problema del dèficit crític que pateix *Poesia* de 1957, un llibre que en una situació més normalitzada hauria hagut de motivar un cabal abundós de bibliografia. No és així. Ni tan sols el pròleg de Manent, ja ho hem dit abans, és un pròleg autèntic i sense complexos al llibre màxim del poeta. Fer la relació dels treballs que específicament prenen aquesta direcció serà fàcil i curt: després de la "vindicació" de Ferraté, i a banda dels treballs textuais de Coll, només podem esmentar l'excel·lent estudi de Richard Schreiber de la secció VERB, publicat en castellà al 1979 i traduït al català per al número monogràfic sobre Josep Carner de

*Catalan Review*,<sup>142</sup> l'articlet sobre *Poesia* de Marià Manent de 1984,<sup>143</sup> les referències de Jaume Pont als poemes d'ABSÈNCIA en un article prou suggeridor, però limitadament curt, també del '84,<sup>144</sup> l'articlet de Lluís Calderer sobre la secció COR QUIET, de l'any '85,<sup>145</sup> la interpretació d'ABSÈNCIA, en termes d'estricta psicoanàlisi (tot i que en última instància rebutjats), de Josep-Anton Fernández,<sup>146</sup> i la lectura de Laia Martín, arriscada i intel·ligent, de LLUNARI, també publicada a *Catalan Review*.<sup>147</sup>

*Nabí* mereix, és clar, un capítol a part: allò que és i representa aquest llibre i secció de *Poesia* ha imposat una atenció crítica diferenciada i específica, i més abundant. No serà sobrer que esmentem, ordenats cronològicament, els treballs i articles breus sobre *Nabí*: el "Pòrtic" de J.M. Miquel i Vergés a l'edició argentina de 1941;<sup>148</sup> "Nabí de Josep Carner", d'Arsène Soreil,<sup>149</sup> "Sobre *Nabí*, de Josep Carner", de Josep Romeu,<sup>150</sup> el "Préface" de Jean Wahl a l'edició parisenca de 1959;<sup>151</sup> el pròleg, brillant i controvertit, de Gabriel Ferrater a l'edició de 1971 del poema;<sup>152</sup> "Per a una lectura cristiana de *Nabí*", de J. M. Totosaus;<sup>153</sup> "*Nabí* de

---

<sup>142</sup> Schreiber 1979.

<sup>143</sup> Manent, M. 1984a.

<sup>144</sup> "Conflicto y tensión en la poesía de Josep Carner" (Pont 1984).

<sup>145</sup> Calderer 1985.

<sup>146</sup> Fernández 1995.

<sup>147</sup> Martín 1992.

<sup>148</sup> Miquel 1941.

<sup>149</sup> Soreil 1959.

<sup>150</sup> Romeu 1959.

<sup>151</sup> Wahl 1959.

<sup>152</sup> Ferrater 1971. *Vid.*, també, la conferència pronunciada al 1966 (Ferrater 1966).

Josep Carner", d'Émilie Noulet<sup>154</sup> (vegi's, de passada, la ressenya crítica de Marià Manent al treball de Noulet<sup>155</sup>); "Nabi, o la búsqueda de la Tierra", de Loreto Busquets (article després refòs i publicat en català);<sup>156</sup> "Per una interpretació no apriorística de *Nabí*", d'Alfred Badia;<sup>157</sup> "La trajectòria de Nabí", de Mariàngela Cerdà;<sup>158</sup> "Aspectes temàtics al *Nabí* de Josep Carner", contribució de Salvador Oliva al volum de 1985 *Josep Carner: llengua, prosa, poesia*;<sup>159</sup> el llibre de Jordi Cornudella *Nabí, de Josep Carner*;<sup>160</sup> i l'aplec de Cornudella mateix de "Cinc textos sobre *Nabí*, de Josep Carner"<sup>161</sup> (els cinc textos són els de Miquel i Vergés, Wahl, Soreil i Noulet, a més del brevíssim prefaci de Carner a la publicació en castellà de *Nabí*, en l'edició mexicana de 1940). També es refereix necessàriament a *Nabí* el llibre de Loreto Busquets *La poesia d'exili de Josep Carner*,<sup>162</sup> l'únic treball, llarg i ambiciós, sobre el tema que avança el títol: la poesia de Carner després de 1939. El mèrit i el risc de Busquets en aquest llibre consisteix a dibuixar les línies temàtiques de la poesia de Carner després de la guerra, determinades, és clar, per l'experiència

---

<sup>153</sup> Totosaus 1971.

<sup>154</sup> Noulet 1971.

<sup>155</sup> "*Nabí* vist per Émilie Noulet" (Manent, M. 1984b).

<sup>156</sup> Busquets 1984d.

<sup>157</sup> Badia, A. 1984.

<sup>158</sup> Cerdà 1984.

<sup>159</sup> Oliva 1985.

<sup>160</sup> Cornudella 1986b.

<sup>161</sup> Cornudella 1986a.

<sup>162</sup> Busquets 1980.

d'aquesta: vet aquí la seva originalitat en un panorama crític que, com el de Carner, i com veurem més endavant, més aviat ha defugit l'estudi interpretatiu. Posteriorment, Josep Navarro va escriure un breu article sobre la mateixa qüestió, però cenyit a l'experiència del sotrac de l'exili.<sup>163</sup> A banda dels ja esmentats, els estudis circumscrits als últims trenta anys de la poesia de Carner són molt escassos: podem citar la ressenya d'Osvald Cardona de *Museu zoològic* i de *Bestiari*,<sup>164</sup> la d'Albert Manent d'*El tomb de l'any*<sup>165</sup> i les referències que Joan Triadú hi va fer a *La poesia catalana de postguerra*,<sup>166</sup> més aviat dedicades al pes de la poesia de Carner dintre del període històric.

Si comparem els treballs dedicats a *Poesia*, o a seccions determinades del llibre màxim, o a la poesia escrita durant la postguerra (tant l'anterior com la posterior a 1957), amb la bibliografia sobre els llibres de poemes que Carner va escriure abans de *Nabí*, ens adonarem que aquesta última és proporcionalment molt dilatada, la qual cosa confirma el judici sobre la tendència de la crítica de Carner que més amunt apuntàvem. Entre aquests treballs, n'hi ha que és ben lògic que prenguin com a objecte d'estudi determinats llibres *vells* de Carner, i, encara entre aquests, comptem amb alguns treballs "canònics", de primera magnitud i màxima importància dintre del cos de la bibliografia carneriana: els articles de Carles Riba per damunt de tots. Riba va escriure

---

<sup>163</sup> Navarro 1984.

<sup>164</sup> Cardona 1965.

<sup>165</sup> Manent, A. 1966.

<sup>166</sup> Triadú 1985.

quatre articles sobre tants altres llibres de poemes de Carner: *La paraula en el vent*,<sup>167</sup> *Bella terra, bella gent*,<sup>168</sup> *L'oreig entre les canyes*<sup>169</sup> i *Els fruits saborosos* (edició de 1928),<sup>170</sup> però no hi ha cap dubte que aquests articles depassen de llarg el caràcter de meres ressenyes dels llibres comentats per convertir-se en una anàlisi (o, si més no, el suggeriment d'una anàlisi) fonda i brillant de l'art poètic de Carner. Decididament menys canònics, però que responen a les mateixes característiques dels de Riba, són l'article d'Alexandre Plana sobre *Les monjoies*,<sup>171</sup> el de Joaquim Folguera "El segon adveniment de Josep Carner", que sobretot es refereix a *Les mortjoies*, *La paraula en el vent* i *Auques i ventalls*,<sup>172</sup> i les pàgines que Manuel de Montoliu va dedicar a *La inútil ofrena*<sup>173</sup> (molts anys més tard, Montoliu encara contribuiria al volum *L'obra de Josep Carner* amb un article titulat "L'etapa juvenívola del poeta Josep Carner", on posa l'èmfasi en els llibres de sonets i que acaba amb aquesta afirmació sobre *Verger de les galanies*: «En la lenta formació de la llengua literària catalana, aquest llibre d'En Carner assenyala un moment definitiu»<sup>174</sup>).

Tots aquests treballs són, però, la "prehistòria" de la crítica sobre Carner. A partir dels anys setanta, i per tant de la recuperació sense complexos de la seva poesia,

---

<sup>167</sup> Riba 1914.

<sup>168</sup> Riba 1918a.

<sup>169</sup> Riba 1920.

<sup>170</sup> Riba 1929.

<sup>171</sup> Plana 1912.

<sup>172</sup> Folguera 1919.

<sup>173</sup> Montoliu 1926.

<sup>174</sup> Montoliu 1959. La cita correspon a la pàg. 54.



no ha deixat mai de produir-se un degoteig de treballs sobre alguns seus llibres de poemes: sobre *Verger de les galanies*,<sup>175</sup> sobre *Els fruits saborosos*, com el ja esmentat de Marcel Ortín,<sup>176</sup> el pròleg d'Esther Centelles a la seva edició del llibre<sup>177</sup> o el treball de Ruth Galve,<sup>178</sup> sobre *La paraula en el vent*, com un breu article de Jaume Subirana i Lluís Izquierdo de l'any '84,<sup>179</sup> o sobre *Auques i ventalls*, com el llibret introductor de Jordi Malé, recentment publicat.<sup>180</sup> És, però, *El cor quiet* el llibre de poemes de Carner que, a banda de *Nabí*, més atenció crítica ha despertat: destaquem aquí l'articlet de Marià Villangómez dins de *L'obra de Josep Carner*,<sup>181</sup> l'"estudi introductor" de Lluís Calderer a la seva edició del llibre,<sup>182</sup> el de Pere Ballart destinat a estudiants d'ensenyament mitjà,<sup>183</sup> i sobretot els treballs d'Enric Bou dins de *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*<sup>184</sup> i de Marcel Ortín i Lluís Cabré, en forma de guia de lectura.<sup>185</sup> De la seva banda, Joan Ferraté va prologar les seves edicions de finals dels anys setanta d'*Auques i ventalls* (segona

---

<sup>175</sup> Vid. Sala 1992 i 1993a.

<sup>176</sup> Ortín 1986b.

<sup>177</sup> Centelles 1984.

<sup>178</sup> Galve 1987.

<sup>179</sup> Subirana & Izquierdo 1984.

<sup>180</sup> Malé 1995.

<sup>181</sup> Villangómez 1959.

<sup>182</sup> Calderer 1984.

<sup>183</sup> Ballart 1988.

<sup>184</sup> Bou 1989.

<sup>185</sup> Cabré & Ortín 1985a.

edició)<sup>186</sup> i *La primavera al poblet*<sup>187</sup> amb unes pàgines que a hores d'ara no podem sinó jutjar de vitals i d'absolutament imprescindibles per a la formació de la crítica de la poesia de Carner, en un nivell de transcendència similar a les pàgines de Riba (hauríem d'afegir aquí l'article sobre *Arbres*, de 1953<sup>188</sup>): tindrem ocasió de parlar-ne als capítols 5 i 6.

Com els de Riba, els articles de Ferraté ultrapassen l'anàlisi d'un determinat llibre de Carner, convertit gairebé en una mera excusa, i assagen un aprofundiment que té com a objectiu definir amb una certa precisió l'essencial de la seva poesia en general, entenent per "essencial" allò en què se sosté l'edifici que és cada un dels seus poemes, el funcionament de l'art del poeta, el que el distingeix de qualsevol altre. De fet, una bona part dels llibres i articles que hem esmentat fins ara responen en últim terme a aquesta voluntat, i en qualsevol cas tots ells presenten una determinada concepció de la poesia de Carner, més o menys implícita, i apunten observacions descriptives més o menys interessants sobre determinats aspectes d'aquesta poesia. Hi ha altres treballs que prenen decididament aquesta via sense valer-se de l'excusa de cap llibre concret de poemes de Carner, sinó que es presenten obertament com a intents de "definició" de la seva poesia, o que només els podem llegir així. Aquesta ha estat una tendència de la crítica sobre Carner des d'antic, i, tot i que és cert que encara a hores d'ara, com afirmàvem pàgines més amunt, no ha estat establerta de manera rigorosa i sistemàtica

---

<sup>186</sup> Ferraté 1977.

<sup>187</sup> Ferraté 1978.

<sup>188</sup> Ferraté 1953.

aquesta "definició" de la poesia de Carner, tenim nombrosos referents bibliogràfics que apunten cap a aquesta direcció: sense anar més lluny, un bon grapat dels articles del recull de 1959 *L'obra de Josep Carner*.<sup>189</sup> De fet, però, aquesta tendència és gairebé tan antiga com la mateixa poesia de Carner: sense ser-ne en absolut el propòsit, algunes de les idees que es filtren en el diari de J.V. Foix són francament valuoses en aquest sentit. Dos altres poetes, Joan Oliver i Joan Teixidor, també van donar la seva opinió al monogràfic de *Serra d'or* de l'any '65, el primer molt abreviadament,<sup>190</sup> i el segon establint una comparació entre l'obra del poeta i la del dibuixant i caricaturista Xavier Nogués.<sup>191</sup> Entre els crítics profusos i inqüestionables de la poesia de Carner, hi ha, quin dubte en podem tenir, Albert Manent. A part de les referències en treballs diversos de què ja hem parlat, A. Manent té un article, "Josep Carner i els crítics",<sup>192</sup> que aborda l'espínós problema de la certa animadversió que durant una bona colla d'anys va despertar la poesia de Carner en una part de la crítica, però que de fet, en voler explicar els motius d'aquesta animadversió que fan referència als textos de Carner, es converteix en un esbós de descripció dels mateixos textos. Si A. Manent és un dels crítics habituals de Carner, no és pas aquest el cas d'altres erudits i crítics que han arribat al port de Carner només circumstancialment, o molt recentment, amb sorts diverses: per exemple, Joan Colominas, que en un llibre de títol del tot significatiu, *La*

---

<sup>189</sup> *DA* 1959.

<sup>190</sup> Oliver 1965.

<sup>191</sup> Teixidor 1965.

<sup>192</sup> Manent, A. 1959.

*poesia, un combat per Catalunya*, dedica unes pàgines a Carner;<sup>193</sup> Samuel Gili Gaya, que va fer la lliçó inaugural del curs de l'Institut d'Estudis Ilerdencs de l'any de la mort de Carner sobre "aspectes de la poesia" d'aquest, una lliçó irrellevant dins de la crítica de Carner, i més aviat fluixa;<sup>194</sup> Jaume Bofill i Ferro, que en un breu comentari va establir unes quantes diferències bàsiques entre la poesia de Carner i la de Guerau de Liost;<sup>195</sup> Àlex Susanna, que en un breu article publicat a *El Ciervo* l'any del centenari del naixement de Carner dibuixava algunes línies bàsiques per caracteritzar la seva poesia;<sup>196</sup> Narcís Comadira, que va escriure, també l'any '84, un article original en què a partir de Carner s'establien relacions entre diferents arts;<sup>197</sup> Manuel Duran, que, també l'any '84, va publicar un article prou interessant en què apuntava algunes característiques bàsiques de la poesia de Carner;<sup>198</sup> o, fa ben poc, Enric Sullà, que a *Carneriana* parlava de la "capacitat negativa" de la poesia de Carner i introduïa d'aquesta manera un element nou per a la reflexió crítica.<sup>199</sup>

Hi ha crítics, tanmateix, diem-ne "recurrents" en l'estudi de l'obra poètica de Josep Carner. Joan Ferraté, sens dubte, al capdavant, però no és pas l'únic: d'entre els més recurrents, hi ha Dolors Oller. En el cas d'Oller, els seus escrits sobre Carner tendeixen sempre al mateix objectiu, aquell que més amunt apuntàvem que sovintaja en

---

<sup>193</sup> Colomines 1966.

<sup>194</sup> Gili 1970.

<sup>195</sup> Bofill 1984.

<sup>196</sup> Susanna 1984.

<sup>197</sup> Comadira 1984.

<sup>198</sup> Duran 1984.

<sup>199</sup> Sullà 1995.

la bibliografia crítica de la poesia de Carner: l'assaig de definir-ne ja no allò característic, sinó més aviat allò "essencial", d'explicar-ne la clau de volta de tot el funcionament; a aquest objectiu responen, entre d'altres, els articles "Josep Carner: tradició i talent individual", de l'any '84,<sup>200</sup> i "Josep Carner: de la llei i de la gràcia", del 1985,<sup>201</sup> però fins i tot un article amb voluntat de ser introductori, com el recollit a *Curso de literatura universal*,<sup>202</sup> editat per Jordi Llovet, respon a aquest mateix objectiu. Un propòsit similar mou alguns dels articles de Salvador Oliva, que també ha freqüentat la poesia de Carner, com per exemple el publicat a *Catalan Review*,<sup>203</sup> que tracta, a partir de l'exemple d'uns poemes, de l'ús de les figures retòriques. Un tret predominant en la crítica d'Oliva sobre Carner, molt sovint mitjançant el recurs de l'anàlisi textual d'un poema, és la tendència al qüestionament d'aspectes valoratius en la producció carneriana; així, Oliva és dels crítics que al llarg dels anys més ha tractat de la valoració de la poesia de Carner. Com ja hem anunciat, tractarem específicament d'aquesta qüestió a les conclusions del treball, i ara no ens hi estendrem; de tota manera, apuntem aquí que el pas de la crítica de poemes concrets al plantejament de qüestions valoratives que tan sovint es dóna en la crítica d'Oliva esdevé paradigmàtic en articles com aquells en què s'analitza "L'argentí professional"<sup>204</sup> i "Mai no és

---

<sup>200</sup> Oller 1984.

<sup>201</sup> Oller 1985.

<sup>202</sup> Oller 1995b.

<sup>203</sup> Oliva 1992b.

<sup>204</sup> Oliva 1984b.

tothom content",<sup>205</sup> tots dos de 1984, o el que tracta del poema "Memòria", de 1991,<sup>206</sup> i fins el que analitza "Joc de tenis".<sup>207</sup> De fet, entre la crítica es dóna amb força freqüència l'anàlisi de poemes concrets de Carner: el mateix Joan Ferraté s'hi ha dedicat, amb articles com l'esdevingut clàssic sobre "L'estiu fecund al jardinet",<sup>208</sup> o com els més moderns, i potser millors, sobre "Enmig de tu i de mi"<sup>209</sup> i "Darrera el comiat".<sup>210</sup> Altres poemes objecte d'anàlisi, sense pretendre ser exhaustius, han estat "Encara", comentat des de l'estricta ortodòxia semiòtica per Vicent Salvador,<sup>211</sup> "A mig son", comparat amb "A mig matí" per Marcel Ortín i Lluís Cabré,<sup>212</sup> "La noia que ve de la mar" i "Nocturn", estudiats per Josep Navarro Santaaulàlia en un llibre sobre el simbolisme;<sup>213</sup> "Cançó d'un doble amor", comentat per Francesc Parcerisas;<sup>214</sup> "Serenada d'hivern", comentat per Dolors Oller,<sup>215</sup> Lola Badia<sup>216</sup> i Salvador Oliva;<sup>217</sup> i "Cel cobert" i "Dia cobert", comparats per Jordi

---

<sup>205</sup> Oliva 1984c.

<sup>206</sup> Oliva 1991b.

<sup>207</sup> Oliva 1982.

<sup>208</sup> Ferraté 1956.

<sup>209</sup> Ferraté 1989a.

<sup>210</sup> Ferraté 1989b.

<sup>211</sup> Salvador 1983.

<sup>212</sup> Cabré & Ortín 1985b.

<sup>213</sup> Navarro 1989.

<sup>214</sup> Parcerisas 1991.

<sup>215</sup> Oller 1991.

<sup>216</sup> Badia, L. 1991.

<sup>217</sup> Oliva 1992c.

Cornudella.<sup>218</sup>

És evident que, en molts dels casos d'aquestes anàlisis de poemes concrets de Carner, els crítics passen naturalment de la funció descriptiva de la crítica literària a la funció interpretativa. Són, de fet, alguns dels escassos instants que en la bibliografia carneriana es permet l'entrada a la interpretació, és a dir, a la producció del sentit dels textos de Carner. Potser en aquests moments estem en un moment d'inflexió pel que fa a aquesta qüestió;<sup>219</sup> sens dubte que avançar en aquesta direcció seria tot un canvi. I ho seria, fins i tot, en relació a la mateixa crítica interpretativa que ha generat fins ara la poesia de Carner, que ja hem dit que era escassa, i ara podem afegir que, en termes generals, i amb alguna excepció, ha estat molt poc fonamentada i viciada en els supòsits i les intencions. La feblesa dels fonaments era el que va fer fracassar Àlex Broch, com hem vist més amunt, en l'intent de fer una "nova lectura" de la poesia de Carner. El problema rau en el fet que, certament, allò que caracteritza la poesia de Carner (com passa amb tants d'altres escriptors, potser la majoria) *no* és la seva temàtica: la descripció i la valoració de la poesia de Carner cenyides a les seves línies temàtiques principals n'implica una reducció del valor, i al capdavant també del sentit. És per això que qualsevol intent d'avançar en aquesta direcció està condemnat al fracàs, sobretot si els supòsits previs de què es parteix impliquen uns prejudicis valoratius que determinaran la direcció que prendrà la funció interpretativa de la tasca crítica. Aquesta tendència és la que va ser dominant en la crítica interpretativa sobre Carner durant els

---

<sup>218</sup> Cornudella 1995.

<sup>219</sup> Almenys això poden fer pensar les paraules amb què Enric Sullà clou l'article citat abans: *vid.* Sullà 1995, pàg. 237.

anys que aquesta funció de la crítica, més o menys ben entesa, estava privilegiada pels historiadors de la literatura del nostre país, els anys cinquanta i seixanta, abans del ressorgiment del formalisme crític que, almenys pel que fa a Carner, va venir de la mà de Joan Ferraté. I és evident que s'hauria de ser molt essencialista per no adonar-se que és aquesta pràctica unanimitat de tendència durant els anys cinquanta i seixanta allò que en gran part ha desacreditat el vessant interpretatiu de la crítica sobre la poesia de Carner, i també que això no vol dir que no es puguin prendre, i que fins sigui *necessari* prendre, altres camins per satisfer la necessitat que tenim d'aquesta crítica interpretativa. Que allò que caracteritzi la poesia de Carner no sigui la seva temàtica no vol dir que no n'hàgim de parlar (el cas del llibre de Busquets sobre la poesia d'exili<sup>220</sup> és en aquest sentit exemplar); ni tan sols no vol dir que, per descomptat, tot el magnífic artifici formal dels poemes de Carner no vagi destinat en últim lloc a la satisfacció de l'expectativa del lector de produir un sentit dels textos, però no pas en termes esquemàtics del seus temes o de les conjeturables incursions sòcio-històriques que s'hi puguin donar, sinó en termes d'una profunditat d'experiència vital i humana sense gaires equivalents en tota la història de la poesia catalana.

Així doncs, aquest treball no defuig la funció interpretativa exercida sobre la poesia de Carner, sinó que l'afronta i, a més, l'afronta amb una certa consciència crítica, que és la que ens ha obligat al primer capítol a establir els termes des dels quals l'exercirem, i la que ens obliga aquí a analitzar també des d'aquest punt de vista la bibliografia carneriana. Apuntem ara alguns dels precedents de què disposem, prece-

---

<sup>220</sup> Busquets 1980.



dents guiats per un major o menor encert, però que en qualsevol cas no han bastat per establir en aquest camp d'estudi una base crítica quantitativament sòlida. Per començar, cal referir-se a alguns articles i, sobretot, pròlegs, que tracten dels temes majors (o del tema major) que es poden trobar en un llibre determinat de Carner, com passa sovint, per exemple, amb *El cor quiet* o amb *Nabí*: no repetirem aquí aquells treballs que fan al cas, i que ja hem anat esmentant al llarg del capítol. Menció a part mereixen els intents d'anàlisi interpretativa de seccions determinades de *Poesia*: hem citat, pel que fa a això, el recent treball de Josep-Anton Fernández sobre el tema del dol motivat per l'exili que domina a la secció ABSÈNCIA,<sup>221</sup> i hem vist que l'època de l'exili de Carner servia també a Loreto Busquets per destriar els temes recurrents de la seva poesia durant el període.<sup>222</sup> LLUNARI va merèixer l'atenció crítica de Laia Martín al monogràfic de *Catalan Review*,<sup>223</sup> un meritori estudi al qual farem referència al capítol 7 del treball; i VERB és la secció que va descriure, i també interpretar, Richard Schreiber en l'article citat més amunt,<sup>224</sup> un intent molt lloable d'explicar la secció i de retruc el tractament del tema religiós en la poesia de Carner. De fet, la poesia religiosa de Carner ha merescut força atenció al llarg de la història crítica, però potser només el treball de Schreiber reïx en les seves intencions, d'altra banda molt adequades; aproximacions anteriors a la qüestió, com la de Carles Cardó<sup>225</sup> o la de Joan Puntí i

---

<sup>221</sup> Fernández 1995.

<sup>222</sup> Busquets 1980.

<sup>223</sup> Martín 1992.

<sup>224</sup> Schreiber 1979.

<sup>225</sup> Cardó 1959.

Collell<sup>226</sup> a *L'obra de Josep Carner*, no deixen de ser representatives només d'una tendència prou acusada en la crítica sobre Carner i la seva obra de posar l'èmfasi en el vessant religiós entès de manera pràcticament independent al fet literari.

Com veiem, tot plegat no constitueix encara una crítica interpretativa ben establerta de la poesia de Carner, que caldria que en últim terme n'esgranés els temes més recurrents i assagés una descripció general, global, del tractament que reben. Només prenen aquesta direcció alguns treballs esparsos: un article de Salvador Oliva de 1984, "Dos temes de la seva poesia: felicitat i desolació",<sup>227</sup> o un parell d'intents recents d'estructurar una tipologia poemàtica de la poesia de Carner. El primer d'aquests intents és l'article de Josep Navarro Santaaulàlia "Quatre modalitats en la poesia de Josep Carner",<sup>228</sup> aparegut al monogràfic de *Catalan Review* de 1992; però, com veurem al capítol 6, malgrat les virtuts d'aquest article, Navarro cau en una confusió en barrejar criteris formals i de sentit per a l'establiment de la seva tipologia, de manera que només algunes pàgines reten compte adequadament d'alguns temes de la poesia de Carner, sobretot aquelles referides a la seva "poesia civil". De tota manera, és un article a tenir en compte perquè defuig la temptació inveterada d'una part de la nostra crítica que més amunt denunciàvem, la posada per la cultura de la repetició. El segon intent a què ens referim és encara més recent, un article de Dolors Oller, inclòs a *Carneriana*, titulat "El significat de la forma: tres poemes de Josep Carner".<sup>229</sup> En

---

<sup>226</sup> Puntí 1959.

<sup>227</sup> Oliva 1984a.

<sup>228</sup> Navarro 1992.

<sup>229</sup> Oller 1995a.

aquest article, Oller se serveix de tres poemes, "Retorn a Catalunya", "Joc de tenis" i "Pietat", per establir tres categories poemàtiques en la poesia de Carner (forma "icònica", "ideològica" i "al·legòrica", són els seus termes) que intenten explicar tantes altres maneres diferents de com s'hi produeix el pas de la construcció formal a la producció del sentit. Farem una referència a aquest article al capítol 5.

Això és el que fins avui ha donat de si l'exercici de la funció interpretativa de la crítica aplicada a la poesia de Carner. La qüestió encara es complica més si tenim present que el nostre objecte d'estudi en aquest treball està delimitat a OFRENA, és a dir, a la poesia de tema amorós, i si pensem en el fet evident que de crítica específica sobre la matèria pràcticament no n'hi ha; només podem dir que n'hi ha si considerem les referències que es produeixen dins de treballs de tipus més general. És cert que molts aspectes que hem vist que ha tractat la crítica sobre la poesia de Carner sovint són també perfectament vàlids si els referim a la poesia amorosa, o com a mínim són extensibles a aquest fragment de la seva producció, i efectivament ens en servirem, perquè també una bona part del nostre interès en els capítols següents a aquest, sobretot el 4, el 5 i el 6, tot i partir d'OFRENA, està dirigit en últim terme a la globalitat de la poesia de Carner. Però també és cert que això que acabem de dir fa referència sobretot a l'exercici de la funció descriptiva, i no pas tant al de la interpretativa; en aquesta, i circumscrita específicament al tractament del tema amorós, es pot dir que partim gairebé de zero.

Fins aquí, així doncs, la descripció a grans trets del nostre segon marc teòric, el constituït pels treballs que d'una manera més o menys directa són antecedents

d'aquest. N'hem vist les línies generals; què s'ha fet i què falta per fer, i hem suggerit alguns possibles motius que han impedit que fins ara s'hagi fet el que caldria fer-se; de passada, també hem definit quins són els aspectes que nosaltres prendrem en consideració, i quins deixarem de banda; finalment, hem començat a apuntar algunes de les característiques i de les tendències dominants de la crítica sobre Carner, en les quals a partir d'ara aprofundirem per assolir el nostre objectiu últim. Ja estem en condicions, doncs, per endinsar-nos en el nucli del nostre estudi.

## PART II

### DESCRIPCIÓ

## Capítol 3

### DESCRIPCIÓ EXTERNA

L'any 1958, Roman Jakobson va pronunciar una conferència que ha esdevingut famosa i que va donar origen a l'article "Lingüística i poètica";<sup>1</sup> aquest treball ha assolit l'estatus de "clàssic" imprescindible de la teoria literària d'aquest segle, cosa que no solament implica el reconeixement gairebé generalitzat de les aportacions que Jakobson hi feia, sinó que també implica les controvèrsies que immediatament, i al llarg dels anys, ha despertat, i fins i tot les esmenes globals. Certament, avui es poden fer diversos retrets a l'article de Jakobson, i efectivament se n'hi han fet: no serien pas els menys greus l'oblit de la funció interpretativa de la crítica literària, fruit de la seva extrema concentració en la funció descriptiva; o l'oblit, també, de la dimensió històrica de la literatura (que, entre els formalistes russos, només Tynianov va començar a plantejar amb el seu concepte de "dinamisme literari"<sup>2</sup>), i de la dimensió social; o fins i tot, dintre dels propòsits que l'article persegueix, les dificultats gairebé insalvables

---

<sup>1</sup> Vid. Jakobson 1958.

<sup>2</sup> Ens referim al llibre de 1924 *El problema del llenguatge en vers* (Tynianov 1924).

amb què va topar per assolir plenament una descripció exhaustiva de la "literarietat". Tanmateix, l'afany incansable de Jakobson al llarg de la seva carrera intel·lectual en la recerca d'allò que defineix la literatura, i la mateixa creació del concepte de "literarietat", converteixen "Lingüística i poètica", que és la seva formulació última i més madura, en un article crucial i amb aportacions que encara avui no podem sinó considerar importants.

Precisament el nostre afany últim en aquest treball, a part, i a partir, de dur a terme una anàlisi descriptiva i interpretativa de la secció OFRENA de *Poesia*, és anàleg al de Jakobson, però circumscrit a Carner. En efecte, del que es tracta és d'arribar a una definició com més exacta millor de la "literarietat" de la seva poesia (i avancem disculpes per manllevar aquest terme donant-li un sentit que no correspon pròpiament a l'original): és a dir, allò que fa que els poemes de Carner siguin de Carner i no pas de ningú altre, allò que els defineix, allò que en constitueix l'"essència". La descripció i la interpretació d'un bon grapat de poemes de Carner té com a objectiu últim en el cas d'aquest treball assajar una definició global de la seva poesia. I com això, perquè pugui arribar a bon port, s'ha de conduir pas a pas, per etapes, pot ser convenient que ho estructurarem seguint el mateix esquema de Jakobson, un esquema que, tot i les deficiències que s'hi puguin constatar, és suficientment explicatiu perquè el nostre propòsit pugui tenir èxit.

## 3.1. PRINCIPIS CONSTITUTIVUS DE LA DESCRIPCIÓ

És sabut de tothom que, a "Lingüística i poètica", Jakobson estableix que en tot acte de comunicació, i per tant també en els textos literaris en tant que aquests són, abans de res, processos comunicatius, es poden determinar sis elements diferents que hi intervenen necessàriament: un emissor, un receptor, un missatge, un codi, un canal i un context. No cal que definim aquí el que com ja hem dit és sabut de tothom. En canvi, sí que ens pot ser profitós que comencem la nostra recerca de la "literarietat" de la poesia de Carner intentant esgranar-ne aquests sis elements, més que res com a procediment metòdic i estructurat de què ens servirem en la nostra anàlisi i sense perjudici de la "unitat orgànica" que reclamaven els *new critics* per a cada text. Un poema d'OFRENA molt breu, de quatre versos, ens donarà el fil que anirem estirant. Llegim, doncs, "Oh tu que portes una rosa".<sup>3</sup>

## OH TU QUE PORTES UNA ROSA

Oh tu que portes una rosa bella  
 al capdavall del pit!  
 Surt la rosa, per tímida clivella,  
 d'aquest roser que dus sota el vestit.

El títol del poema, en aquest cas, no aporta res que el text dels versos no

---

<sup>3</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 363. El poema és el número 271 de *Poesia*.



ofereixin per si mateixos: senzillament, el títol és extret del primer vers, amb el qual coincideix llevat de la supressió de l'adjectiu "bella". El poema està compost de quatre versos, formant una quarteta de rima encadenada que, com demana la millor tradició poètica catalana, alterna una rima femenina (la dels versos primer i tercer) amb una de masculina (la dels versos segon i quart). En la rima femenina es dóna la particularitat que la seqüència fònica d'un dels mots en rima, el del primer vers, queda completament compresa dintre de la de l'altre mot, el del tercer vers, tot i que gràficament no resulti evident (això que diem val, com a mínim, per al dialecte central del català): /kli-bella/. D'altra banda, i tot i tractar-se d'un poema molt curt, la variació dels registres mètrics és notable: els quatre versos formen un poema de mètrica anisosil·làbica, compost de tres decasíl·labs (versos primer, tercer i quart) i un hexasíl·lab (segon vers); a més a més, els tres versos de deu síl·labes responen a dos models diferents de decasíl·lab. En efecte, el primer exemple de vers segueix un patró binari, en què a més es pot donar, en una execució factible, correspondència entre model i exemple de vers (tot i que existeix la possibilitat de realitzar-lo amb una inversió accentual al primer peu, i emfasitzar, doncs, l'exclamació que obre el poema); el segon exemple de decasíl·lab, que és el tercer vers del poema, permet una realització que s'adapti a un model mixte amb dos peus ternaris al començament seguits de dos peus binaris, model que, en el cas d'aquest exemple, imposa una desaccentuació de la primera síl·laba del vers i l'aparició d'una expectació frustrada, per utilitzar els termes de Jakobson, en el primer peu binari; finalment, el tercer decasíl·lab torna a tenir un patró binari, amb una frontera de sintagma fonològic després de la sisena síl·laba i un peu invertit al quart peu.

L'hexasíl·lab, de la seva banda, també és binari, i no pas solament com a pura convenció establerta per als versos de mètrica sil·làbica pura (no accentual), sinó també en la seva configuració accentual, que fa descansar la tonicitat en les síl·labes parells.

Fixem-nos que el primer decasíl·lab i l'hexasíl·lab formen tots dos junts una frase de sentit ple, de manera que constitueixen una seqüència natural de sentit, provocant un encavallament entre els dos primers versos del poema. De fet, també es produeix un encavallament entre els versos tercer i quart, que també constitueixen una frase de sentit ple, però la major complexitat d'aquesta segona frase, la seva estructuració sintàctica i l'isosil·labisme dels dos versos en joc fan que en aquest cas l'encavallament sigui més suau. El que importa realment, però, és el resultat final; i el resultat final de l'estructuració sintàctica d'aquest poema és que els quatre versos que el formen queden repartits en dos blocs de dos versos cadascun: el primer no consisteix en res més que una exclamació vocativa, que com a tal no necessita ni tan sols d'un sintagma verbal, mentre que el segon és una descripció d'un fet, aparentment neutra, i per tant vehiculada a través d'una oració enunciativa:

Oh tu .....  
Surt la rosa ... de .....

Però fixem-nos que ja en l'oració vocativa constituïda pels dos primers versos es dona una informació rellevant: apareix la "rosa" que després és el subjecte (és a dir, la protagonista del poema, si més no d'entrada) de la frase enunciativa dels dos últims versos:

#### DESCRIPCIÓ EXTERNA

Tu ..... portes una rosa .....  
Surt la rosa ... d'aquest roser ...

A grans trets, allò que hem descrit fins ara no és sinó la *forma externa* del poema, que és el primer grau de formalització que presenta la poesia; en tant que grau de formalització, i tot i que en sigui el primer i el més "extern", implica ja un pas en l'estructuració global de la forma del poema. Per simplificar, la forma externa, tal com l'hem exemplificat en el poema, es refereix a l'element del "missatge" en la classificació de Jakobson, entenent per aquest terme allò que el lingüista i teòric entén: el missatge per si mateix, sense allò que pugui significar, que en tot cas fa referència al context en què es produeix. El missatge, en definitiva, com a pura forma: l'anàlisi d'aquest element no ens ha de dur més enllà dels límits establerts per la funció descriptiva de la crítica literària.

El missatge, és clar, el diu algú i el diu a algú, que en són respectivament l'emissor i el receptor. Aquí deixem de banda el fet, per la seva pura obvietat, que l'autor real i el lector real són en últim terme l'emissor i el receptor del missatge: no sembla que hi pugui haver cap dubte que Carner va escriure el poema "Oh tu que portes una rosa", i no n'hi ha cap que nosaltres l'hem llegit i ara l'estem analitzant. Però això en cap cas no ens ha d'impedir adonar-nos que les veus (les "persones") emissores i receptores implicades en el poema són unes altres: no podem atribuir a l'autor real allò que només és legítimament atribuïble a la veu emissora interna del poema (de la mateixa manera que probablement creuríem que seria una lectura d'una ingenuïtat extrema la de qui s'identifiqués amb el receptor intern del poema, que du roses eixint

per clivelles del vestit). Ja hem vist al capítol anterior els perills que suposa l'aplicació mecànica de la crítica biogràfica, i ara no hi tornarem. En el poema que tenim entre mans, sabem que s'emeten dues frases de sentit ple, una de vocativa i una d'enunciativa, i és evident que l'emissió de totes dues les hem d'atribuir a una sola veu, perquè no hi ha res que indiqui que es produeixi un canvi de veus emissores. És aquesta la veu poètica que construeix tot el discurs del poema, que decideix la perspectiva des de la qual nosaltres com a lectors veurem que s'explica allò que s'explica, i que, per això mateix, exerceix necessàriament una determinada manipulació de la realitat: el sol fet d'explicar alguna cosa implica, com a mínim, una interpretació suggerida i implícita del que s'explica. A "Oh tu que portes una rosa", aquesta veu (la "veu poètica", o per metonímia "el poeta") emet el seu discurs adreçant-lo a una segona persona, que n'és la receptora, i l'aparició d'aquesta altra "persona" es produeix, a diferència del que succeeix amb la veu emissora, com a referència directa present en el mateix cos del text: hi ha explícit el pronom personal "tu" en el primer vers, i també en són marques les formes verbals de segona persona "portes" (primer vers) i "dus" (quart vers). Sens dubte, l'anàlisi de la veu o les veus poètiques que apareixen en un poema, que en general no solen presentar el mateix grau de complexitat que el de les veus narratives que podem trobar en una novel·la o en un relat, tanmateix pot aportar molta informació per a la descripció general de l'estructura del poema. D'altra banda, avançar molt en l'anàlisi de les veus ens arrossega indefugiblement al terreny de la interpretació; intentem per un moment afigurar-nos com és la veu receptora del poema "Oh tu que portes una rosa", i sobretot determinar quin és el mode de l'enunciació de la veu

emissora i el seu grau d'implicació en allò que explica, és a dir, la causa, el motiu que origina el discurs: haurem fet la incursió cap als elements que produeixen el sentit.

En efecte, l'ús de la veu o les veus poètiques presents en un poema, i per començar el de la veu poètica emissora principal, és un altre element de formalització, i, en tant que de formalització, també, en última instància, de producció del sentit que els signes permeten. Al capdavant són aquests, els signes, els que el lector utilitza per a la producció del sentit; vegem, doncs, què és el que la veu poètica del nostre poema diu a les dues frases, vocativa i enunciativa, que constitueixen el seu discurs:

- primera frase:

- \* [to exclamatiu];
- \* tu portes una rosa (nucli del sentit);
- \* [la rosa és] bella;
- \* [la rosa és] al capdavant del pit.

- segona frase:

- \* [to enunciatiu];
- \* la rosa surt del roser (nucli del sentit);
- \* [la rosa surt] per una tímida clivella;
- \* dus [un roser] sota el vestit.

És evident que la màxima concentració imaginativa del poema, i per tant la que té la màxima capacitat generadora de sentit, se situa a l'últim vers, on, a més de totes les

coses que hem vist que diu l'emissor, se'n diu una altra com a sub-text: "el teu cos (que és el que dus sota el vestit) és [com] un roser". De fet, aquest és l'únic vers del poema en què estem obligats a descartar una lectura en termes d'estricta literalitat i se n'imposa una altra de figurativa, en aquest cas de metafòrica: precisament, la lectura que ens fa llegir la frase no explícita "el teu cos és un roser". El sentit metafòric de "roser" a l'últim vers, 'cos', és de ben segur el sentit que tots els lectors li donarien, i és que la simplicitat de l'estructura del sentit del poema no permet cap ambigüitat per aquesta banda. Però fixem-nos que, per produir aquest efecte, allò que la veu emissora ha establert és un *codi*, que és l'element a través del qual esdevé possible el pas del sentit literal al figurat. El camp d'estudi de les figures del discurs, tan tradicional des de l'antiguitat clàssica, però encara tan productiu, no és sinó una part de l'ampli camp dels codis utilitzats per a l'estructuració de tot poema; i és ben evident que, si bé les figures són també elements formalitzadors, en últim terme la seva contribució a l'estructuració poemàtica global té implicacions directes en l'àmbit del sentit.

Jakobson parla encara d'un cinquè element, el context, que determina la funció referencial del llenguatge: en aquesta funció podem situar la producció del sentit. És cert que, en primera instància, el context és l'espai (i el temps) on es produeix l'emissió del missatge, i per tant que l'estudi del context de l'obra literària pot obrir les portes a l'anàlisi de les relacions d'aquesta amb el medi social i històric, i, dintre d'aquest, amb el medi format per la successió diacrònica i causal de l'evolució literària. És precisament en l'ambigüitat del terme "context" on ens podem agafar per legitimar la segona i la tercera de les grans direccions interpretatives possibles que hem determinat

al capítol anterior. De tota manera, com ja sabem, a nosaltres només ens interessa aquí la primera d'aquestes direccions, que es refereix a la producció del sentit del text sense que calgui anar més enllà de la interacció produïda entre aquest i el lector; i, per tant, donarem al terme "context" el valor d'una mena d'espai imaginari on l'estructura formal del text genera la possibilitat, i la necessitat en l'ànim del lector, de ser descodificada, és a dir, interpretada.

En efecte, el sentit que podem generar del poema "Oh tu que portes una rosa" es produeix a partir de l'estructura formal que hem vist. A través de la frase vocativa, l'únic que sabem és que la persona a la qual s'adreça la veu poètica porta una rosa al capdavall del pit, però la seva intenció aparent no és pas la de donar aquesta informació (ja sabuda, d'altra banda, pel receptor intern del missatge), sinó la de la pura exclamació: "oh tu", que, pel que després sabrem a través de la frase enunciativa, hem d'interpretar com una exclamació d'admiració, de desig, etc. Precisament, és en la frase enunciativa on la intenció de la veu poètica canvia: aquí sí que es tracta d'enunciar alguna cosa, una cosa que és nova fins per al mateix receptor gràcies al sentit figurat que l'emissor imposa a la paraula "roser". La rosa surt per una clivella, evidentment la que deixa veure l'escot del vestit de la dona (i és el codi, en aquest cas social, que determina el sexe de l'interlocutor), que és un escot tímid, no gaire atrevit; la mateixa timidesa de l'escot del vestit és allò que permet que a la veu enunciativa se li desperti la imaginació i s'afiguri el cos de la dona sota el vestit com tot ell un roser (i és en aquest moment, com sabem, on s'imposa la interpretació en termes de sentit figurat). La figuració, en literatura, és sempre filla de la imaginació; que aquesta es desvetlli pel

desig eròtic, provocat per la contemplació de la rosa i del roser que despunta al pit de la dona, i la de la mateixa clivella, ja és una circumstància que es refereix a aquest poema en concret. Certament, és precisament el desig eròtic l'impuls primer, i tema últim, del poema.

Forma externa (en l'ús que en fem, la concreció reductiva del missatge), codis del poema (l'estructuració dels signes i l'ús d'elements figuratius), veus poètiques i "persones" (la de l'emissor i la del receptor interns, com a mínim), i context (entès com el cercle contextual més acostat al missatge, i per tant interior al propi text) són elements que ens ajuden a destriar els procediments diversos que es posen en joc en l'estructuració formal d'un poema i en el pas de la seva estructura a la determinació del sentit produïble (o sentits produïbles). Són els elements de què ens servirem al llarg dels pròxims capítols per tal d'explicar en què consisteix la "literarietat" de la poesia de Carner a través de l'anàlisi d'OFRENA; d'aquesta manera, tractarem de la forma externa al capítol següent, de les "formes interiors" i l'estructura dels poemes al capítol 5, de l'ús de les veus poètiques al 6, i entre aquest i el 7 proposarem una interpretació. Encara ens quedaria per considerar un dels sis elements que intervenen en tot procés comunicatiu establerts per Jakobson: el canal físic a través del qual es fa possible el procés de comunicació. En el cas de la poesia, almenys la culta, és evident que la transmissió escrita és la que fa de canal; i, en el cas de la de Carner, és també evident que la qüestió de la transmissió textual esdevé de gran importància. Podem entendre, doncs, metafòricament el terme "canal" per referir-nos a una feina prèvia que ens cal fer: examinar la formació del text d'OFRENA de *Poesia* de 1957. Serà aquesta la part



més empírica del nostre estudi, precisament perquè l'objecte d'estudi és més *físic* que qualsevol dels altres que analitzarem. Començarem, doncs, per aquí; del que es tractarà és de començar a descriure la nostra secció i els poemes que la constitueixen, però la descripció dels poemes es mantindrà en el punt del fet purament *extern*: només de les relacions que estableixen entre si en el cos de la secció i de les que mantenen amb la història de la poesia amorosa del poeta.

### 3.2. ELS POEMES D'"OFRENA" I "OFRENA" DINS *POESIA*

És sabut que *Poesia* de Carner és, a part del llibre màxim del seu autor, un llibre de llibres. De fet, l'aparició de *Poesia* responia a la voluntat del poeta, manifestada ja feia molts anys però contrariada per circumstàncies variades, fins les més cruels, de donar al públic de manera ordenada la seva producció poètica, una producció que amb el pas dels anys no parava d'engruixir-se (i ni tan sols ho va deixar de fer després de 1957). El procés de formació de *Poesia* ja l'ha descrit Jaume Coll,<sup>4</sup> i no hi ha necessitat de caure en repeticions. Del que es tracta aquí, per començar, és de fer una descripció general de la situació d'OFRENA dins de *Poesia*.

Carner va decidir que el llibre estigués estructurat en tretze seccions. Tot seguit

---

<sup>4</sup> Vid. Coll 1992a, b i d.

donem el nombre de poemes que formen cada secció, i indiquem també el nombre de poemes que en cada cas són recuperats de llibres seus anteriors o d'altres publicacions i el nombre dels inèdits:<sup>5</sup>

TÍTOL DE LA SECCIÓ	NÚM. POEMES	Recuperats	Inèdits
ELS FRUITS SABOROSOS	18	18	0
LLOC	110	109	1
AUQUES I VENTALLS	101	96	5
LLEGENDARI	18	14	4
OFRENA	178	172	6
LLUNARI	91	75	16
ARBRES	61	61	0
COR QUIET	62	58	4
VERB	31	26	5
MAR	43	22	21
NABÍ	1	1	0
LLUNA I LLANTERNA	139	117	22
ABSÈNCIA	43	26	17

---

<sup>5</sup> Devem la major part de dades numèriques que es donaran al llarg d'aquest capítol al treball de Jaume Coll (sobretot Coll 1992b i d).

## DESCRIPCIÓ EXTERNA

TOTALS	896	795	101
--------	-----	-----	-----

Ja veiem, doncs, que *Poesia* és un llibre format per 896 poemes agrupats en tretze seccions (de fet, 895 agrupats en dotze seccions, més *Nabí*), la qual cosa dóna una mitjana de setanta-quatre poemes per secció; però el nombre de poemes que integren cada una de les seccions és molt variable, des dels divuit d'ELS FRUITS SABOROSOS i de LLEGENDARI fins als cent setanta-vuit d'OFRENA: la secció que a nosaltres ens ocupa és la més llarga de tot el llibre. Dels 895 poemes que integren, a part de *Nabí*, *Poesia*, 794 són poemes que Carner ja havia publicat anteriorment al llarg de la seva dilatada carrera literària, és a dir, gairebé un 90%, mentre que 101 són inèdits. Superat ja l'estat d'opinió més o menys general dels anys cinquanta i seixanta, quin dubte podem tenir avui que la decisió del poeta d'estructurar el llibre en tretze seccions va ser un gran encert. Joan Ferraté, al decisiu article de 1976,<sup>6</sup> va explicar el que segons ell era una estructura establerta sobre un joc de simetries entre les seccions, i sens dubte que la seva interpretació encara resulta suggeridora i val la pena de tenir-la en compte. Nosaltres, però, farem ara una rapidíssima descripció de l'estructura del llibre sense allunyar-nos de l'estricta linealitat.

*Poesia* s'obre amb la secció ELS FRUITS SABOROSOS, i la decisió de Carner respon a la lògica més absoluta. Els divuit poemes de la secció són tots recuperats

---

<sup>6</sup> Ferraté 1976; *vid.* especialment pàgs. 18-21.

d'aquell primerenc llibre de l'any 1906 que duia el mateix títol,<sup>7</sup> passats pel sedàs de la segona edició de 1928<sup>8</sup> (tot i que l'autèntic sedàs pel que fa a la revisió es produeix al 1957). No n'hi cap d'aquells poemes antics que es perdés, de manera que el llibre de 1906 és pròpiament el primer llibre que fa de font a *Poesia: ni Llibre dels poetas*<sup>9</sup> (1904) ni *Primer llibre de sonets*<sup>10</sup> (1905) són fonts gens cabaloses de *Poesia*, perquè la major part dels seus poemes no van ser considerats per Carner dignes del seu llibre màxim (seixanta-vuit de vuitanta-un en el primer cas, i cinquanta-cinc de seixanta-nou en el segon). De fet, passa pràcticament el mateix amb *Segon llibre de sonets*<sup>11</sup> (llibre del qual Carner va descartar cinquanta-quatre poemes dels setanta-cinc que formaven el total): serà *Verger de les galanies*<sup>12</sup> el primer llibre, *Els fruits saborosos* a banda, que dona a *Poesia* més poemes que no pas els que s'abandonen, i des d'aleshores, com és natural i perfectament comprensible, la tendència en aquesta direcció no farà sinó accentuar-se. Així doncs, la primera secció de *Poesia* no podia ser sinó ELS FRUITS SABOROSOS, secció que a més a més respon a una concepció de Carner de la seva condició de poeta que ben aviat va deixar de banda, essent com són aquests poemes, per interessants que els considerem, el resultat d'un divertiment enjogassat sense més pretensions que la descripció d'un ambient idealitzat més aviat amable i d'uns

---

<sup>7</sup> Carner 1906.

<sup>8</sup> Carner 1928.

<sup>9</sup> Carner 1904a.

<sup>10</sup> Carner 1905.

<sup>11</sup> Carner 1907.

<sup>12</sup> Carner 1911.

personatges casolans lliurats al fruïment de la vida sensible. No hi ha dubte que és aquest el llibre "noucentista" de Carner per definició: potser l'únic *estrictament* noucentista. La justificació formal de la reunió dels divuit poemes en una secció és clara, la mateixa que havia justificat el llibre de 1906 i la revisió de 1928: el nexa que implica la similitud dels pretextos de tots i cada un dels poemes.

LLOC i AUQUES I VENTALLS són els títols de les seccions segona i tercera de *Poesia*. Totes dues seccions constitueixen el gruix de la poesia "civil", o "patriòtica", de Carner; sobre aquests termes que sovint veiem utilitzats aplicats a aquest segment de la poesia de Carner, caldria parlar-ne molt, però no és aquest l'espai adequat per fer-ho. Resulta evident, però, que el lloc que ocupen totes dues seccions a *Poesia* correspon també perfectament a la lògica que va guiar Carner en l'estructuració del llibre. La direcció de la seva poesia que representen LLOC i AUQUES I VENTALLS, que és una de les dues direccions fonamentals i més prolífiques fins a 1918, any de la publicació de *Bella terra, bella gent*,<sup>13</sup> la va prendre el poeta ja al començament de la seva carrera: fixem-nos que dels tretze poemes recuperats a *Poesia* dels vuitanta-un que formaven el primer llibre, *Llibre dels poetas*, més de la meitat, vuit, van a parar a LLOC, i altres tres a AUQUES I VENTALLS (i quatre dels set de *Primer llibre de sonets*, a banda de les set "corones" recuperades a VERB, aniran a LLOC, com també aniran a LLOC dotze dels vint-i-un de *Segon llibre de sonets*). El nucli de LLOC, però, el forma el llibre de 1918, *Bella terra, bella gent*: cinquanta-dos dels seus seixanta-cinc poemes constituïran

---

<sup>13</sup> Carner 1918.

gairebé la meitat dels cent deu poemes de la secció; el llibre de 1925, *El cor quiet*,<sup>14</sup> en serà la segona font amb la subministració de vint-i-dos poemes. Ben poques coses devia tenir Carner a afegir a la secció LLOC que provinguessin de més enllà de l'any '25, on definitivament la línia de la seva poesia "patriòtica" queda estroncada: un poema de 1933 i quatre de 1935 seran les darreres incorporacions a la secció, a part d'un sol poema inèdit: LLOC és la secció de *Poesia* amb menys poemes inèdits, a part d'ELS FRUITS SABOROSOS i de NABÍ, que lògicament no en tenen cap, i d'ARBRES, que tampoc no en té cap per la proximitat del llibre homònim de 1953.

La contigüitat entre LLOC i AUQUES I VENTALLS respon perfectament a la proximitat entre totes dues seccions; només les distingeix el fet que els poemes d'aquesta última secció solen respondre a estructures més fixes i solen ser més llargs (a banda dels que formen part de la "Tirallonga dels sisos i els asos d'aquest món"), i que en general tenen un to més humorístic i distanciat que el dels poemes de LLOC. Ferraté va explicar magníficament el caràcter i la funció de les dues seccions: en les seves paraules, totes dues constitueixen la descripció de «l'àmbit social que el fonamenta humanament i que ell [el poeta] accepta sense cap altra reserva que les que no pot deixar d'introduir-hi el seu esforç de recreació imaginativa. És, en tot cas, la cara de la seva experiència més objectivada en estils de vida que no li pertanyen com a bé personal exclusiu, però que no deixen de formar part del seu ésser efímer, allò que el poeta ha rescatat en aquestes dues seccions per tal de donar-ho al lector com a

---

<sup>14</sup> Carner 1925.

possessió comuna, i potser com a testimoniatge de la solidaritat original entre els dos». <sup>15</sup> El llibre que més nodreix la secció AUQUES I VENTALLS, que la nodreix gairebé del tot, és, òbviament, el llibre del mateix títol, però el de la segona edició de 1935, <sup>16</sup> que incloïa, en relació a la de 1914, cinquanta-vuit poemes inèdits.

El pas d'aquesta poesia que hem definit breument a l'amorosa, concentrada a OFRENA, està cobert pels divuit poemes de la secció LLEGENDARI, que tracten, efectivament, de "llegendes" històriques i literàries, en qualsevol cas sempre mítiques, i que no deixen de ser un apart en la producció de Carner. Tampoc el lloc que ocupa LLEGENDARI no és casual: la base que justifica la secció independent no pot ser sinó el llibre de 1910, *La malvestat d'Oriana*, <sup>17</sup> únic llibre de Carner de tarannà semblant a la secció (i, a més, aquest llibre hi subministra quatre poemes, fortament revisats: la dispersió de procedències caracteritza la secció). No hi ha cap altre poema de *La malvestat d'Oriana* inclòs en una altra secció de *Poesia*, de manera que són quatre dels deu poemes del llibre de 1910 els recuperats: la proporció s'acosta cap a la inversió, que com sabem es produeix a *Verger de les galanies*, d'un major nombre de poemes recuperats que no pas de bandejats. I és precisament *La malvestat d'Oriana* el llibre que se situa entre els quatre primers, publicats entre 1904 i 1907, i *Verger de les galanies*: la situació de LLEGENDARI entre AUQUES I VENTALLS i OFRENA s'explica d'aquesta manera perfectament. Pel que fa a OFRENA, com sabem és la secció més nombrosa,

---

<sup>15</sup> Ferraté 1976, pàg. 20.

<sup>16</sup> Carner 1935a.

<sup>17</sup> Carner 1910.

amb cent setanta-vuit poemes, dels quals només sis són inèdits: com que és la secció en què se centra el nostre estudi, en parlarem després abastament. Segueixen a OFRENA els noranta-un poemes de LLUNARI, secció que té com a autèntic tema els cicles de la natura i la relació que l'home hi manté, i els seixanta-un d'ARBRES, poemes reunits en una secció sota el lligam comú de tenir sempre com a pretext el món vegetal. Tornem a fer nostres les paraules que dedica a totes dues seccions Joan Ferraté:

Quant a les dues seccions centrals de tota la sèrie, la sisena ("Llunari") i la setena ("Arbres"), estan clarament a mig camí entre la relativa despersonalització social representada per les seccions segona i tercera i la, també relativa, personalització individual de què ens ha semblat que eren exponents les seccions desena i onzena [MAR i NAB]. Tant a "Llunari" com a "Arbres", en efecte, és la naturalesa, no adversa, sinó humanitzada i convertida en darrer terme en experiència íntima, que és posada al servei de l'objectivació de la vida moral de l'autor, que sembla ajustar-se als seus canvis estacionals i seguir-ne les mutacions com si fos en ells que residís originàriament la font de tot sentit.<sup>18</sup>

La situació de les dues seccions a *Poesia*, tanmateix, també és explicable en termes de la història bibliogràfica de la poesia de Carner. Fixem-nos que vénen després d'OFRENA, el gruix de la qual és, evidentment, la recopilació de 1924 *La inútil ofrena*<sup>19</sup> (expressió última de la segona gran direcció que va prendre la poesia de Carner fins allà els quaranta anys); després del '24, i fins al '57, els únics llibres

---

<sup>18</sup> Ferraté 1976, pàg. 21.

<sup>19</sup> Carner 1924.



realment "nous" i importants de Carner, a banda dels casos particulars de *Lluna i llanterna*<sup>20</sup> i de *Nabí*<sup>21</sup> (i dels poemes nous de la segona edició d'*Auques i ventalls*), són *El cor quiet*, de 1925, *El veire encantat*,<sup>22</sup> de 1933, i *La primavera al poblet*, de 1935.<sup>23</sup> tots tres són llibres de poemes de cap a cap inèdits. Doncs bé, tot i la dispersió de la procedència dels poemes que formen part de les seccions LLUNARI i ARBRES, són aquests tres llibres els que més les nodreixen: *El cor quiet* proveeix onze poemes a LLUNARI i catorze a ARBRES (i només tretze, malgrat la coincidència del títol, a la secció COR QUIET, més nodrida per *El veire encantat*: això sol ja explica per què no té res d'il·lògic que COR QUIET no segueixi la secció OFRENA, sinó que vingui després d'ARBRES), *El veire encantat* en dóna divuit a cada secció (i divuit més a COR QUIET), i *La primavera al poblet* vint-i-un a LLUNARI i cinc a ARBRES (la dispersió d'aquesta secció, per les seves mateixes característiques derivades dels pretexts dels poemes, és extrema). Per tot el que hem dit, és natural també el lloc que ocupa dins *Poesia* COR QUIET, una secció igualment de gran dispersió pel que fa a la procedència dels poemes (però emparentats tots ells per la qualitat poètica establerta sobre la contemplació i la meditació assenyada, que és el que justifica, i no pas el llibre pràcticament homònim de 1925, la independència de la secció).

Les cinc seccions restants de *Poesia* són VERB, MAR, NABÍ, LLUNA I LLANTERNA i ABSÈNCIA. Les dues primeres, que tenen un nombre de poemes

---

<sup>20</sup> Carner 1935c.

<sup>21</sup> Carner 1941.

<sup>22</sup> Carner 1933.

<sup>23</sup> Carner 1935b.

relativament reduït, almenys molt per sota de la mitjana (trenta-un i quaranta-tres, respectivament), són seccions creades independentment de la base de cap llibre anterior de Carner, tant d'una base física (el subministrament de poemes concrets) com conceptual (el subministrament de la idea unificadora de la secció). Seria gairebé grotesc afirmar que la base "conceptual" de VERB és aquell remot llibret del Carner gairebé arcaic, *Corones*,<sup>24</sup> un recull de 1904 de deu poemes que nosaltres ni estem comptant en la nostra relació dels seus llibres perquè, a més a més, resulta que van ser incorporats i per tant subsumits immediatament, l'any següent, a *Primer llibre de sonets*. Tot amb tot, és cert que, passats pel sedàs de la revisió, set dels deu poemes de *Corones* els tornem a trobar a VERB, secció que en recull vuit més d'*El cor quiet* i altres tretze de no publicats en llibre anteriorment; però, en aquest cas, la justificació de la independència de la secció només rau en el fet (i és clar que és del tot suficient) que tots els poemes que en formen part corresponen a una línia temàtica de la poesia de Carner prou important, tot i que menor, que és la religiosa (i, sobretot si ho comparem amb *Nabí*, sovint la línia dibuixada pels poemes de VERB reten compte de la religiositat més externa i "social" de la seva poesia). Pel que fa a MAR, una secció en què el motiu del títol esdevé el pretext de tots els poemes que en formen part, no compta gairebé per res que set dels seus quaranta-tres poemes provinquin d'*El veire encantat*, el llibre que més n'aporta; molt més significatiu és que absolutament cap dels poemes de la secció no vingui d'un llibre anterior a *L'oreig entre les canyes*,<sup>25</sup> és

---

<sup>24</sup> Carner 1904b.

<sup>25</sup> Carner 1920.

a dir, anterior a 1920 (i això, a banda de l'especificitat de NABÍ i de LLUNA I LLANTERNA, és l'única secció en què es produeix), i també que gairebé la meitat dels poemes de la secció siguin inèdits. MAR és, d'aquesta manera, la primera de les seccions de *Poesia* que representa plenament l'última i definitiva "maduresa" de la producció poètica de Carner, continuada per la resta de les seccions del llibre fins a l'última: l'onzena, ocupada pel poema NABÍ, la dotzena, que recopila les versions de poesia xinesa, LLUNA I LLANTERNA (i val a dir aquí que vint-i-dos dels cent trenta-nou poemes d'aquesta secció són inèdits, i no apareixien, per tant, al llibre homònim de 1935), i l'última, ABSÈNCIA, on és cantada admirablement la relació del poeta amb el seu país llunyà i enyorat. ABSÈNCIA no solament és l'última secció natural de *Poesia*, la que clou el procés de formació del "jo" poètic implícit que es pot resseguir al llibre, sinó que també representa l'última etapa de la seva poesia fins a 1957: si NABÍ i LLUNA I LLANTERNA tenen el seu nucli entre l'any '35 i l'any '40, el d'ABSÈNCIA és posterior a 1950, període de creació de la immensa majoria de poemes de la secció.

OFRENA és, per consegüent, la cinquena de les tretze seccions de *Poesia*, i la seva situació relativament medial dins del conjunt s'adiu del tot amb el que en bona part representen la major part dels poemes que la formen dins de l'evolució de la producció poètica de Carner: no en constitueixen l'última maduresa, però tampoc els moments inicials. OFRENA és, entre altres coses, la secció on, a *Poesia*, queda representada amb tota la seva plenitud la segona de les dues grans direccions estètiques i temàtiques que el poeta havia pres des del començament, i sobretot des de 1911, i que determinaran el conjunt de la seva producció fins a començaments de la dècada dels anys vint

(direccions gairebé simbolitzades l'any 1914 amb l'aparició amb mig any de diferència d'*Auques i ventalls* i de *La paraula en el vent*<sup>26</sup>). És OFRENA, efectivament, la secció de *Poesia* on van a parar la major part dels poemes de tema amorós que Carner va jutjar prou vàlids dintre de tots els que va publicar al llarg dels anys, si circumscrivim aquest "tema amorós" a la representació de l'amor eròtic, del desig i el sexe, enfront d'alguns altres incorporats en altres seccions però que no corresponen del tot amb el plantejament general d'OFRENA.<sup>27</sup> Per començar a descriure la secció, donem d'entrada la llista completa dels títols dels cent setanta-vuit poemes que en formen part,<sup>28</sup> amb el número que ocupen dins de *Poesia*, i, quan es doni el cas, amb la referència del llibre anterior a *Poesia* d'on prové el poema:<sup>29</sup> la llista ens serà d'utilitat, a més a més, per a la ràpida identificació dels poemes que citarem a la resta del treball.

---

<sup>26</sup> Carner 1914b.

<sup>27</sup> Sobre això, *vid.* més endavant, cap. 7.

<sup>28</sup> En nom de la coherència, entenem que són cent setanta-vuit, i no cent setanta-nou, els poemes que componen la secció: ja hem dit que prenem com a *text* l'edició establerta per Jaume Coll (Carner 1957 [1992]), i no la primera edició del llibre, on OFRENA constava d'un poema més per l'afegitó, a última hora i en un dels pitjors llocs a on podia anar a parar, de "L'estiu fecund al jardinet". No solament per coherència, doncs, sinó també per sentit comú, com veurem al capítol 7, fem aquesta elecció.

<sup>29</sup> Utilitzem les abreviatures dels llibres de poemes anteriors a *Poesia* establertes per Jaume Coll (Coll 1992b i d), que són, les que a nosaltres ens interessin, les següents: LIP = *Llibre dels poetas*; PrS = *Primer llibre de sonets*; SeS = *Segon llibre de sonets*; VeG = *Verger de les galanies*; Mon = *Les monjoies*; AuV = *Auques i ventalls*, 1a. edició; PaV = *La paraula en el vent*; BTBG = *Bella terra, bella gent*; OrC = *L'oreig entre les canyes*; InO = *La inútil ofrena*; CoQ = *El cor quiet*; SLF = *Sons de lira i flabiol*; VeE = *El veire encantat*; AuV<sup>2</sup> = *Auques i ventalls*, 2a. edició; PrP = *La primavera al poblet*; Pal = *Paliers*; Llu = *Llunyaia*. Prenem, també, l'abreviatura *Inèd.* per als poemes inèdits, i *[NPL]* per als poemes no inèdits el 1957 però no publicats abans en llibre, sinó en publicacions periòdiques.

## DESCRIPCIÓ EXTERNA

Nº A	TÍTOL POEMA	LLIBRE ANTERIOR
	<i>POESIA</i>	
248	Immunitat	VeG - Mon - InO
249	Cançó del goig perdut	VeG - InO - SLF
250	Elegia	LIP - InO
251	Cançó de l'amor matiner	PaV - InO
252	A una bella padrina	PrS
253	Cançó poruga	VeG - InO - SLF
254	Projecte	PrS
255	Antiga primavera	SeS - InO
256	Cançó de la mica mica	Llu
257	Joc d'aigua	SeS - InO
258	Cobletes innocents, dites del conco de vileta	AuV - SLF - AuV <sup>2</sup>
259	El repensament	VeG - InO
260	Cel cobert	<i>Inèd.</i>
261	Solitud o plany de la vidueta	InO
262	Joc de tenis	VeG - InO
263	A l'envanida	VeG - InO
264	Leda innocent	SeS - InO
265	Un desenllaç	VeG - InO
266	Cançó d'un doble amor	VeG - InO
267	Amor, nat en aquesta primavera	VeG - InO
268	Història i pregària d'amor	VeG - InO
269	La rosa i el ventall	VeG - InO
270	La indolent	VeG - InO
271	Oh tu que portes una rosa	VeG - InO
272	Tardor	Mon
273	El fogalleig	Mon - InO - Llu
274	Mai no és tothom content	PaV - InO
275	Aquesta fou la casa	OrC - InO
276	A Hebe	Mon
277	Estàtua sobre el llac	VeG - InO
278	Viatgera	VeG - InO

279	Esparses de tardor	PaV - InO
280	El pensament exaltat	PaV - InO
281	Cançó del comiat d'amor	PaV - InO
282	Invençió del bes	PaV - InO
283	Lèlia	PrP
284	L'endemà de l'amor	PaV - InO
285	El pi i l'onada	PaV - InO
286	Cançó d'amor i amistat	PaV - InO
287	Violes desembrals	VeG - InO
288	Un clavell	VeG - InO - SLF
289	L'arç	PaV - InO
290	Tarda de primavera	PrP
291	El retorn	VeG - InO
292	El sonet dels braços	VeG - InO
293	El sonet dels llavis	VeG - InO
294	La penyora de la morta	VeG - InO
295	Cançó d'abril	PaV - InO
296	El reflex	Mon - InO
297	Queixa	PaV - InO
298	Mitjanit	PaV - InO
299	Aigües de la primavera	PaV - InO - SLF
300	Vencedor de la mort	VeG - InO
301	Cançó voluble	VeG - InO
302	El pou	Llu
303	A una enamorada	<i>Inèd.</i>
304	Nit d'abril	InO
305	Oració al maig	OrC - InO - Llu
306	La flor sagrada	VeG
307	La bella dama que no vol cantar	PaV - InO
308	Relapse	PaV - InO
309	Cançó de gener	OrC - InO
310	L'ajornament	PaV - InO
311	Vora la mar és nada	PaV - InO
312	L'absència	PaV - InO
313	Recordança en la tardor	PaV - InO

## DESCRIPCIÓ EXTERNA

314	Balada	Veg - InO
315	L'estranya amor	Veg - InO - SLF
316	La nit amorosa	BTBG
317	L'adreç	BTBG
318	Nit de primavera	SeS - InO
319	Desolació	PaV - InO
320	Fi	PaV - InO
321	L'elegia d'una rosa	PaV - InO
322	A mitja veu	<i>Inèd.</i>
323	Serenada d'hivern	PaV - InO - SLF - Llu
324	Sentència	PaV - InO
325	Al fons d'un corriol	VeG - InO
326	Somni	PaV - InO
327	El banc	PaV - InO
328	A una donzella	InO
329	Adam s'adreça a Eva	PrP
330	Destins	OrC - InO
331	Les roses i els ulls	InO
332	Cant d'una joia	OrC - InO
333	La més perfecta	Mon - InO
334	Canticel	OrC - Pal
335	Mor una rosa	OrC - InO
336	Recança	OrC - InO - SLF
337	Dues roses	InO
338	Magda	OrC
339	El parany	OrC
340	Gerani rosa	OrC - InO
341	A una guspira	VeG - InO
342	Com fredolic	OrC - InO
343	Reposessió	OrC
344	Acabaments	PaV - InO
345	Esquinç	<i>[NPL]</i>
346	Serenor	Mon - InO
347	Dos amants	InO
348	Cançó del decebut	<i>Inèd.</i>

349	La font esquerpa	OrC - InO
350	Cançó orgullosa	PaV - InO
351	Amor finat	OrC - InO
352	Venus en vaga	CoQ
353	Ve i va	OrC - InO - SLF - Pal
354	A una boca	OrC - InO
355	Cançó del goig peremptori	VeG - InO
356	Cançó de la instància amorosa	PaV - InO
357	El roig averany	OrC - InO
358	Allà d'allà	OrC - InO
359	Preguntant	OrC - InO
360	Oh serena de la mar	CoQ
361	Idil·li inert	OrC - InO
362	Novetat en la nit	OrC - InO
363	El raig de sol	CoQ
364	El foc i les roses	[NPL]
365	Tardor benigna	VeE
366	Els dos volubles	VeE
367	Les ferides cloent-se	VeE
368	Solitud serena	PrP
369	Núvol d'octubre	VeE
370	A una dama espanyola	VeE
371	Bosc a l'hivern	Llu
372	Ària de Lisandre	VeE
373	A una malalta	[NPL]
374	Dia sense vent	VeE
375	Amor	SLF
376	A Isabel	InO
377	Història de dues roses	VeE
378	Departiment	[NPL]
379	La mal avinent	VeE
380	El seu epitafi	VeE
381	Fulla de rosa	PrP
382	El brollador	PrP
383	A uns dits	InO



## DESCRIPCIÓ EXTERNA

384	Tardor romàntica	InO	
385	Cançó de l'amor enllarat	InO	
386	Tal qui benaurat...	PrP	
387	Una esperança tardana	VeE	
388	Cap al tard	PrP	
389	Plou una mica i l'amada és lluny	InO	
390	Viatge		SLF
391	Cloe	PrP	
392	Dora	PrP	
393	Iris	PrP	
394	Una adolescent en la nit de maig	InO	
395	Darrera el comiat	SLF	
396	Renyina	InO	
397	Com la Nàiade	InO	
398	El mirall reflectit	InO	
399	Captivitat	InO	
400	La lletra imaginària	[NPL]	
401	La tota blanca	VeE	
402	Enmig de tu i de mi	InO	
403	Desempar	Llu	
404	Afany de cors	PrP	
405	Un nísper de Curaçao	VeE	
406	La tard vinguda a son delit	VeE - Pal	
407	Comprovació	PrP	
408	La incerta	VeE	
409	El gessamí i la rosa	OrC - InO	
410	A un bes frustrat	InO	
411	Memòria	PrP	
412	Encara	VeE	
413	El somni del destriament	CoQ	
414	Sols	InO	
415	Absència	InO	
416	Darrereria	VeG - InO	
417	Ègloga	PrP	
418	Consol	PrP	

ELS POEMES D' "OFRENA" I "OFRENA" DINS POESIA

419	El rapte invisible	VeE
420	A una dama en blanc i en negre	OrC - InO
421	Núvol fi de setembre	PaV - InO
422	La tardana serenada	<i>Inèd.</i>
423	Joc d'opostos	<i>Inèd.</i>
424	Deixa'm encara mirar	Llu
425	La desesperança	<i>[NPL]</i>

Així doncs, cent setanta-dos poemes dels cent setanta-vuit que formen la secció ja havien estat publicats anteriorment (cent seixanta-set dels quals en llibre), i només sis són inèdits. La procedència dels poemes recuperats és la següent:

	1	LIP
	2	PrS
	4	SeS
	30	VeG
	6	Mon
	1	AuV
	31	PaV
	2	BTBG
	24	OrC
	20	InO
	4	CoQ
	3	SLF
	18	VeE
	16	PrP
	5	Llu
	5	<i>[NPL]</i>
Total	172	

Això ens obre pas a considerar OFRENA des d'una altra perspectiva: la seva relació amb la producció poètica de Carner anterior a 1957.

### 3.3. LA RELACIÓ ENTRE "OFRENA" I LES SEVES FONTS

Sens dubte que ens serà d'utilitat que tinguem ordenats tots els poemes de la secció pel criteri de la seva procedència; a la llista de les pàgines següents, es podrà comprovar amb un simple cop d'ull quins són els poemes que cada llibre anterior a *Poesia* va donar a la secció OFRENA. S'hi inclou també el número de posició que el poema ocupava dins del llibre anterior, i en els casos pertinents el(s) títol(s) del(s) llibre(s) on el poema es va recuperar abans de *Poesia*.

<i>Llibre anterior</i>	<i>POESIA</i>	<i>Llibre posterior (anterior a P)</i>
LIP 81	250 Elegia	InO 1
PrS 50	252 A una bella padrina	--
PrS 40	254 Projecte	--

SeS 65	255 Antiga primavera	InO 2
SeS 64	257 Joc d'aigua	InO 3
SeS 54	264 Leda innocent	InO 4
SeS 2	318 Nit de primavera	InO 6
VeG 58	248 Immunitat	Mon 6 - InO 55
VeG 10	249 Cançó del goig perdut	InO 14 - SLF 4
VeG 48	253 Cançó poruga	InO 43 - SLF 23
VeG 52	259 El repensament	InO 9
VeG 29	262 Joc de tenis	InO 29
VeG 57	263 A l'envanida	InO 50
VeG 42	265 Un desenllaç	InO 38
VeG 1	266 Cançó d'un doble amor	InO 7
VeG 7	267 Amor, nat en aquesta ...	InO 11
VeG 13	268 Història i pregària d'amor	InO 15
VeG 36	269 La rosa i el ventall	InO 33
VeG 31	270 La indolent	InO 30
VeG 40	271 Oh tu que portes una rosa	InO 36
VeG 18	277 Estàtua sobre el llac	InO 19
VeG 9	278 Viatgera	InO 13
VeG 26	287 Violes desembrals	InO 26

## DESCRIPCIÓ EXTERNA

VeG 47	288 Un clavell	InO 42 - SLF 7
VeG 61	291 El retorn	InO 52
VeG 54	292 El sonet dels braços	InO 47
VeG 55	293 El sonet dels llavis	InO 48
VeG 51	294 La penyora de la morta	InO 45
VeG 22	300 Vencedor de la mort	InO 23
VeG 56	301 Cançó voluble	InO 49
VeG 23	306 La flor sagrada	--
VeG 8	314 Balada	InO 12
VeG 43	315 L'estranya amor	InO 39 - SLF 10
VeG 27	325 Al fons d'un corriol	InO 27
VeG 45	341 A una guspira	InO 41
VeG 6	355 Cançó del goig peremptori	InO 10
VeG 62	416 Darrereria	InO 53
Mon 4	272 Tardor	--
Mon 3	273 El fogalleig	InO 54 - Llu 5
Mon 2	276 A Hebe	--
Mon 18	296 El reflex	InO 57
Mon 23	333 La més perfecta	InO 58
Mon 16	346 Serenor	InO 56

LA RELACIÓ ENTRE "OFRENA" I LES SEVES FONTS

AuV 13	258 Cobletes innocents, dites ...	SLF 11 - AuV <sup>2</sup> 18
PaV 2	251 Cançó de l'amor matiner	InO 62
PaV 15	274 Mai no és tothom content	InO 70
PaV 36	279 Esparses de tardor	InO 86
PaV 37	280 El pensament exaltat	InO 87
PaV 33	281 Cançó del comiat d'amor	InO 84
PaV 23	282 Invenció del bes	InO 77
PaV 40	284 L'endemà de l'amor	InO 89
PaV 62	285 El pi i l'onada	InO 109
PaV 48	286 Cançó d'amor i amiat	InO 96
PaV 8	289 L'arç	InO 65
PaV 9	295 Cançó d'abril	InO 66
PaV 18	297 Queixa	InO 73
PaV 65	298 Mitjanit	InO 111
PaV 61	299 Aigües de la primavera	InO 108 - SLF 1
PaV 59	307 La bella dama que no vol cantar	InO 106
PaV 4	308 Relapse	InO 63
PaV 17	310 L'ajornament	InO 72
PaV 11	311 Vora la mar és nada	InO 67

## DESCRIPCIÓ EXTERNA

PaV 20	312 L'absència	InO 74
PaV 21	313 Recordança en la tardor	InO 75
PaV 45	319 Desolació	InO 94
PaV 35	320 Fi	InO 85
PaV 52	321 L'elegia d'una rosa	InO 100
PaV 53	323 Serenada d'hivern	InO 101 - SLF 27 - Llu 6
PaV 25	324 Sentència	InO 79
PaV 27	326 Somni	InO 80
PaV 30	327 El banc	InO 82
PaV 39	344 Acabaments	InO 88
PaV 50	350 Cançó orgullosa	InO 98
PaV 16	356 Cançó de la instància amorosa	InO 71
PaV 24	421 Núvol fi de setembre	InO 78
BTBG 20	316 La nit amorosa	BTBG2 20
BTBG 33	317 L'adreç	BTBG2 32
OrC 44	275 Aquesta fou la casa	InO 130
OrC 26	305 Oració al maig	InO 120 - Llu 7
OrC 19	309 Cançó de gener	InO 114
OrC 28	330 Destins	InO 122

LA RELACIÓ ENTRE "OFRENA" I LES SEVES FONTS

OrC 21	332 Cant d'una joia	InO 116
OrC 41	334 Canticel	Pal 13
OrC 38	335 Mor una rosa	InO 127
OrC 39	336 Recança	InO 128 - SLF 25
OrC 4	338 Magda	--
OrC 2	339 El parany	--
OrC 27	340 Gerani rosa	InO 121
OrC 29	342 Com fredolic	InO 123
OrC 32	343 Repossessió	--
OrC 15	349 La font esquarpa	InO 112
OrC 23	351 Amor finat	InO 117
OrC 20	353 Ve i va	InO 115 - SLF 28 - Pal 7
OrC 16	354 A una boca	InO 113
OrC 40	357 El roig averany	InO 129
OrC 46	358 Allà d'allà	InO 132
OrC 47	359 Preguntant	InO 133
OrC 48	361 Idil.li inert	InO 134
OrC 49	362 Novetat en la nit	InO 135
OrC 51	409 El gessamí i la rosa	InO 137
OrC 45	420 A una dama en blanc i en negre	InO 131



## DESCRIPCIÓ EXTERNA

InO 149	261 Solitud o plany de la vidueta	--
InO 146	304 Nit d'abril	--
InO 161	328 A una donzella	--
InO 162	331 Les roses i els ulls	--
InO 163	337 Dues roses	--
InO 170	347 Dos amants	--
InO 138	376 A Isabel	--
InO 139	383 A uns dits	--
InO 159	384 Tardor romàntica	--
InO 148	385 Cançó de l'amor enllarat	--
InO 152	389 Plou una mica i l'amada és lluny	--
InO 166	394 Una adolescent en la nit ...	--
InO 154	396 Renyina	--
InO 150	397 Com la Nàiade	--
InO 167	398 El mirall reflectit	--
InO 168	399 Captivitat	--
InO 153	402 Enmig de tu i de mi	--
InO 155	410 A un bes frustrat	--
InO 158	414 Sols	--
InO 145	415 Absència	--

LA RELACIÓ ENTRE "OFRENA" I LES SEVES FONTS

CoQ 22	352 Venus en vaga	--
CoQ 26	360 Oh serena de la mar	--
CoQ 34	363 El raig de sol	--
CoQ 7	413 El somni del destriament	--
SLF 13	375 Amor	--
SLF 12	390 Viatge	--
SLF 14	395 Darrera el comiat	--
VeE 40	365 Tardor benigna	--
VeE 13	366 Els dos volubles	--
VeE 65	367 Les ferides cloent-se	--
VeE 46	369 Núvol d'octubre	--
VeE 8	370 A una dama espanyola	--
VeE 18	372 Ària de Lisandre	--
VeE 2	373 A una malalta	--
VeE 53	374 Dia sense vent	--
VeE 12	377 Història de dues roses	--
VeE 69	379 La mal avinent	--
VeE 70	380 El seu epitafi	--
VeE 11	387 Una esperança tardana	--

## DESCRIPCIÓ EXTERNA

VeE 66	401 La tota blanca	--
VeE 61	405 Un nísper de Curaçao	--
VeE 68	406 La tard vinguda a son delit	Pal 10
VeE 67	408 La incerta	--
VeE 3	412 Encara	--
VeE 15	419 El rapte invisible	--
PrP 44	283 Lèlia	--
PrP 9	290 Tarda de primavera	--
PrP 46	329 Adam s'adreça a Eva	--
PrP 54	368 Solitud serena	--
PrP 31	381 Fulla de rosa	--
PrP 30	382 El brollador	--
PrP 25	386 Tal qui benaurat...	--
PrP 27	388 Cap al tard	--
PrP 41	391 Cloe	--
PrP 42	392 Dora	--
PrP 43	393 Iris	--
PrP 16	404 Afany de cors	--
PrP 20	407 Comprovació	--
PrP 19	411 Memòria	--

LA RELACIÓ ENTRE "OFRENA" I LES SEVES FONTS

PrP 57	417 Ègloga	--
PrP 56	418 Consol	--
Llu 11	256 Cançó de la mica mica	--
Llu 13	302 El pou	--
Llu 21	371 Bosc a l'hivern	--
Llu 8	403 Desempar	--
Llu 19	424 Deixa'm encara mirar	--
[NPL]	345 Esquinç	--
[NPL]	364 El foc i les roses	--
[NPL]	378 Departiment	--
[NPL]	400 La lletra imaginària	--
[NPL]	425 La desesperança	--
<i>inèd.</i>	260 Cel cobert	
<i>inèd.</i>	303 A una enamorada	
<i>inèd.</i>	322 A mitja veu	
<i>inèd.</i>	348 Cançó del decebut	
<i>inèd.</i>	422 La tardana serenada	
<i>inèd.</i>	423 Joc d'opostos	

D'aquestes llistes, podem extreure'n diverses conclusions, que per a una major claredat esquematitzarem en quatre punts:

1.- No hi ha un únic llibre de poemes, d'entre els publicats entre 1904 i 1953 per Carner, que sigui el doll bàsic i fonamental d'OFRENA, sinó que n'hi ha diversos. Almenys n'hi ha sis, de "bàsics": *La paraula en el vent*, que aporta a la secció trenta-un poemes dels seixanta-cinc que tenia el llibre; *Verger de les galanies*, amb trenta dels seixanta-dos; *L'oreig entre les canyes*, amb vint-i-quatre dels cinquanta-dos; *La inútil ofrena*, amb vint dels seus trenta-tres inèdits; *El veire encantat*, amb divuit dels setanta; i *La primavera al poblet*, amb setze dels seixanta. (És clar que ens estem referint als poemes que van a parar només a OFRENA, no a *Poesia* en general: per exemple, tots els poemes d'*El veire encantat* apareixen al llibre del '57 repartits en diverses seccions.) Aquesta característica d'OFRENA la converteix en la secció més llarga i d'estructuració més complexa de *Poesia*; i encara té una implicació més important: la fa peculiar en relació a les altres. En efecte, es pot deduir del que més amunt hem explicat que a *Poesia* hi ha dos tipus fonamentals de secció, segons el mode de la seva formació: aquelles que se sustenten sobre un llibre, que al seu torn vol dir sobre un període força determinat de la producció de l'autor (com és el cas de LLOC, el nucli de la qual és *Bella terra, bella gent*, i que com ja hem dit representa una línia poètica que s'estroneja definitivament el 1925), i aquelles que són la reunió de poemes dispersos agrupats per un lligam de comunitat perfectament justificat (és el cas de VERB, com també hem vist). Això és, certament, una generalització: les diverses seccions s'ajusten més o menys a

un model o altre sense que hagin de correspondre-hi absolutament (a part, és clar, de NABÍ, que en tractar-se d'un sol poema correspon perfectament al primer model). Però el cas d'OFRENA és peculiar perquè té característiques d'un model i de l'altre, de manera que, de fet, segueix un model propi: en no tenir un sol nucli, s'aparta del primer model; en tenir-ne diversos, s'aparta definitivament del segon. De fet, però, OFRENA respon més aviat al primer patró, però repetit i allargassat per les mateixes característiques que defineixen la secció: l'any 1911 tenim un primer nucli de producció poètica en la línia que després nodrirà OFRENA, però aquesta línia (la segona de les simbolitzades l'any 1914 amb la publicació d'*Auques i ventalls* i de *La paraula en el vent*) continuarà essent productiva l'any '14, i el '20, i el '24, i el '27,<sup>30</sup> i el '33, i el '35. En definitiva, la poesia de Carner de tema amorós (d'aquella mena de poesia amorosa susceptible d'engruixir OFRENA) no queda tallada fins a 1935: això mereix que posem la nostra atenció en un segon punt.

2.- Efectivament, Carner va escriure amb una certa regularitat poemes d'amor des dels inicis de la seva producció (des de *Llibre dels poetas*: que només n'hi hagi un de recuperat a OFRENA no significa que no n'hi hagués més al llibre, com després veurem) fins a 1935, any de la publicació de *La primavera al poblet*. Això vol dir que el límit d'aquesta línia poètica s'estén pel final ben bé fins a la guerra civil; després del magnífic any '35 (any de la segona edició d'*Auques i ventalls* i de l'aparició de *Lluna i llanterna*, a part de *La primavera al poblet*), la guerra va tallar la vida del país i de

---

<sup>30</sup> L'any 1927 és el de la publicació de *Sons de lira i flabiol* (Carner 1927).

tots els que hi vivien, i també dels que vivien fora, i també de Carner: el següent llibre seu, no publicat a Catalunya, serà *Nabí*, fruit de la guerra, entre altres coses (fruit, també, de l'experiència moral del poeta, de la seva admirable maduresa poètica, etc.). Després de *Nabí*, i fins a l'any '50, Carner no tornarà a publicar cap llibre de poemes, i aquest serà *Paliers*,<sup>31</sup> un llibret de vint-i-un poemes amb només onze d'inèdits: tots onze seran recollits a *Poesia*, però cap a la secció OFRENA. Amb seixanta-sis anys, quan en portava més de deu exiliat, Carner, l'any '50, ja estava més per la composició de les seves obres completes que per a la producció massiva de poemes nous, característica de la seva vida poètica abans de la guerra (i sobretot abans de 1920). *Llunyania* (1952)<sup>32</sup> i *Arbres* (1953),<sup>33</sup> els llibres immediatament anteriors a *Poesia*, responen en petit al perfil que després tindrà el llibre màxim: la conjunció de poemes vells amb poemes inèdits, lligats tots per un denominador comú. Només cinc poemes de *Llunyania*, i lògicament cap d'*Arbres*, passaran a formar part d'OFRENA. Per consegüent, només onze (cinc de *Llunyania* i sis d'inèdits) dels cent setanta-vuit poemes d'OFRENA van ser escrits en la seva primera versió després de 1935: això sol justifica que considerem que la vena poètica amorosa de la producció de Carner s'estén des de 1904 fins a 1935, i no pas més enllà. Amb tot, és la seva vena poètica, dintre d'aquelles molt determinades temàticament ("patriòtica", religiosa, etc.), més longeva i prolífica. Tanmateix, prenem atenció en un punt: tampoc no és pas que entre 1904 i

---

<sup>31</sup> Carner 1950.

<sup>32</sup> Carner 1952.

<sup>33</sup> Carner 1953.

1935 no hi hagi variacions. Aquesta consideració ens porta a un tercer punt.

3.- Al llarg de la seva producció fins a 1935, Carner va alternar la producció poètica de tema amorós amb altres tipus poètics. A *Llibre dels poetas*, la barreja ja es fa evident. El primer llibre monotemàtic en aquest sentit és *Verger de les galanies*, com després serà també monotemàtic *La paraula en el vent*; però fixem-nos que aquest últim es publica només uns mesos després d'*Auques i ventalls*, és a dir, trenta-quatre poemes de tall completament distint al de la poesia amorosa de l'autor. L'any clau en aquesta poesia és, és clar, 1924, any de *La inútil ofrena*. Aquí, Carner va publicar cent setanta poemes de temàtica amorosa, cent trenta-set dels quals eren recuperats de llibres anteriors (de *Llibre dels poetas*, *Segon llibre de sonets*, *Verger de les galanies*, *Les monjoies*, *La paraula en el vent* i *L'oreig entre les canyes*)<sup>34</sup> i trenta-tres eren inèdits (cal suposar que escrits, doncs, entre 1920 i 1924). Dels cent setanta poemes de *La inútil ofrena*, cent nou<sup>35</sup> seran inclosos a OFRENA: cent nou dels cent setanta-vuit que fan el total de la secció. Aquesta dada demana una matisació al que més amunt hem dit: de fet, OFRENA sí que té un nucli, i aquest nucli no és altre que *La inútil ofrena*. Ara bé, aquest nucli és més aviat "conceptual", perquè el llibre antològic de 1924 bàsicament és, a part dels trenta-tres inèdits, una recopilació de la major part de la seva

---

<sup>34</sup> Val a dir aquí que no trobarem a *La inútil ofrena*, per molt que el busquem, "L'estiu fecund al jardinet", un poema que va aparèixer en la seva primera versió a *Bella terra, bella gent*, de 1918, i que continua apareixent a la segona edició («corregida») d'aquest llibre, de 1936: vet aquí una prova més de la inconveniència del lloc que el poema ocupava a la primera edició de *Poesia*.

<sup>35</sup> Devem aquestes dades en concret a Jaume Coll (*vid.* Coll 1992b, pàg. 463).



producció anterior de tema amorós, de manera que, pel que fa a la història d'aquest tipus de poesia en la producció de Carner, podem continuar afirmant que té força ben bé des del començament i, com a mínim, fins a 1924. De fet, és sabut que *La inútil ofrena* estava encapçalat per un pròleg en què Carner parlava en tercera persona d'ell mateix (d'ell mateix com a poeta), en què marcava una certa distància en relació a la seva producció anterior,<sup>36</sup> i sobretot en què es feia del tot evident que el llibre prologat era la màxima expressió i la culminació d'una vena poètica de molts anys. I, certament, tot i que com hem vist la línia poètica que acabarà engruixint OFRENA s'allarga fins a 1935, de fet és una línia que perd força després de 1924. Des d'aleshores, Carner no tornarà a fer mai més cap llibre monotemàtic com el *Verger*, o com *La paraula en el vent*, o com la mateixa antologia del '24. Només *El veire encantat* (1933) i *La primavera al poblet* (1935), com sabem, contenen poemes en la línia d'OFRENA, i certament en seran fonts, però tant en l'un com en l'altre aquesta línia ja és *menor* dintre del conjunt, cosa que, per si hi havia cap dubte, queda perfectament palesa en la tria que es fa dels poemes per a *Poesia*: tots dos llibres donen moltíssims poemes més a altres seccions, més, fins i tot, que a OFRENA. En definitiva, si bé la línia poètica de tema amorós és productiva en Carner entre 1904 i 1935, quan té autèntica força és fins a 1924, i després en perd; i, com sabem, la perd gairebé del tot després de 1935. Les dades són d'una claredat meridiana: dels cent setanta-vuit poemes d'OFRENA, cent vint-i-un provenen de llibres publicats entre 1904 i 1924 (període en què Carner en va

---

<sup>36</sup> Més d'una vegada, al nostre entendre, el pròleg ha estat malinterpretat. (Es pot veure, sobre la qüestió, Sala 1995.)

escriure molts d'altres en la mateixa línia, desestimats a *Poesia*), quaranta-sis foren publicats en la seva primera versió entre 1925 i 1935 (d'aquest període n'hi ha ben pocs d'altres de desestimats),<sup>37</sup> i només onze són posteriors (cinc publicats el 1952 a *Llunyania* i sis d'inèdits de *Poesia*). Aquests últims onze, doncs, no deixen de ser un afegit d'última hora a una línia estroncada l'any '35: de fet, van passar molts anys (entre el '35 i el '52) sense tenir cap nova de la poesia amorosa de Carner. Tot això aclarit, passem a un quart punt que ens portarà a consideracions d'altra mena.

4.- A diferència de *La inútil ofrena*, on la selecció de poemes no és massa estricta a partir de *Verger de les galanies*, i a on l'ordenació és només producte de l'estricta cronologia entre els llibres, i del lloc que ocupava cada poema en el context del seu llibre primer (tot afegint els trenta-tres poemes inèdits al final, és a dir, després de l'últim triat de *L'oreig entre les canyes*), OFRENA representa una selecció molt més rigorosa i, sobretot, imposa un ordre molt determinat als poemes que en formen part. Que l'ordre no és estrictament cronològic, ja es fa evident al primer poema, "Immunitat", que no prové de *Llibre dels poetas* (llibre que només dóna a OFRENA la magnífica "Elegia" final, fortament revisada), sinó de *Les monjoies* (de fet, com sabem, la primera versió és la dels Jocs Florals de Girona de l'any 1908, i la segona de *Verger de les galanies*), i també es fa evident a l'últim poema, que no és inèdit, sinó un poema no publicat anteriorment en llibre (i el penúltim de la secció prové de *Llunyania*). Que

---

<sup>37</sup> D'aquests quaranta-sis, cinc no havien estat publicats en llibre; i d'aquests cinc, tres varen concursar als Jocs Florals de Barcelona de l'any '33.

el primer poema d'OFRENA havia de ser el que efectivament és, i l'últim "La desesperança", també és tan evident que s'hauria de voler fer una lectura guiada pel prejudici per no adonar-se'n (i per creure que és a "L'estiu fecund al jardinet" que li pertoca d'ocupar el lloc final de la secció): aquests dos poemes, col·locats al començament i al final, marquen la pauta d'una ordenació poemàtica molt ben establerta. A OFRENA hi ha una certa unitat de sentit que es desenvolupa de començament a final de la secció; això, de què ja hem començat a parlar al primer capítol, ho veurem als capítols 6 i 7. Ara bé, dintre d'aquesta "certa unitat de sentit", no és pas que les fonts dels poemes no inèdits no tinguin absolutament res a veure amb la seva ordenació dins de la secció. A resseguir aquesta primera base d'ordenació dels poemes no inèdits de la secció dedicarem la resta d'aquest apartat.

Comencem donant una llista el màxim de simplificada possible (només amb la numeració) dels poemes d'OFRENA i la seva procedència: així, després ens serà més senzill de donar compte de la primera base d'ordenació poemàtica de la secció. En el cas d'aquells poemes que van ser publicats més d'un cop abans d'OFRENA, només consignem la seva primera aparició.

248 VeG	254 PrS	260 <i>Inèd.</i>	266 VeG
249 VeG	255 SeS	261 InO	267 VeG
250 LIP	256 Llu	262 VeG	268 VeG
251 PaV	257 SeS	263 VeG	269 VeG
252 PrS	258 AuV	264 SeS	270 VeG
253 VeG	259 VeG	265 VeG	271 VeG

LA RELACIÓ ENTRE "OFRENA" I LES SEVES FONTS

272 Mon	307 PaV	342 OrC	377 VeE
273 Mon	308 PaV	343 OrC	378 [NPL]
274 PaV	309 OrC	344 PaV	379 VeE
275 OrC	310 PaV	345 [NPL]	380 VeE
276 Mon	311 PaV	346 Mon	381 PrP
277 VeG	312 PaV	347 InO	382 PrP
278 VeG	313 PaV	348 <i>Inèd.</i>	383 InO
279 PaV	314 VeG	349 OrC	384 InO
280 PaV	315 VeG	350 PaV	385 InO
281 PaV	316 BTBG	351 OrC	386 PrP
282 PaV	317 BTBG	352 CoQ	387 VeE
283 PrP	318 SeS	353 OrC	388 PrP
284 PaV	319 PaV	354 OrC	389 InO
285 PaV	320 PaV	355 VeG	390 SLF
286 PaV	321 PaV	356 PaV	391 PrP
287 VeG	322 <i>Inèd.</i>	357 OrC	392 PrP
288 VeG	323 PaV	358 OrC	393 PrP
289 PaV	324 PaV	359 OrC	394 InO
290 PrP	325 VeG	360 CoQ	395 SLF
291 VeG	326 PaV	361 OrC	396 InO
292 VeG	327 PaV	362 OrC	397 InO
293 VeG	328 InO	363 CoQ	398 InO
294 VeG	329 PrP	364 [NPL]	399 InO
295 PaV	330 OrC	365 VeE	400 [NPL]
296 Mon	331 InO	366 VeE	401 VeE
297 PaV	332 OrC	367 VeE	402 InO
298 PaV	333 Mon	368 PrP	403 Llu
299 PaV	334 OrC	369 VeE	404 PrP
300 VeG	335 OrC	370 VeE	405 VeE
301 VeG	336 OrC	371 Llu	406 VeE
302 Llu	337 InO	372 VeE	407 PrP
303 <i>Inèd.</i>	338 OrC	373 [NPL]	408 VeE
304 InO	339 OrC	374 VeE	409 OrC
305 OrC	340 OrC	375 SLF	410 InO
306 VeG	341 VeG	376 InO	411 PrP

412 VeE  
 413 CoQ  
 414 InO  
 415 InO  
 416 VeG  
 417 PrP  
 418 PrP  
 419 VeE  
 420 OrC  
 421 PaV  
 422 *Inèd.*  
 423 *Inèd.*  
 424 Llu  
 425 [NPL]

Com veiem en aquesta llista, a OFRENA Carner va dur a terme una considerable reordenació dels poemes en relació als seus llibres anteriors; tanmateix, és evident que hi ha seqüències força compactes de poemes que provenen d'un llibre determinat. La llista següent, on es reagrupen els poemes en seqüències, és aclaridora; indiquem amb doble barra inclinada el final de cada cicle poemàtic (per aquest concepte, *vid. infra*):

248-249 VeG	258 AuV//	275 OrC	291-294 VeG//
250 LIP	259 VeG	276 Mon	295 PaV
251 PaV	260 <i>Inèd.</i>	277-278 VeG//	296 Mon
252 PrS	261 InO	279-282 PaV	297-299 PaV
253 VeG	262-263 VeG	283 PrP	300-301 VeG
254 PrS	264 SeS	284-286 PaV//	302 Llu
255 SeS	265-271 VeG	287-288 VeG	303 <i>Inèd.</i>
256 Llu	272-273 Mon	289 PaV	304 InO
257 SeS	274 PaV	290 PrP	305 OrC

LA RELACIÓ ENTRE "OFRENA" I LES SEVES FONTS

306 VeG	357-359 OrC	408 VeE
307-308 PaV	360 CoQ	409 OrC
309 OrC	361-362 OrC//	410 InO
310-313 PaV	363 CoQ	411 PrP
314-315 VeG	364 [NPL]	412 VeE
316-317 BTBG	365-367 VeE	413 CoQ
318 SeS	368 PrP	414-415 InO
319-321 PaV	369-370 VeE	416 VeG
322 <i>Inèd.</i>	371 Llu	417-418 PrP//
323-324 PaV	372 VeE	419 VeE
325 VeG	373 [NPL]	420 OrC
326-327 PaV//	374 VeE	421 PaV
328 InO	375 SLF	422-423 <i>Inèd.</i>
329 PrP	376 InO	424 Llu
330 OrC	377 VeE	425 [NPL]
331 InO	378 [NPL]	
332 OrC	379-380 VeE//	
333 Mon	381-382 PrP	
334-336 OrC	383-385 InO	
337 InO	386 PrP	
338-340 OrC	387 VeE	
341 VeG	388 PrP	
342-343 OrC	389 InO	
344 PaV	390 SLF	
345 [NPL]	391-393 PrP	
346 Mon	394 InO	
347 InO	395 SLF	
348 <i>Inèd.</i>	396-399 InO	
349 OrC	400 [NPL]	
350 PaV	401 VeE	
351 OrC	402 InO	
352 CoQ	403 Llu	
353-354 OrC	404 PrP	
355 VeG	405-406 VeE	
356 PaV	407 PrP	

No creiem que a hores d'ara hi pugui haver massa dubtes sobre l'existència de seqüències internes a OFRENA creades a partir de la successió de poemes provinents d'un mateix llibre. El que potser encara no resulta del tot clar és l'existència de grups majors, que anomenarem "cicles poemàtics"; per esvaïr tot dubte, expliquem tot seguit la primera base d'ordenació poemàtica de la secció tal com entenem que funciona:

**Cicle inicial (248-258):** Cicle format per onze poemes; després dels dos inicials, que provenen de *Verger de les galanies*, hi ha: l'únic poema recuperat de *Llibre dels poetas* (250), els dos únics recuperats de *Primer llibre de sonets* (252 i 254), dos dels quatre que provenen de *Segon llibre de sonets* (255 i 257) i l'únic recuperat d'*Auques i ventalls* (258). En l'endemig, trobem uns pocs poemes provinents de llibres posteriors a aquests (un de *La paraula en el vent*, un de *Verger de les galanies* i un de *Llunyania*).

**Primer cicle de *Verger de les galanies* (259-278):** Cicle de vint poemes, dotze dels quals provenen de *Verger de les galanies*: 259, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 277 i 278. El nucli del cicle es produeix entre els poemes 265 i 271, on es produeix la seqüència més llarga. En aquest cicle trobem un altre dels poemes provinents de *Segon llibre de sonets* (264) i tres dels sis poemes recuperats de *Les monjoies* (272, 273 i 276), formant una mena de mini-cicle. Un poema inèdit (260), un dels inèdits de *La inútil ofrena* (261), un de *La paraula en el vent* (274) i un de *L'oreig entre les canyes* (275) completen el cicle.

**Primer cicle de *La paraula en el vent* (279-286):** Aquests vuit poemes són tots recuperats de *La paraula en el vent*, llevat del 283 (provinent de *La primavera al poblet*), de manera que formen el primer cicle d'aquest llibre.

**Segon cicle de *Verger de les galanies* (287-294):** Són cinc poemes de *Verger de les galanies* més un de *La paraula en el vent* (el 289) i un de *La primavera al poblet* (el 290).

**Segon cicle de *La paraula en el vent* (295-327):** El cicle està compost de trenta-dos poemes, la meitat dels quals, setze, provenen de *La paraula en el vent*, que és l'únic llibre que, en aquest lloc de la secció, dóna seqüències prou compactes de poemes. El cicle també salda comptes pendants: l'últim poema provinent de *Segon llibre de sonets* (318), un més de *Les monjoies* (296) i sis més de *Verger de les galanies* (300, 301, 306, 314, 315 i 325) trets dels seus cicles naturals. A més a més, hi ha incorporacions esparses de *Llunyania* (302), de *La inútil ofrena* (304), de *L'oreig entre les canyes* (305 i 309), llibre que encara no ha arribat al seu cicle, i dos inèdits (303 i 322), a més dels dos únics poemes provinents de *Bella terra, bella gent* (316 i 317), col·locats significativament de costat i cap al final del cicle (un altre compte saldat). Tot plegat, però, no impedeix que el llibre dominant aquí sigui *La paraula en el vent*, i que puguem considerar que aquest és el segon i últim cicle d'aquest llibre a OFRENA. De fet, fixem-nos que seria igualment apropiat interpretar les dades en un altre sentit, que tanmateix no varia gaire el que estem dient, sinó que tan sols ho simplifica: des del



poema 259 fins al poema 327 hi ha un un sol cicle evidentment dominat pels poemes provinents de *Verger de les galanies* i de *La paraula en el vent*, que donen molts poemes en forma de seqüències tallades de tant en tant per poemes esparsos provinents d'altres llocs. Així, per comptes de parlar de quatre cicles curts, dos de *Verger de les galanies* i dos de *La paraula en el vent*, parlariem d'un gran cicle de tots dos llibres conjunts (com passa necessàriament més avall amb *La primavera al poblet* i *La inútil ofrena*).

**Cicle de *L'oreig entre les canyes* (328-362):** Després del poema 328, que prové de *La inútil ofrena*, i del 329, que prové de *La primavera al poblet*, vénen trenta-tres poemes dels quals dinou van ser publicats per primera vegada a *L'oreig entre les canyes*. Les seqüències són evidents entre el 330 i el 343 (amb la introducció de quatre poemes esparsos: dos de *La inútil ofrena*, 331 i 337, un de *Verger de les galanies*, 341, i un altre dels sis de *Les monjoies*, 333) i entre el 349 i el 362 (on s'incorporen cinc poemes més: dos de *La paraula en el vent*, 350 i 356, un de *Verger de les galanies*, 355, i dos, per primera vegada a la secció, d'*El cor quiet*, 352 i 360, llibre que només va donar quatre poemes a OFRENA). En l'endemig d'aquests dos blocs, hi ha un grup de cinc poemes provinents de llocs variats: un altre de *La paraula en el vent* (344), un de no publicat en llibre (345), un dels inèdits de *La inútil ofrena* (347) i un d'inèdit al '57 (348), a més de l'últim poema de *Les monjoies* inclòs a la secció (346): així queda saldat el compte amb el llibre de 1912. En definitiva, entre el poema 330 i el 362 *L'oreig entre les canyes* té el seu cicle natural dins d'OFRENA.

**Cicle d'*El veire encantat* (363-380):** El poema 363 prové d'*El cor quiet*, i el següent és un dels no publicats anteriorment a cap llibre; des del 365, i fins al 380, *El veire encantat*, que fins aquí encara no havia estat representat a la secció, té un cicle força homogeni. Són en total setze poemes, deu dels quals pertanyen a aquest llibre: 365-367, 369-370, 372, 374, 377 i 379-380; els altres sis són: un de *La primavera al poblet* (368), un de *Llunyania* (371), un de *Sons de lira i flabiol* (375: és el primer del llibre de 1927 dels tres recuperats en aquesta secció), un de *La inútil ofrena* (376) i dos més de no publicats en llibre anteriorment (373 i 378). Els altres vuit poemes d'*El veire encantat* que passaran a engruixir OFRENA apareixeran després, però entremesclats amb d'altres (només tornaran a constituir una seqüència mínima en els poemes 405 i 406), i de fet pertanyen ja a un altre cicle.

**Cicle de *La primavera al poblet* i de *La inútil ofrena* (381-418):** D'aquests trenta-vuit poemes, vint-i-cinc provenen de *La primavera al poblet* o dels inèdits de *La inútil ofrena*: dotze i tretze, respectivament. Es donen seqüències mínimes: la més llarga de *La primavera al poblet* és la que componen els poemes 391-393, i la de *La inútil ofrena* la que formen els poemes 396-399; però les mini-seqüències d'aquest cicle es van alternant entre tots dos llibres, sense que cap dels dos no acabi de predominar. De fet, a diferència del que passava amb *El veire encantat*, els poemes provinents d'aquests dos volums presenten una evident dispersió: quatre dels poemes de *La primavera al poblet* ja havien aparegut en llocs anteriors de la secció, i el mateix passava amb els altres set dels inèdits de *La inútil ofrena*. Els altres tretze poemes del

cicle serveixen, és clar, per acabar de passar comptes: definitivament amb *Verger de les galanies* (el 416 és l'últim poema del llibre de 1911 recuperat a OFRENA), amb *El cor quiet* (és el poema 413) i amb *Sons de lira i flabiol* (el 390 i el 395), i gairebé amb *L'oreig entre les canyes* (409), amb *Llunyania* (403) i amb *El veire encantat* (387, 401, 405, 406, 408 i 412); pel que fa a aquest últim, ja veiem que hi ha una mena de segon mini-cicle. En el cicle major de *La primavera al poblet* i *La inútil ofrena* hi ha, a més, un altre poema dels no publicats anteriorment a cap llibre (el 400).

**Cicle final (419-425):** Els últims set poemes de la secció provenen dels llocs més diversos: un és d'*El veire encantat* (419), un de *L'oreig entre les canyes* (420), un de *La paraula en el vent* (421) i un de *Llunyania* (424); més dos d'inèdits seguits (els únics seguits de la secció), ocupant els llocs 422 i 423, i l'últim de la secció, "La desesperança", que ja sabem que és un dels cinc d'OFRENA dels no publicats anteriorment en llibre. L'heterogeneïtat de procedències d'aquest grup final ens alerta, novament, que l'ordre imposat per Carner a la secció no respon *només* a la història bibliogràfica dels seus llibres anteriors de poemes, sinó també a una segona base d'ordenació.

En això que acabem d'apuntar hi ha la clau de la qüestió. Com hem vist, és evident que OFRENA presenta una sèrie de cicles poemàtics força homogenis, amb seqüències més o menys llargues de poemes que provenen d'una mateixa font, i a més a més aquests cicles segueixen l'ordre cronològic dels llibres publicats anteriorment per

Carner que són fonts bàsiques d'OFRENA: *Verger de les galanies* (1911), *La paraula en el vent* (1914), *L'oreig entre les canyes* (1920), *El veire encantat* (1933) i *La primavera al poblet* (1935); només els inèdits de *La inútil ofrena* estan "descol·locats", entremesclats amb els poemes de *La primavera al poblet*, però ja hem vist que la dispersió dels vint poemes d'entre els trenta-tres inèdits de *La inútil ofrena* recuperats a OFRENA és la més pronunciada. Ara bé, tornem-ho a dir: l'ordenació no respon, com sí passava a la recopilació de *La inútil ofrena*, al sol fet d'anar ajuntant un llibre rere un altre i els poemes de cada llibre rere els altres. Així doncs, la pregunta apareix immediatament: ¿a què obeeixen les "intercalacions" entre les seqüències de cada cicle, i entre els cicles majors, que són característiques d'OFRENA, intercalacions que poden impedir que, a primer cop d'ull, es facin evidents les seqüències i encara menys els cicles? Suposar que aquestes intercalacions són fruit de l'atzar, és a dir, que Carner va deixar l'ordenació de la secció a la mà de Déu, seria intolerable: no és la potineria, en cap cas, allò que va regir la confecció de *Poesia*, sinó els criteris de la màxima exigència en la selecció i la revisió dels poemes, d'una banda, i els establerts per una idea general de *llibre*, no pas d'obres completes, en la seva estructuració. La pregunta que hem formulat és la que ens ha de donar la clau, i un fracàs en l'explicació només l'hauríem d'atribuir a nosaltres mateixos. Però respondre a aquesta pregunta ens portaria molt més lluny dels propòsits d'aquest capítol, que és una descripció externa d'OFRENA: en efecte, respondre-la implica entrar de dret en el terreny de la interpretació, i per això encara no estem en condicions de fer-ho.

Deixem la qüestió per més endavant, així doncs, però avancem que això ocuparà

la nostra atenció durant una part del capítol 7. Mentrestant, acabarem la nostra explicació de la relació entre OFRENA i les seves fonts amb unes breus consideracions sobre la història bibliogràfica de les fonts de la secció; d'aquesta manera, hauran quedat coberts tots els nostres objectius en aquest capítol.

#### 3.4. APUNTS SOBRE LA HISTÒRIA DE LA POESIA AMOROSA DE CARNER

Al final de l'apartat anterior hem apuntat els propòsits generals que van guiar Carner en la revisió poètica que va donar com a fruit *Poesia* de 1957: una màxima exigència en la selecció i la revisió dels poemes, i la voluntat d'estructurar un llibre unitari a partir d'una idea global. Pel que fa a aquest últim aspecte, ja n'hem parlat, i ho tornarem a fer al capítol 7; no serà sobrer que dediquem un cert espai a l'altra qüestió, la de la selecció i la revisió.

Abans de *Poesia*, Carner havia publicat mil quaranta-tres poemes en llibre,<sup>38</sup> d'aquest volum ingent de producció, dos-cents noranta-dos poemes no van passar a formar part del volum del '57 (tot i que setze d'aquests després sí que seran recollits a *El tomb de l'any*). Els altres set-cents cinquanta-un poemes esdevindran la base de *Poesia*, que arribarà als seus vuit-cents noranta-sis totals amb la incorporació de

---

<sup>38</sup> Dades extretes de Coll 1992b, pàgs. 19-20.

quaranta-quatre poemes no inèdits però no publicats mai en forma de llibre fins aleshores i de cent un de completament inèdits. Jaume Coll ha fet els percentatges de la selecció de Carner en relació al període revisat de la seva producció, i tot i que les dades es refereixen tant a *Poesia* com a *El tomb de l'any*, les conclusions realment importants no canvien gens: dels dos-cents setanta-sis poemes publicats per Carner en llibre entre 1904 i 1953 i finalment desestimats tant a *Poesia* com a *El tomb de l'any*, un 61,96% pertanyen al període 1904-1907, un 27,17% al període 1910-1914, i tan sols un 10,87% al període 1918-1936; la selecció no afecta cap poema posterior a la guerra. No hi ha cap dubte, per tant, que el sedàs, pel que fa a la selecció (i en bona part també pel que fa a la revisió dels poemes seleccionats), s'aplica amb tanta major rigorositat com més enrere retrocedim en el temps, com no podia ser d'altra manera; això, sigui dit de passada, caldria que es tingués en compte quan de vegades es posa tant d'èmfasi en els primers anys de la producció de Carner, quan és el cas que el mateix autor va desdir-se del tot de parts importants d'aquesta producció primerenca. A nosaltres el que ens importa aquí és què passa amb OFRENA, i en aquest cas volem dir què passa amb OFRENA en relació amb les seves fonts: això implica que apuntem una descripció bàsica de la història de la poesia amorosa de Carner fins a arribar a *Poesia*. De tota manera, no passarem d'apuntar unes quantes dades: el tema és certament apropiat, si es fa amb exhaustivitat i rigorosament, per a un treball de dimensions tan grans o més que les d'aquest. Tanmateix, ens serà d'utilitat apuntar, com diem, algunes dades.

El primer llibre de poemes de Josep Carner és *Llibre dels poetas*, publicat l'any

1904, tot i que sabem pel colofó que havia estat enllestit ben bé un any i mig abans. L'*opera prima* d'un joveníssim Carner aplegava vuitanta-un poemes, agrupats en tres seccions: "Biografia", amb onze poemes, "Somnis", amb setze, i "Tasca", amb cinquanta-quatre. Tan sols dos dels onze poemes de "Biografia" són poemes de temàtica amorosa: "Negre y rosa" i "Epitafi". Aquest últim és un poema de tall més aviat irònic, però el primer és molt més seriós i estableix una dialèctica entre el dolor i l'amor ja anunciada pel mateix títol; és destacable la posició del poeta en relació a aquest tema, universal i de sobra conegut en la tradició poètica: demana forces per viure en el dolor i fa una renúncia explícita de l'amor. El to marcadament romàntic d'aquest poema no ens ha d'ocultar una sèrie de trets que donen peu a unes reflexions que són vàlides per a gran part de la producció primera de Carner. En primer lloc, el poeta s'hi serveix de l'element natural com a correlat objectiu de l'emoció, un ús que, molt més perfeccionat, després serà característic de la poesia de Carner. En segon lloc, l'oposició establerta pel poeta entre amor i dolor, una oposició que en últim terme és fruit de la identificació entre tots dos, i la seva consciència de l'obligació que té de girar l'esquena a l'amor, constituïran després, a OFRENA, un motiu recurrent i absolutament fonamental perquè és aquest, exactament, el motiu que dóna origen al primer poema de la sèrie, "Immunitat", que marca, com ja sabem, la lectura global de la secció. I, en tercer lloc, una consideració d'ordre extern: per descomptat, "Negre y rosa" no és en aquesta versió un poema que pogués estar a l'alçada dels altres poemes d'OFRENA cas que Carner l'hagués incorporat, però per descomptat que sí oferia moltíssimes possibilitats de revisió per finalment incorporar-l'hi (i, doncs, amb la revisió de Carner no hi ha

dubte que sí que hauria estat a l'alçada). Però el poema no va ser recollit a *Poesia*, ni enlloc més. El cas d'aquest poema demana una reflexió vàlida per a molts dels poemes que Carner va desestimar en la seva selecció: molts, efectivament, eren prou interessants per ser susceptibles de ser recuperats posteriorment, de manera que la *qualitat intrínseca* no va ser l'únic criteri que va guiar Carner en la selecció (tot i ser, és clar, el primer). Com a mínim, hi ha un altre criteri, que és molt més difícilment definible, i que al capdavall és un criteri subjectiu i potser fins i tot inconscient: podríem dir, simplificant, que molts d'aquests poemes no van ser seleccionats, i per tant no van ser objecte d'una fonda revisió, perquè el poeta no hi devia tenir cap interès, és a dir, no devia tenir cap interès de treballar-hi perquè no li devien suscitar gaire res d'estimulant en aquells moments (cosa que explicaria per què després, a *El tomb de l'any*, encara es recuperarien poemes). Això que acabem de dir explica molts casos de rebuig (la qualitat intrínseca, i per tant les possibilitats de revisió, n'explica molts d'altres): no hi tornarem, però cal tenir-ho present per a la resta del nostre repàs de la història de la selecció carneriana.

La secció "Somnis" de *Llibre dels poetas* està composta de setze poemes dedicats cada un d'ells a un personatge més o menys mític, habitualment literari. D'aquests setze, set són poemes que per la seva temàtica haurien pogut passar a formar part d'OFRENA, tot i que cap no ho va fer. Són els següents: "La visió dels cantars" (número 14 del llibre), que descriu la trobada amorosa entre els dos esposos del *Càntic dels càntics*; "Gopa" (el número 15), que narra l'abandonament d'aquesta per Siddharta, que opta per la vida espiritual; "Merlí y Bibiana" (18), un poema sobre el poder del



desig i l'anul·lació de la voluntat; "Lohengrin" (23), sobre la separació dels amants; "Marion Delorme" (24), que gira al voltant de la fugacitat de la relació amorosa; "Don Joan" (25), poema que reprèn aquest mite; i "Clara" (27), cançoneta lírica dita per una veu femenina. Ja veiem, doncs, que el mateix caràcter d'aquesta secció del llibre limita les possibilitats de tractament del tema, que al capdavant no pot tenir aquí l'expressió més habitual que després prendrà en la poesia de Carner. Finalment, la secció "Tasca", la més llarga de *Llibre dels poetas*, conté vint poemes de tema específicament amorós, tot i que és cert que en més d'un cas, lògicament, la frontera entre aquest tema i altres motius de la poesia de Carner que ja comencen a aparèixer aquí és poc clara. La secció s'inicia amb un poemeta que tracta de la "tasca" poètica, seguit d'un grup de nou poemes que parteixen de cançons populars i tradicionals per fer-ne un capgirament (les "glosas"). Després d'aquests, vénen els "himnes", i el primer, "A la taca rosa" (número 38 del llibre), és una elegia de la dona. Segueix una "ègloga" i després catorze "epigrames", poemes que consisteixen en la narració d'un instant vital d'una persona o en la descripció més aviat desenfadada d'un personatge o d'una situació. "Genial" (número 42), "Conjugal" (47), "Rosas badocas" (48), "Romeu y Julieta" (49) i "Princesa dormenta" (50) són els poemes d'aquest grup que amb més propietat podem encabir dintre dels de motiu amorós, tot i que el distanciament i el punt de vista a voltes irònic del poeta haurien convertit algun d'aquests poemes en candidats a altres seccions de *Poesia* més que no pas a OFRENA, de no haver estat descartats. El to amable, en canvi, domina de dalt a baix als "idilis" que constitueixen l'última secció del primer llibre de poemes de Carner. Un bes entre infants ("Un nen ab una nena...", número

56), tres noies ("Passan tres noyas totas de blanch,...", 64), una parella jove malavinguda ("Adins la presó...", 65), tres germanes jovenetes ("Al jardí florit de las tres germanas...", 66), la frustració d'una cita ("Febrós me sento desd'ahí...", 67), una trobada amorosa ("Tenebras. No s'ovira ni una estrella...", 68), un plany per la solitud ("Kermesse encisadora pels infantons de Xina!...", 69), el fracàs d'una trobada ("Entre l'aroma de las gardenias,...", 70), dues parelles, una rica i una pobra ("El yacht, entre las onas, fa sa via;...", 72), una parella de xinesos ("En sos palaus de porcelana fina...", 73), una trobada ("Es un cap al tart. Passan las parellas...", 75) i una vella que recorda el seu amor de joventut ("Menta, farigola,...", 77), són els motius amorosos que trobem a "Tasca". Tanmateix, cap d'aquests poemes no va ser recollit a OFRENA, i això ens planteja un problema important: perquè, tot i que efectivament cap no anirà a parar a la secció que està dedicada a *Poesia* específicament al tema amorós, el cert és que dos d'aquests poemes, el 64 i el 77, sí que seran seleccionats al llibre de 1957, però a la secció LLOC: es tracta de "Tres noies" (número 23 de *Poesia*) i "Ahir" (número 21). Això, repetim-ho, ens planteja un problema important, que en últim terme ens remet a la diversitat de tonalitats de la poesia amorosa de Carner, i a les característiques de la del sector de la seva poesia que configurarà la secció OFRENA. Deixem de moment la qüestió només apuntada, i per tant pendent: hi tornarem al capítol 7.

Pel que fa a *Llibre dels poetas*, només ens falta dir que és al final de tot del llibre on trobem l'únic poema que passarà a formar part d'OFRENA; de fet, molts anys abans ja havia estat l'únic incorporat a *La inútil ofrena*, obrint aquest recull. Es tracta

del poema número 81, "Elegía", sobre la mort d'una noia i el dol causat per aquesta mort, un poema de gran força i qualitat ja en la seva primera versió, i magníficament revisat a *Poesia*, on passa a ocupar el tercer lloc de la nostra secció (número 250). A part d'aquest poema, la història de la selecció de *Llibre dels poetas* és molt curta: un poema va ser recuperat a *Sons de lira i flabiol*, un altre encara ho va ser en última instància a *El tomb de l'any*, un altre a *Llurynia*, i el darrer (l'"Elegía" final) a *La inútil ofrena*; aquests dos darrers, més onze més, faran els tretze que Carner va salvar per a *Poesia*, i ja sabem que majoritàriament formaran part de LLOC. És, per tant, un bagatge molt lleuger el que el poeta va considerar pertinent de transportar des del seu primer llibre al seu llibre màxim: si sedàs de la selecció va ser especialment rigorós en aplicar-se al seu primer llibre.

També va ser d'aplicació rigorosa el sedàs exercit sobre *Primer llibre de sonets* i *Segon llibre de sonets*, respectivament de 1905 i 1907. El llibre de l'any '05 recollia setanta-quatre sonets de la mà de Carner, i el de l'any '07 setanta-cinc. De tots aquests, un del primer volum i quatre del segon van ser reconsiderats *in extremis* a *El tomb de l'any*; un altre del primer i dos més del segon van ser recuperats a *Llurynia*; i un més del primer i encara un altre del segon a *Arbres*. Aquests cinc últims, més quatre de *Segon llibre de sonets* dels cinc d'aquest llibre recuperats a *La inútil ofrena*, aniran a parar a *Poesia*, més dotze del llibre de 1905 i altres catorze del llibre de 1907 que també hi aniran a parar, però directament des de la seva primera versió a la seva segona i definitiva. En total, per consegüent, són catorze els poemes de *Primer llibre de sonets* (dels quals, set provenen de *Corones* de 1904) i vint-i-un els de *Segon llibre de sonets*

els que Carner va seleccionar per al llibre de 1957. Una selecció rigorosa, certament, però ningú no pot dubtar que molt sàvia i ben duta a terme; a més a més, és evident com paulatinament la proporció de poemes recuperats va augmentant a cada llibre. Si els comptes, i la nostra lectura dels llibres, no ens fallen, només disset dels setanta-quatre poemes de *Primer llibre de sonets* tracten de manera més o menys específica el tema amorós. Són els següents: "A una druda" (número 18 del llibre), "A una casta donzella" (número 20), "Llegenda del bosch" (25), "Els poms de fusta qu'una vehina meua ha fets posar a la tanca de son jardí" (27), "A uns brassos" (29), "En les tenebres" (31), "El sonet del romántich" (32), "Les peonies" (36), "Conjugal" (39), "Projecte" (40), "A una endolada" (41), "A una hermosa y poderosa castellana" (48), "A una gentil padrina" (50), "A una fredolica" (54, I), "El capvespre dels aymants" (59), "Quan plou" (64) i "A la mussa de pells blanques que dú'l magistral de la Seu de Palma, Mossén Antoni M. Alcover" (65). Com ja sabem, només els poemes número 40 i 50 passaran a OFRENA (números 254 i 252 d'aquest llibre, respectivament), conservant en tots dos casos el títol original. La lectura d'aquests disset poemes i la selecció final de Carner només ens pot confirmar el que hem dit sobre la saviesa d'aquesta selecció. Pel que fa a *Segon llibre de sonets*, dels setanta-cinc sonets que formen el llibre, fins a vint-i-vuit són els que de més a prop o de més lluny canten l'amor o la dona, encapçalats pel poema, gairebé perfecte ja en la seva versió primera, "Nit de primavera", que a aquestes alçades nosaltres coneixem prou bé: un poema admirable que anunciava l'aparició d'un poeta d'una sensibilitat i una capacitat extraordinàries. A part de "Nit de primavera", que al llibre de 1905 ocupava el segon

lloc, n'hi ha, com diem, vint-i-set més de tema amorós. Aquests en són els títols: "A una hermosa dona vana" (número 18 del llibre), "A una crudel bellesa" (número 23), "A una fornera" (26), "A una florista" (27), "A una planxadora" (28), "A una modista" (29), "A una verdulera" (30), "Les artanenques" (31), "A una mallorquina" (40), "El poeta a una antiga amiga" (43), "Nits de juliol" (44), "Adelina" (45), "Matilde" (46), "María Antonieta" (47), "Belleza bruna" (48), "Istiu" (49), "Tretze anys" (51), "Ella broda a la finestra" (53), "Leda ignoscenta" (54), "Horabaixa" (56), "A una noya de fora" (59), "Passeig nocturn de petita ciutat" (60), "Joch d'aygua" (64), "Antiga primavera" (65), "Prech d'una gentil cosidora" (66), "A unâ nova casada" (71) i "Amiga, jo us volía..." (74). Dels que hem dit, a part de "Nit de primavera", els sonets número 54, 64 i 65 passaran a formar part d'OFRENA; i encara, dintre dels que hem esmentat, el número 59 també serà recollit a *Poesia*, però a la secció LLOC ("A una noia de fora", número 35 del llibre). Això últim, i el fet que en més d'un cas el nostre repàs dels poemes d'amor d'aquest llibre ofereixi dubtes i sigui susceptible de controvèrsia, confirma el que més amunt hem suggerit en parlar de *Llibre dels poetas*: la varietat de registres que Carner utilitza en el tractament del tema, registres que es fan distintius a *Poesia*.

Encara podem extreure una altra conclusió, a més a més, de tot el que hem vist fins ara: i és que Carner no va prodigar gaire el tractament del tema amorós en aquests primers anys de la seva poesia. Això és del tot cert per al llibre de 1904, i també per al de 1905; a *Els fruits saborosos*, els motius amorosos tornen a aparèixer, però l'especificitat de les composicions que formen part d'aquest llibre ens impedeixen que

en cap cas els puguem considerar com a continuadors d'aquesta línia temàtica, sinó que allò que hi domina és una altra característica, aquella que els va permetre de formar grup independent i encapçalar *Poesia*. Al 1907, les coses comencen a canviar, però encara molt lleument: a *Segon llibre de sonets* la proporció de poemes d'amor augmenta, i de ben segur que és des d'aquest any, o des del següent, que Carner dóna generosament entrada en la seva poesia a aquesta línia temàtica fins que esdevé predominant (una de les dues predominants fins a 1924, com sabem). En efecte, als anys 1908, 1909 i 1910 Carner no publica cap llibre íntegrament format per poemes, però ja n'està escrivint molts dels que després seran els seixanta-dos de *Verger de les galanies*, un llibre que apareix a l'abril de 1911; en l'endemig, un any abans, havia publicat els poemes de *La malvestat d'Oriana*, llibre de llegendes que incloïa dos sonets i vuit llargs poemes narratius (d'aquests deu, quatre formaran part de LLEGENDARI, dos dels quals ja havien estat recuperats prèviament, un a *Sons de lira i flabiol* i l'altre a *Llunyania*). Com a *Els fruits saborosos*, que a *La malvestat d'Oriana* hi hagi en algun moment un acostament a la poesia de motiu amorós no deixa de ser gairebé fruit de l'atzar, i no té més importància: a on el tema esdevindrà realment crucial és al llibre de 1911, i ja hem dit que les primeres arrels d'aquest llibre les hem d'anar a buscar al 1908. Així doncs, aquesta línia temàtica té en la poesia de Carner una presència ascendent durant aquests primers anys, fins a l'esclat que significa el *Verger*. Això, d'altra banda, té una lògica ben evident, que es pot inferir de les dades estrictament cronològiques de la biografia del poeta: al 1904, Carner té només vint anys (i ja sabem que els poemes de *Llibre dels poetas* escrits més tard ho van ser quan en tenia divuit);

al 1908, Carner ja té vint-i-quatre anys, i al 1911 en té vint-i-set.

Efectivament, és quan té vint-i-set anys que Carner publica *Verger de les galanies*, un llibre format per seixanta-dos poemes que tracten tots ells, i de manera molt específica, el tema amorós. Quaranta-vuit d'aquests seixanta-dos poemes van ser recollits a *La inútil ofrena*, i quatre d'aquests ho van ser tres anys més tard a *Sons de lira i flabiol*. Un total de vint-i-nou poemes dels quaranta-dos de *La inútil ofrena* van ser recuperats a *Poesia*, i a aquest volum Carner encara n'hi va afegir tres més del *Verger* que hi van a anar a parar directament. Així doncs, trenta-dos és el número total de poemes de *Verger de les galanies* que van passar a engruixir el llibre del '57: com ja sabem, és precisament amb aquest llibre quan s'inverteixen els termes i el nombre de poemes seleccionats arriba a ser més gran que no pas el de desestimats. Hi ha una altra dada a tenir en compte, una dada en la línia d'un fet que està apareixent sovint en aquest repàs: no tots els trenta-dos poemes de *Verger de les galanies* seleccionats per a *Poesia* aniran a parar a la secció OFRENA, com era de preveure, sinó que un anirà a LLOC i un altre a LLUNARI (es tracta, respectivament, de "Camperola llatina", número 104 de *Poesia*, i de "Verger desolat", número 501). Topem altre cop amb el problema apuntat més amunt, que ja hem dit que deixem pendent fins al capítol 7. Aquí, només ens cal fer una breu reflexió sobre la inversió produïda a *Verger de les galanies* entre el nombre de poemes seleccionats i el de desestimats a *Poesia*: el criteri de la qualitat, efectivament, és decisiu en aquesta inversió, i, pel que fa als trenta poemes rebutjats, el cert és que molts no estan a l'alçada, en la seva primera versió, dels altres trenta-dos considerats també en la seva primera versió. (Una altra cosa és el que haurien pogut

esdevenir llimats per la mà de Carner, però això és un imponderable.) Tanmateix, hi ha poemes, dintre dels trenta no recuperats a *Poesia*, que sí que estan a l'alçada dels seus companys de llibre, i aquí podem apel·lar, per explicar-nos el descart, a allò que més amunt hem definit com la manca d'"interès" (del tot legítima) de l'autor per aquests poemes. En alguns casos, però, és fàcil que se'ns presenti la sospita de si el problema està en la manca d'interès per un poema o en l'interès perquè un poema *no* torni a sortir a la llum a causa del seu tema, potser jutjat molts anys més tard per Carner impropï o imprudent.<sup>39</sup> Aquest fet que es comença a produir a *Verger de les galanies*, que hi hagi poemes desestimats "inexplicablement", també es produeix als llibres posteriors de Carner, i encara més: com a mínim, pel que fa als poemes de tema amorós, fins a *La inútil ofrena*. Això ja ho va constatar al 1976 Joan Ferraté, que també va apel·lar a «raons personals» per explicar-se el problema referit a *La paraula en el vent*, i que senzillament no s'ho explicava referit a *L'oreig entre les canyes*, *La inútil ofrena* i *El cor quiet*.<sup>40</sup> En definitiva, algun dia algú haurà d'estudiar amb deteniment aquesta qüestió, qüestió que escapa decididament els nostres propòsits aquí, que només són els d'apuntar unes quantes dades i alguns suggeriments.

El *Verger de les galanies* assenyala l'inici de l'abundància en la producció poètica de tema amorós de Carner, producció que continuarà amb *Les monjoies* i

---

<sup>39</sup> Sobre això, s'ha suggerit, per exemple, que es pot interpretar algun d'aquests poemes, com "Oh dòna, tu ets la rosa..." (número 59 del llibre), com adreçat a una prostituta (vid. Sala 1992, pàg. 177).

<sup>40</sup> Vid. Ferraté 1976, pàg. 24. Pel que fa als poemes suprimits de *La paraula en el vent*, Ferraté anunciava un «estudi atent» de les «raons personals» que havien motivat Carner a exercir la supressió, però malauradament això encara està per fer.



sobretot amb *La paraula en el vent*, i posteriorment encara amb *L'oreig entre les canyes* i *La inútil ofrena. Les monjoies*, publicat el 1912, és un llibre menys unitari que no pas *Verger de les galanies*: són trenta-cinc poemes (un d'aquests és, com sabem, recuperat del *Verger*) que tracten diversos motius temàtics i que presenten una variada resolució formal. El tema de l'amor hi és present: a més a més dels sis poemes incorporats a OFRENA, i de "La proposta", provinent del *Verger*, n'hi ha d'altres que el tracten, com "A una poetessa inconeguda" o "La dona forta"; però no és ni de bon tros l'únic tema. A més a més, el llibre, tot i que va ser publicat només un any després de *Verger de les galanies*, representa una inflexió en la producció poètica de l'autor: el to és decididament més seriós i a voltes més melangiós. Dels trenta-quatre poemes inèdits del llibre, set van ser recuperats posteriorment a *La inútil ofrena*, i dos a *Arbres*; aquests dos i cinc dels primers, més altres dotze (en total, dinou), van ser reconsiderats a *Poesia*, i ja sabem que només sis van anar a OFRENA. El llibre que representarà la continuïtat en relació al *Verger* serà, doncs, *La paraula en el vent*, després del parèntesi d'*Auques i ventalls* (que tanmateix té un poema de tema amorós, que a més a més es recupera a OFRENA: les "Cobletes innocents, dites del conco de vileta"). *La paraula en el vent* és un llibre compost de seixanta-cinc poemes tots de tema específicament i indubtablement amorós. D'aquests seixanta-cinc, cinquanta-un van ser recollits a *La inútil ofrena*, trenta-quatre dels quals arribaran fins a *Poesia*; a aquest llibre encara hi aniran cinc poemes més, tres directament i dos recuperats anteriorment a *Arbres*. En total, per tant, són trenta-nou els poemes que *La paraula en el vent* dona a *Poesia*, i aquí ens tornem a trobar amb el problema ja apuntat més d'un cop: vuit d'aquests trenta-nou no

formaran part de la secció específicament dedicada al llibre al tema de l'amor (tres aniran a LLUNARI, dos a ARBRES i tres a COR QUIET). D'altra banda, *La paraula en el vent* presenta una particularitat en relació a molts, gairebé tots, els altres llibres de poemes de Carner: i és que no solament és monotemàtic, com el *Verger*, sinó que a més a més es pot llegir com si fos la narració ordenada d'una història d'amor explicada per la veu poètica en primera persona. No cal dir que aquesta particularitat es perd en la selecció i la reestructuració exercides sobre els poemes al llibre de 1957.

Després de *La paraula en el vent*, encara hi haurà un altre parèntesi en la producció de tema amorós de Carner, que és el marcat per *Bella terra, bella gent* (que tanmateix dóna dos poemes a OFRENA: "La nit amorosa" i "L'adreç", números 316 i 317 de *Poesia*, respectivament). Sens dubte, en aquests moments, després de la plenitud representada per *Verger de les galanies* i per *La paraula en el vent*, la línia poètica de tema amorós ja ha començat a afeblir-se, però només tènueament, perquè encara tindrà l'oportunitat d'esdevenir molt productiva a *L'oreig entre les canyes* i sobretot a *La inútil ofrena*. El primer és un llibre de concepció similar a *Les monjoies*: temes diversos i recursos variats. Està estructurat en dues parts: la primera ("L'oreig entre les canyes") ocupa els primers catorze poemes i la segona ("La font esquerpa") la resta, fins als cinquanta-dos que fan el total. Quaranta-tres poemes del llibre van ser recuperats a *Poesia* i, d'aquests, vint-i-quatre aniran a OFRENA. N'hi podia haver hagut més: Joan Ferraté ja ho havia advertit. Poemes com "L'errívola" (número 9 del llibre), "Cançó de la divina lassitud" (número 24), "Departiment" (34), "Hivern" (35), "Cançó inexorable" (36) o "Estiu" (50) eren perfectament vàlids per a una secció com OFRENA;

i val a dir que alguns dels esmentats són susceptibles de ser interpretats com la representació de l'amor fàcil i pecaminós, com passava amb algun del *Verger* (vegi's, per cert, que després dels poemes número 35 i 36 en ve un altre, el 37, en què el poeta implora el perdó diví). Però l'expressió de la plenitud de la poesia amorosa de Carner, en el sentit que manifesta amb claredat la completa acceptació per part del poeta d'aquest sector de la seva producció tan abundosa fins aleshores, està representada, ja ho sabem, per *La inútil ofrena*. Aquest llibre recull cent setanta poemes d'amor que inclou trenta-tres d'inèdits: d'aquests, vint aniran a parar a OFRENA i sis a COR QUIET. Tornem a topar, per tant, amb el problema que suposa el fet que, amb comptagotes però pertinàçment, a cada llibre hi ha poemes d'amor recuperats després a *Poesia* a seccions diferents d'OFRENA.

Com ja hem explicat més amunt, després de 1924 la poesia de temàtica amorosa de Carner sofreix una inflexió descendent, que es presenta en dues etapes: fins a 1935 i després de la guerra. Al llarg de la primera etapa, Carner va publicar sis llibres de poemes. El primer és *El cor quiet*, on el tema amorós no apareix sinó de trasantó (i, amb tot, aquest llibre va donar quatre poemes a OFRENA); pel que fa als altres cinc llibres, pràcticament tots els poemes que en formaven part van ser incorporats en bloc a *Poesia*. Són *Sons de lira i flabiol*, amb només cinc poemes inèdits i tres d'aquests de tema amorós (tots tres van a anar a parar a OFRENA); *El veire encantat*, amb divuit poemes de tema amorós d'un total de setanta (tots divuit aniran a OFRENA, i els altres cinquanta-dos es reparteixen per diferents seccions del llibre); la segona edició d'*Auques i ventalls* i *Lluna i llanterna*, que no contenen cap poema susceptible de ser inclòs a la

nostra secció; i *La primavera al poblet*, amb setze poemes de tema amorós de seixanta, i tots setze aniran a OFRENA (i els altres a d'altres seccions). És a dir, de l'any 1925 endavant es pot dir que la selecció ja no opera en la revisió que va dur a terme Carner per a *Poesia*, o, millor dit, aquesta selecció no pot sinó considerar vàlids tots els poemes. Després de 1935, això continua perfectament vigent, i el que canvia només és, pel que fa a la poesia amorosa, que la inflexió descendent s'agreuja: ni *Nabí* ni *Paliers* ni *Arbres* no poden aportar res de nou a la línia temàtica que ens ocupa, i els cinc poemes d'amor de *Llunyania* (tots recuperats a OFRENA) i els sis d'inèdits de *Poesia* no deixen de ser gairebé una anècdota.

Fins aquí, hem tractat en aquest apartat la qüestió de la *selecció* operada per Carner en la confecció de *Poesia* de 1957, i l'hem circumscrita al que a nosaltres ens ocupa en aquest treball: OFRENA, i, doncs, per extensió la poesia amorosa. Una altra qüestió, igualment important, o segons com es miri potser més, és la de la *revisió*: és a dir, la qüestió de la revisió dels poemes seleccionats per al llibre màxim del poeta. Però aquesta és, òbviament, una qüestió que no afecta directament els nostres interessos, essent com és aquest un treball que se centra en l'estudi sincrònic d'una de les seccions de *Poesia*. (D'altra banda, i com hem dit al capítol anterior en el nostre repàs de la crítica carneriana, aquesta és una feina gairebé inexhaurible, que demana a crits per ser engegada tres o quatre estudis de les mides d'aquest.) Ara només apuntarem molt breument dues tipologies que s'han suggerit per començar a explicar de manera coherent els criteris que van guiar Carner en la seva revisió dels poemes seleccionats: la primera és de Jordi Larios i la segona de Jaume Coll.

Al seu estudi sobre la revisió poètica centrada en *Les monjoies*,<sup>41</sup> Jordi Larios estableix una tipologia d'aquesta revisió estructurada en tres tipus de canvis: de puntuació, ortografia i gramàtica; canvis mètrics; i de lèxic i d'informació. Entre els primers, Larios inclou tots els canvis d'accentuació i gràfics que Carner va introduir als seus primers poemes per adaptar-se a la normativa, així com aquells que responen a l'adaptació de la morfologia, verbal o nominal, i de partícules sintàctiques. De fet, aquest primer tipus de canvi va ser adoptat per Carner de seguida que la situació lingüística s'anava normalitzant, és a dir, molt abans de *Poesia* (com podem comprovar a *La inútil ofrena*, llibre a on la revisió pràcticament només opera en aquest nivell). Els canvis mètrics, molt menys nombrosos, solen respondre a l'eliminació de les sinèresis, una mena de llicència que en la seva revisió Carner va jutjar inacceptable gairebé sempre; sobre aquesta qüestió, hi tornarem al capítol següent en parlar de mètrica. Pel que fa al tercer tipus de canvi, Larios esmenta els següents casos, la diversitat dels quals ja ens avisa de la complexitat d'aquest grup tipològic: eliminació de cultismes, llatinismes, arcaïsmes, dialectalismes i vulgarismes; canvi de mots amb variació de formació lèxica; canvi de pronoms possessius arcaïcs (que no es produeix sempre); eliminació de falques; mobilització d'adjectius per buscar la precisió i fugir del to jocfloralesc; eliminació de passatges grandiloqüents; supressió de la redundància en l'ús de la primera persona del singular; accentuació de la profunditat i la intensitat morals del poema; revisió de figures retòriques. És clar que és per aquests últims tipus de canvis, que responen a l'abandonament de tot vestigi de tonalitats romàntiques i a la

---

<sup>41</sup> Larios 1982.

recerca fructuosa de la profunditat poètica, per on hem de buscar el "gran canvi" que suposa la revisió poètica de 1957.

De la seva banda, Jaume Coll<sup>42</sup> ha apuntat la possibilitat que la "tipologia dels estímuls de canvi" s'estructuri en sis grups: resolucions de contactes vocàlics (és a dir, canvis referits a aquest aspecte de la mètrica); supressió d'arcaïsmes i vulgarismes; adaptació a la normativa; eliminació de llocs comuns i de retòrica en desús; remodelació mètrica; i el sisè tipus, «el millor» de tots els estímuls possibles, que es produeix quan el poeta decideix, simplement, millorar un vers o uns versos o un poema sencer. Aquest últim apartat, que és un calaix de sastre, de fet ens avisa del problema que efectivament trobarà qui vulgui aprofundir en la tipologia de la revisió poètica en Carner: i és que, com apunta Coll en referència a la revisió d'un poema de 1905, de vegades «res no hi ha ... que ens pugui fer pensar en una necessària revisió», i tanmateix el resultat de la revisió exercida marca «la distància que separa les dues edats de l'artista».<sup>43</sup> Al mateix problema, de fet, es referia Marcel Ortín quan, al seu article sobre la revisió d'*Els fruits saborosos*, escrivia: «La dificultat de manejar un material tan divers en si com dispers ens els diferents poemes, i que no s'accontenta amb generalitzacions, sinó que demana una anàlisi acurada de cada cas concret, obliga a fer-ne una selecció i a examinar-ne els exemples triats des d'un partit pres».<sup>44</sup> De tota manera, encara que això sigui completament cert, repetim que una anàlisi profunda amb

---

<sup>42</sup> Vid. Coll 1992d, pàgs. LIII-LVI.

<sup>43</sup> *idem*, pàg. LVI.

<sup>44</sup> Ortín 1986b, pàgs. 109-110.

un corpus extens de poemes tindrà sens dubte com a resultat l'establiment d'uns criteris força ajustats i explicatius de com va dur Carner a terme la revisió; de fet, del que es tracta és de fer conscient i sistemàtic allò que tots els lectors de Carner, del Carner "històric" i del Carner de 1957, tenen en ment de manera intuïtiva i no formulada.

Pel que fa a nosaltres, també haurem de deixar aquí aquesta qüestió, i d'aquesta manera tanquem la descripció *externa* de la secció objecte del nostre estudi. Als dos capítols següents, ens endinsarem en la descripció pròpiament *interna* d'OFRENA i d'una bona part de poemes que en formen part, la qual cosa ens donarà peu a fer algunes consideracions de tipus general sobre el caràcter de la poesia de Carner.

## Capítol 4

### DESCRIPCIÓ INTERNA (1)

Tal com hem anunciat al final del capítol anterior, al llarg d'aquest capítol i del següent abordarem la descripció pròpiament interna d'OFRENA i d'alguns poemes que en formen part; i amb l'adjectiu "interna" volem designar la descripció referida a la nostra secció presa en la seva dimensió sincrònica, com a entitat constituïda i perfectament acabada al llibre de 1957. Del que es tracta, és clar, és de descriure *els poemes* que formen part de la secció: la descripció general només pot sorgir de la dels poemes que la componen; però de fet, en últim terme, allí on posarem l'èmfasi és en la nostra voluntat d'esbossar una descripció *general* de la poesia de Carner, a partir del nostre corpus. Aquí és necessari que fem una precisió que cal que sigui tinguda en compte per a aquest capítol i el que el segueix: certament, treballarem sobre tot el nostre corpus, els cent setanta-vuit poemes que componen la secció OFRENA; ara bé, per descomptat, el corpus no deixarà en cap moment de ser un corpus. És a dir, en cap cas no es tracta de fer una descripció de *tots* els cent setanta-vuit poemes de la secció, sinó que en cada aspecte que estiguem tractant en relació a la descripció de la poesia de Carner farem una



selecció mínima dintre d'aquest corpus per exemplificar la qüestió. De ben segur, al llarg del treball tindrem l'ocasió de, com a mínim, referir-nos a tots els poemes d'OFRENA, però en molts casos no passarem de la referència nua. Repetim que una selecció de poemes, diferent per a cada aspecte tractat, serà el que ens permetrà de dur a terme la nostra descripció de la secció, i al capdavall la descripció global de la poesia de Carner. Òbviament, la selecció respondrà sempre al criteri de "representativitat", en el sentit que l'objectiu és fer hipòtesis generals deduïdes a partir d'un mostrari de poemes representatius de la globalitat de tots els poemes: en els altres es reproduiran els mateixos fenòmens sense que en quedin alterades les hipòtesis.

Aquest capítol, per consegüent, és la primera part d'un conjunt de dos de correlatius que formen una unitat en el sentit que només al final del capítol següent podrem extreure les conclusions definitives pel que fa al vessant descriptiu de la nostra tasca crítica. En aquest que ara encetem, tanmateix, arribarem a unes primeres conclusions: la "primera descripció" de la poesia de Carner, centrada en la forma externa dels poemes, i per "forma externa" entenem allò que al capítol anterior hem definit com l'estudi del "missatge", en la terminologia de Jakobson, és a dir, el missatge només considerat des del punt de vista del seu pur significant. Per començar a retre compte de la descripció, així doncs, iniciarem el nostre estudi amb aquells aspectes més tècnics (més, efectivament, "externs") dels poemes: la rima, l'estrofisme i la versificació. Precisament, és només pel que fa a aquests aspectes que farem extensiu el nostre estudi a tots els poemes d'OFRENA, encara que sigui de manera esquemàtica: això ens permetrà treure conclusions vàlides dels usos de Carner pel que

fa a aquests recursos poètics.

#### 4.1. DESCRIPCIÓ GENERAL

Comencem confeccionant una llista dels poemes d'OFRENA que doni compte del tipus de mètrica i versificació de cada un d'ells, de l'estructura estròfica i de la presència o de l'absència de rima a cada poema. Per simplificar, consignem només el número que el poema ocupa dins de *Poesia* sense el títol, i remetem als títols de la primera llista del capítol anterior.

- 248: Poema anisosil·làbic, decasíl·labs i alguns hexasíl·labs, monostròfic de 33 versos femenins, rima consonant.
- 249: Cançó de 2 sextets i tornada de 2 versos, decasíl·labs i tetrasíl·labs.
- 250: Decasíl·labs, monostròfic de 17 versos femenins estramps.
- 251: Cançó de 5 quartetes encadenades i tornada de 2 versos, octosíl·labs i tetrasíl·labs.
- 252: Sonet de decasíl·labs, quartetes creu-creuades.
- 253: Cançó de 3 estrofes de 10 versos, octosíl·labs i tetrasíl·labs.
- 254: Sonet d'alexandrins, quartetes cadeno-encadenades i tres apariats.
- 255: Sonet de decasíl·labs, quartetes creu-encadenades.
- 256: Cançó de 3 quartetes i 1 quintet, heptasíl·labs.
- 257: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.

- 258: Cançó de 8 octets, hexasíl·labs.
- 259: Decasíl·labs, monostròfic de 45 versos femenins estramps.
- 260: Epigrama, decasíl·labs, quarteta creuada.
- 261: 3 estrofes de 8 heptasíl·labs i tornada de 2, forma de romanç, rima assonant als versos parells.
- 262: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 263: Sonet de decasíl·labs, quartetes creu-creuades.
- 264: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 265: Decasíl·labs, monostròfic de 23 versos femenins estramps.
- 266: Cançó de 3 quartetes encadenades i tornada de 4 versos, octosíl·labs i tetrasíl·labs.
- 267: Decasíl·labs, monostròfic de 18 versos femenins estramps.
- 268: Heptasíl·labs, 63 versos en 4 estrofes, rima consonant.
- 269: Epigrama, decasíl·labs, quarteta encadenada.
- 270: Epigrama, decasíl·labs i hexasíl·labs, quarteta creuada.
- 271: Epigrama, decasíl·labs i hexasíl·labs, quarteta encadenada.
- 272: Sonet de decasíl·labs, quartetes creu-creuades.
- 273: Anisosil·làbic, octosíl·labs i tetrasíl·labs alterns, 18 quartetes encadenades.
- 274: Epigrama, decasíl·labs, quarteta creuada.
- 275: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 276: Octosíl·labs cesurats, 3 estrofes de 4 versos femenins estramps.
- 277: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-creuades.
- 278: Decasíl·labs, monostròfic de 29 versos femenins estramps.
- 279: Decasíl·labs, 2 quartetes encadenades unisonants.
- 280: Heptasíl·labs, 6 aplejats més tercet monorrim.
- 281: Cançó de 5 quartetes encadenades i tornada de 2 versos, heptasíl·labs.
- 282: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 283: Epigrama, decasíl·labs i hexasíl·labs, quarteta creuada.

- 284: Anisosil·làbic, decasíl·labs i hexasíl·labs, 5 apariats.
- 285: Epigrama, decasíl·labs, quarteta encadenada.
- 286: Cançó de 4 quartetes creuades i tornada d'1 vers, heptasíl·labs.
- 287: Hexasíl·labs, 4 estrofes de 4 versos rimant els parells de cada estrofa.
- 288: Epigrama, octosíl·labs i hexasíl·labs, quarteta encadenada.
- 289: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 290: Heptasíl·labs, 4 quartetes.
- 291: Anisosil·làbic, decasíl·labs i hexasíl·labs, 12 quintets.
- 292: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 293: Sonet de decasíl·labs, quartetes creu-creuades.
- 294: Sonet de decasíl·labs, quartetes creu-creuades.
- 295: Cançó de 3 sextets, octosíl·labs i tetrasíl·labs.
- 296: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 297: Sonet de decasíl·labs, quartetes creu-creuades.
- 298: Alexandrins, 6 apariats en forma de 2 quartetes, 1 tercet i 1 vers final.
- 299: Heptasíl·labs, monostròfic de 18 versos, rima consonant als versos parells.
- 300: Epitafi, decasíl·labs i hexasíl·labs, 1 quarteta creuada més 1 apariat.
- 301: Cançó de 3 quartetes encadenades unisonants i tornada de 2 versos, heptasíl·labs.
- 302: Hexasíl·labs, 4 estrofes de 4 versos, rima consonant als versos parells.
- 303: Anisosil·làbic, octosíl·labs cesurats i tetrasíl·labs, 3 estrofes de 4 versos, rima consonant als versos parells.
- 304: Sonet de dodecasíl·labs amb tall, quartetes creu-creuades.
- 305: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 306: Sonet de decasíl·labs, quartetes creu-creuades.
- 307: Decasíl·labs, 8 quintets.
- 308: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 309: Cançó de 3 quintets, octosíl·labs.

- 310: Sonet de decasíl·labs, quartetes creu-creuades.
- 311: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 312: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 313: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 314: Cançó de 3 estrofes de 10 versos amb retronx de vers final i respost final de 4 versos, octosíl·labs.
- 315: Heptasíl·labs, 142 versos repartits en 5 estrofes, rima consonant.
- 316: Heptasíl·labs, 109 versos repartits en 26 quartetes més 1 quintet.
- 317: Heptasíl·labs, 5 quartetes encadenades.
- 318: Sonet d'octosíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 319: Octosíl·labs, 3 quartetes encadenades en forma de 6 díctics.
- 320: Heptasíl·labs, 8 versos repartits en 3 estrofes amb rima assonant els versos imparells i els parells.
- 321: Mètrica accentual de 3 peus ternaris a cada vers, 3 quartetes unisonants encadenades.
- 322: Epigrama, decasíl·labs, quarteta creuada.
- 323: Anisosil·làbic, octosíl·labs i hexasíl·labs alterns, 5 sextets unisonants als hexasíl·labs.
- 324: Epigrama, decasíl·labs i octosíl·labs alterns, quarteta encadenada en forma de dos díctics.
- 325: Dodecasíl·labs amb tall, 2 quartetes creu-creuades.
- 326: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 327: Heptasíl·labs, 5 quartetes unisonants.
- 328: Sonet de decasíl·labs, quartetes creu-creuades.
- 329: Sonet d'alexandrins, quartetes creu-creuades.
- 330: Epigrama, tercet de 2 dodecasíl·labs i 1 decasíl·lab.
- 331: Sonet d'alexandrins, quartetes cadeno-encadenades.
- 332: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 333: Octosíl·labs, 12 quartetes encadenades en forma de díctics.

- 334: Cançó de 3 estrofes de 4 versos amb el segon lliure, octosíl·labs i tetrasíl·labs alterns.
- 335: Hexasíl·labs, 2 quartetes encadenades.
- 336: Anisosil·làbic, heptasíl·labs i pentasíl·labs, 2 octets.
- 337: Anisosil·làbic, 4 decasíl·labs, 2 hexasíl·labs i dodecasíl·labs, formant 3 estrofes, rima consonant.
- 338: Pentasíl·labs, 25 quartetes.
- 339: Decasíl·labs, 5 quartetes encadenades.
- 340: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 341: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 342: Sonet de decasíl·labs, quartetes creu-creuades.
- 343: Sonet elisabetià de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 344: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 345: Decasíl·labs, 5 sextets.
- 346: Decasíl·labs, 7 quartetes encadenades.
- 347: Sonet de dodecasíl·labs amb tall, quartetes cadeno-creuades.
- 348: Cançó de 2 septets i tornada de 2 versos, pentasíl·labs.
- 349: Alexandrins, 3 quartetes creuades.
- 350: Heptasíl·labs, 3 octets unisonants amb dues rimes.
- 351: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 352: Heptasíl·labs, 6 quartetes encadenades.
- 353: Cançó de 4 estrofes de dos aplegats cadascuna, amb tornada de 4 versos a començament i final, pentasíl·labs.
- 354: Octosíl·labs, 7 tercets monorrims.
- 355: Cançó de 4 sextets, octosíl·labs, hexasíl·labs i bisíl·labs.
- 356: Anisosil·làbic, decasíl·labs i tetrasíl·labs a final d'estrofa, 5 quartetes encadenades.
- 357: Sonet de dodecasíl·labs amb tall, quartetes creu-creuades.
- 358: Anisosil·làbic, decasíl·labs i hexasíl·labs alterns llevat de l'última estrofa, 6

- quartetes encadenades.
- 359: Decasíl·labs, 2 quartetes encadenades en forma de díctics.
- 360: Heptasíl·labs, 18 versos en 2 estrofes en forma de romanç, rima assonant els parells.
- 361: Decasíl·labs, 5 octets format cadascun per 2 quartetes encadenades.
- 362: Decasíl·labs, 3 quartetes encadenades.
- 363: Anisosil·làbic, decasíl·labs i hexasíl·labs, monostròfic de 20 versos, rima consonant als versos parells.
- 364: Epigrama, alexandrins, dos apariats.
- 365: Heptasíl·labs, 5 estrofes de 4 versos, rima consonant als versos parells.
- 366: Octosíl·labs, 5 quartetes.
- 367: Decasíl·labs, 2 quartetes encadenades.
- 368: Anisosil·làbic, decasíl·labs i tetrasíl·labs, quartetes encadenades.
- 369: Anisosil·làbic, decasíl·labs i heptasíl·labs a final d'estrofa, 4 quartetes encadenades.
- 370: Anisosil·làbic, heptasíl·labs i últim vers decasíl·lab, 4 estrofes de 4 versos, rima consonant als versos parells.
- 371: Decasíl·labs, 4 estrofes de 4 versos amb rima consonant als versos segon i tercer, més 1 quintet igual amb 1 vers final rimant.
- 372: Decasíl·labs, 5 quartetes creuades.
- 373: Anisosil·làbic, octosíl·labs cesurats i alexandrí a l'última estrofa, 3 estrofes de 4 versos amb rima consonant als versos parells més 1 quarteta encadenada.
- 374: Anisosil·làbic, alexandrins i octosíl·labs alterns, 3 quartetes encadenades.
- 375: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 376: Anisosil·làbic, decasíl·labs i hexasíl·lab final a cada estrofa, 4 quartetes encadenades.
- 377: Anisosil·làbic, octosíl·labs i hexasíl·labs alterns, 5 sextets.
- 378: Sonet de decasíl·labs, quartetes creu-creuades.
- 379: Epigrama, dos alexandrins i tres decasíl·labs, rima consonant.
- 380: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.

DESCRIPCIÓ GENERAL

- 381: Anisosil·làbic, octosíl·labs llevat d'1 tetrasíl·lab, 3 quartetes encadenades més 1 quintet.
- 382: Decasíl·labs, 1 quintet més 1 sextet.
- 383: Alexandrins, 5 apariats.
- 384: Heptasíl·labs, 5 quartetes encadenades.
- 385: Cançó de 5 quartetes encadenades més tornada de 4 versos, decasíl·labs cesurats.
- 386: Heptasíl·labs, 2 quartetes encadenades més 1 quintet.
- 387: Heptasíl·labs, 4 quartetes creuades.
- 388: Octosíl·labs, 6 versos repartits en 3 estrofes, rima consonant.
- 389: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 390: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 391: Epigrama, 2 decasíl·labs, 1 hexasíl·lab i 1 tetrasíl·lab, rima encadenada.
- 392: Epigrama, decasíl·labs, quarteta creuada.
- 393: Epigrama, 4 decasíl·labs i 1 hexasíl·lab, rima consonant.
- 394: Anisosil·làbic, decasíl·labs i vers final d'estrofa hexasíl·lab, 2 quartetes encadenades.
- 395: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 396: Octosíl·labs, 6 quartetes.
- 397: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 398: Anisosil·làbic, decasíl·labs i hexasíl·labs, 19 versos repartits en 3 estrofes, rima consonant als versos parells.
- 399: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 400: Decasíl·labs, 8 quartetes encadenades més 1 quintet.
- 401: Anisosil·làbic, octosíl·labs amb accent màxim a la 4a. síl·laba més hexasíl·lab final, 5 quartetes encadenades.
- 402: Alexandrins, 4 apariats.
- 403: Epigrama, 3 decasíl·labs i 2 octosíl·labs, rima consonant.
- 404: Anisosil·làbic, octosíl·labs i tetrasíl·labs, 2 septets.



- 405: Anisosil·làbic, de versos parells, 13 versos repartits en 2 estrofes, rima consonant.
- 406: Anisosil·làbic, alexandrins, decasíl·labs i octosíl·labs, 2 estrofes de 4 versos en grups de 2 apariats més 1 quarteta encadenada a l'endemig.
- 407: Anisosil·làbic, de versos parells, 2 quintets.
- 408: Anisosil·làbic, decasíl·labs, dos hexasíl·labs i 1 octosíl·lab, 3 quartetes.
- 409: Heptasíl·labs, monostròfic de 12 versos, rima consonant als versos parells.
- 410: Heptasíl·labs, 4 quartetes.
- 411: Sonet d'heptasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 412: Anisosil·làbic, tetrasíl·labs i octosíl·labs alterns, 11 quartetes encadenades.
- 413: Anisosil·làbic, decasíl·labs i octosíl·labs al quart i vuitè vers de cada estrofa, 4 estrofes de 8 versos amb rima consonant als parells, grups de rima de 2 versos.
- 414: Alexandrins, cobla cadeno-caudada (1 quarteta encadenada més 1 estrofa de 4 versos formada de 2 apariats).
- 415: Octosíl·labs, 4 quartetes més 1 quintet.
- 416: Sonet de decasíl·labs, quartetes creu-creuades.
- 417: Octosíl·labs, 6 apariats més 1 estrofa de 7 versos amb rima consonant.
- 418: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 419: Sonet de decasíl·labs, quartetes creu-creuades.
- 420: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 421: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.
- 422: Heptasíl·labs, 20 quartetes encadenades.
- 423: Heptasíl·labs, 15 estrofes de 4 versos, rima consonant als versos parells.
- 424: Anisosil·làbic, decasíl·labs i heptasíl·labs, 6 estrofes de 4 versos monorrimas amb el segon vers de cada estrofa lliure.
- 425: Sonet de decasíl·labs, quartetes cadeno-encadenades.

D'aquesta breu descripció que acabem de fer podem, tot i l'esquematisme, començar a treure'n conclusions generals. Començarem per una descripció general de l'ús de la rima en la poesia de Carner.

#### 4.2. "UN ESPERIT CAVALCA EN CADA RIMA"

El primer que es pot captar amb un simple cop d'ull en la descripció general dels poemes d'OFRENA que acabem de fer és que molts poemes de la secció, la immensa majoria, són poemes rimats. N'hi ha uns quants, però, que fan ús del vers blanc. Són els següents: el poema 250, el 259, el 265, el 267, el 276 i el 278. Tanmateix, fixem-nos-hi bé: cap d'aquests sis poemes utilitza el vers blanc en el sentit propi que té el terme, 'versos d'una composició lliures de rima': l'absència de rima és compensada en tots sis casos per la presència d'altres recursos de versificació que assegurin i garanteixen en últim terme l'existència d'una relació ferma entre tots els versos de cada composició. Carner no va haver d'anar gaire lluny per trobar aquests recursos compensatoris: senzillament, els va trobar en la tradició catalana antiga en la forma dels "estramps". En efecte, tot i que de vegades veiem usat el terme d'"estramps" com a sinònim de 'poema en vers blanc', el cert és que en la tradició catalana la manca de rima, un fet habitual, sol quedar compensada, i és la forma més habitual que pren

aquesta composició en la poesia pre-renaixentista la que adopta Carner per a aquests sis poemes: tots els versos d'aquests poemes són decasíl·labs, de manera que l'anisil·labisme aquí queda desterrat, i femenins, és a dir, amb una o més síl·labes extramètriques després de l'última tònica del vers (la qual cosa imposa, sens dubte, una certa violència a la tendència habitual de la nostra llengua, que té molts mots aguts i monosil·làbics). Tots els poemes de vers blanc d'OFRENA, doncs, són estramps, decasíl·labs lliures de rima però amb la imposició que tots són femenins, i és clar que disposats com una tirallonga sense que compoiguin entre si cap forma estròfica determinada.

Hi ha una altra dada a tenir en compte pel que fa a aquesta qüestió, que tot seguit analitzem. Fixem-nos que tots sis poemes estan col·locats decididament cap a l'inici de la secció: l'últim és el 278, és a dir, el que ocupa el lloc número trenta-unè dins de la secció. És clar que això no és pas per casualitat, i és clar també que respon a la primera base d'ordenació poemàtica que hem estudiat al capítol precedent. El poema 250 prové de *Llibre dels poetas* (número 81); el 259, el 265 i el 267 provenen de *Verger de les galanies* (números 5, 42 i 7, respectivament); el 276, de *Les monjoies* (número 2); i el 278, també del *Verger* (número 9). És a dir, l'últim llibre cronològicament parlant és *Les monjoies*, de 1912. I és que són precisament els primers llibres de la producció poètica de Carner on, al costat de molts poemes rimats, n'hi ha molts també en vers blanc, i aquí predominen els estramps; això val, és clar, excepte per a tots els poemes dels llibres de 1905, 1906 i 1907, en què l'exigència de la rima ve donada per les seves formes pre-fixades. És a dir, estem parlant de *Llibre dels poetas* i de *Verger de les galanies*, sobretot, i en menor mesura de *Les monjoies* (i és d'aquí

on surten els poemes en estramps de la secció). És un fet fàcilment observable que, a mesura que avancem en la seva producció, l'ús de la rima (que, repetim-ho, és un ús de Carner des del començament de la seva carrera literària) va cada cop a més i gairebé sempre és obligat a partir de *La paraula en el vent*, mentre que és a partir d'aquest llibre que s'abandonen els estramps gairebé definitivament. De fet, fins i tot en un poema com *Nabí*, que pel seu caràcter narratiu i polimètric es prestava amb facilitat al vers blanc, la rima és constant; i també ho és en els poemes de LLUNA I LLANTERNA, on Carner sol imposar la forma de la rima a unes versions que en principi no la demanaven (i si la va imposar, és perquè d'alguna manera sí que va observar que la demanaven). De fet, si féssim un repàs de la producció primera de Carner, constataríem que hi ha molts més poemes en vers blanc (sempre en forma d'estramps femenins, habitualment decasíl·labs) que no pas els que finalment són recollits a *Poesia*, i amb això volem dir que *la proporció és més gran*. Prenguem *Verger de les galanies* com a exemple. El *Verger* conté dinou poemes, dels seixanta-dos que fan el total, fets d'estramps; d'aquests dinou, catorze van ser eliminats de *Poesia*; i aquest sedàs no s'havia efectuat encara a *La inútil ofrena*, perquè nou dels catorze no recuperats a *Poesia* sí que ho havien estat a l'aplec de 1924. Dels altres cinc, quatre ja sabem quins són; i l'altre és ni més ni menys que "Immunitat", que encara no tenia aquest títol. Potser caldrà que qui faci algun dia l'estudi exhaustiu dels criteris de selecció que van guiar el poeta en la confecció del llibre de 1957 tingui en compte, per començar, aquest criteri: Carner va descartar la major part dels seus poemes en vers blanc, probablement per la manca de forma que hi devia observar (o d'una forma que ja no el satisfieia, i que

feia molts anys que l'havia deixat de satisfer). Val a dir aquí que un dels poemes fets d'estramps d'OFRENA, el 250, és "Elegia", l'únic poema recuperat de *Llibre dels poetas*, i que, curiosament, al llibre de 1904 el poema en qüestió, molt diferent, tenia rima; però aquest pas de rima al vers blanc no deixa de ser una raresa enorme (tan enorme que deu ser l'únic cas de tot *Poesia*). El pas contrari és molt més normal, i és el d'"Immunitat": el cinquè poema en estramps del *Verger* recuperat a OFRENA de fet va ser recuperat quan ja era un poema rimat, perquè en la revisió de 1912 de *Les monjoies*, com sabem, el poema ja apareix amb rima. Tot un símbol: un símbol que aquest sigui el primer poema revisat de Carner, i que sigui a *Les monjoies*. En efecte, aquest llibre ja anuncia la tendència a l'abandonament dels estramps que hem apuntat com a característica de l'evolució de Carner (i potser per aquí, per la forma més externa, caldria que es comencés a investigar en què consisteix la "certa maduració" que tothom coincideix a assenyalar que es dona al llibre de 1912 en relació al *Verger*). *Les monjoies* només té quatre poemes amb estramps: a part del seu número 2, "A Hebe", que és el 276 de *Poesia* (és a dir, un dels sis d'OFRENA), també són poemes en vers blanc el número 9 ("Els infants del Boreàs") i el número 13 ("L'ànima i son espòs"), dos poemes llarguíssims, i el 19 ("Capvespre de diumenge"). Tots tres poemes van caure de *Poesia*. Tot plegat, és clar que seria voler aclucar els ulls si ho atribuïssim a l'atzar: aquí no hi juga l'atzar més que en mesures poc pertinents. No hi ha dubte de la preferència que Carner, de seguida, va mostrar per la rima, i que la forma dels estramps, tan tradicional en la poesia catalana antiga, ben aviat el va deixar de temptar. El canvi el marca definitivament *La paraula en el vent*; només un poema d'aquest

llibre, el primer ("Veu de recança"), és un poema sense rima, i és dels que no van ser recuperats a *Poesia*.

L'ús de la rima en la poesia de Carner és, de fet, una part d'una qüestió més general que afecta diversos elements d'aquesta poesia i que ens demana una reflexió d'ordre teòric. Carner és un poeta que escriu durant un període molt llarg d'anys, que de fet abasta més d'una "època" literària, si prenem les coordenades generals de la producció europea. En aquest llarg període, molts poetes contemporanis, sobretot en altres llengües, van optar pel vers blanc, i fins pel vers lliure, com a forma bàsica d'expressió. Carner, des de bon començament, i al llarg de la seva carrera, va optar per la tradició: la rima és usada abundantment des del primer llibre, i per molt que el busquem no podrem trobar en tota la seva poesia un sol exemple de poema no metrificat. Ara bé, la pregunta és en quina tradició s'insereix Carner des dels seus inicis, i com s'insereix. Òbviament, no direm res de nou si constatem que Carner, des del seu primer llibre, s'insereix i fa seva la tradició lingüística pròpia, i amb això no volem dir solament que sempre va observar una fidelitat absoluta a la pròpia llengua, sinó també que els seus esforços van anar destinats a servir fidelitat envers els recursos propis de la llengua, i de la llengua esdevinguda eina de poesia. És en aquest sentit que, ja al primer llibre i com hem vist també, profusament, a *Verger de les galanies*, al costat de molts poemes rimats Carner va intentar treure profit d'altres possibilitats que la tradició catalana més antiga també li oferia, i aquí els estramps juguen un paper fonamental: el mateix Ausiàs March els havia usat (al costat de la rima, no ho oblidem). Hem dit que Carner s'insereix i fa seva la tradició pròpia, i això implica que

d'entrada hi havia un grau molt alt d'acceptació d'aquesta tradició: però en cap cas aquesta acceptació no va esdevenir cega i acrítica (és a dir, repetitiva i improductiva). De fet, un cop "inserir" en la tradició, Carner fa molt més: en treu partit, en discrimina els elements encara vàlids i la porta molt més enllà del que mai havia estat, perquè, com sabem, la nostra és una tradició que durant segles ha sofert inconvenients de tota mena. En aquest sentit, Carner explota la tradició d'una manera que, per diverses circumstàncies, mai no es va poder fer en la història de la poesia catalana. És així com en la seva poesia hi ha un xoc, gens violent i molt ben resolt, però un xoc evident, entre la tradició pròpia i la innovació, la "modernitat": una modernitat, però, que no contradiu els principis de la pròpia tradició, perquè aquesta no era prou madura per acceptar segons quines ruptures que sí podien acceptar sense massa problemes altres tradicions (el rebuig del vers lliure és, en aquest sentit, paradigmàtic).<sup>1</sup>

L'abandonament, si no absolut sí manifest, de la tradició catalana dels estramps en la primera evolució de la poesia de Carner és un dels símptomes d'això que acabem d'explicar. Aquí ve la paradoxa, creada per la singularitat dels avatars de la nostra llengua i de la nostra literatura al llarg de la història: mentre que en d'altres tradicions l'ús del vers blanc era una aposta per la "modernitat", Carner va entendre aviat que la "modernitat" en la poesia catalana implicava precisament un descart dels estramps, i un jugar a fons amb el recurs de la rima, que també formava part de la tradició, però les

---

<sup>1</sup> Sobre aquests aspectes de què tractem aquí, *vid.* l'article de Salvador Oliva "La perduració de les formes fixes en la poesia catalana", referit a la poesia catalana en general (Oliva 1991a).

possibilitats de la qual mai no havien estat explorades completament.<sup>2</sup> D'aquesta manera, Carner va dur a terme una "modernització" de la tradició consistent, al capdavant, en l'explotació total dels recursos que aquesta oferia, fent-la avançar amb la discriminació entre aquells elements vàlids i perdurables i aquells que calia descartar definitivament. Resulta evident que un d'aquests elements descartats és, precisament, l'ús dels estramps. I també és evident que la voluntat d'explotar la pròpia tradició i portar-la fins, com a mínim, al moment immediatament anterior al que vivien les tradicions europees més consolidades i segures, la va demostrar el poeta amb la publicació amb dos anys de diferència de dos llibres de sonets, al 1905 i 1907, i amb l'adaptació de la idea de Samain que origina *Els fruits saborosos*: en aquests tres anys, Carner va optar, en la seva recerca, per una via de modernitat que fes avançar la pròpia tradició sense trair-la. La mateixa fidelitat a la tradició i la mateixa voluntat de modernitzar-la (de modernitzar-la per, al capdavant, salvar-la) seran també els motius pels quals, al llarg dels anys següents, encara continuarà buscant camins més apropiats i deixarà de banda experiments com els dels seus segon, tercer i quart llibre (i del cinquè, *La malvestat d'Oriana*, un últim experiment, però en aquest cas de recuperació de la tradició llegendària medievalitzant), començant a configurar-se el que després seran unes maneres pròpies d'afrontar la tasca poètica, que l'acabaran definint almenys en l'etapa de joventut: les maneres del *Verger* i sobretot de *La paraula en el vent*, i les

---

<sup>2</sup> Tant és així que Manuel de Montoliu, no massa suspicaçment, «va combatre anys enrera [de 1934] la rima a la poesia catalana», en paraules de Serra i Llatas, que es pregunten: «¿Com pot hom sostenir que una llengua que obté aquests efectes sonors amb la rima ... ha d'abandonar-la de cap de les maneres?» (Serra & Llatas 1934, pàgs. 77 i 79).



maneres d'*Auques i ventalls* i sobretot de *Bella terra, bella gent*.

La tria de la rima en aquests primers anys de la producció de Carner, una tria que esdevindrà definitiva per a la resta de la seva carrera, és, ja ho hem dit, una part d'aquest marc que hem estat considerant teòricament. Hi ha altres dades, també observables simplement amb els poemes d'OFRENA, que corroboren el que hem exposat. Per exemple, la poesia trobadoresca, bona part de la poesia medieval en llengua catalana i fins la poesia barroca proporcionaven a Carner una rica tradició de joc poètic que podia haver reprès. Una sola dada, també referida a la rima: en la nostra poesia antiga, d'arrel comuna amb la del Llenguadoc, és habitual l'ús de formes complexíssimes, de rima i estròfiques, molt fixes i molt poc productives creativament des del punt de vista de la poesia post-romàntica, com és el cas de les rimes "maridades". Doncs bé, no trobarem a cap poema de Carner, ni a *Llibre dels poetas* ni a cap altre lloc, un poema que recuperi aquestes possibilitats fornides per la tradició, encara que sigui la més antiga. Aquí, el descart, que també van sofrir els estramps, va ser immediat i sense vacil·lacions: Carner fugí de tot allò que sens dubte aniria en contra de la modernitat que necessitava la poesia catalana i de la posta al dia de la tradició pròpia (val a dir, és clar, que la poesia immediatament anterior a la seva el va ajudar: Verdaguer i, sobretot, Maragall). En la mateixa direcció hauria d'anar qualsevol anàlisi que es fes de l'assonància en l'ús de la rima en la poesia de Carner. Aturem-nos un moment en aquesta qüestió.

Dels cent setanta-dos poemes rimats d'OFRENA, en només tres la rima és assonant. Són els poemes 261 ("Solitud o plany de la vidueta"), 320 ("Fi") i 360 ("Oh

serena de la mar"). En tots tres casos, els poemes presenten una forma arromançada, és a dir, la versificació consisteix en heptasíl·labs rimant en assonant els versos parells (tot i que, en el cas del poema 320, també rimen entre si els versos imparells). No es dóna, per tant, assonància fora de la forma del romanç, una composició d'origen popular castellà que va entrar força aviat i va ser productiva en la tradició catalana; tanmateix, Carner no en freqüenta l'ús, i també aquí la poca assiduïtat d'ús ens indica que, en últim terme, el poeta la va deixar de banda en la seva revisió selectiva de la tradició. En aquest cas, però, aquests tres poemes no es concentren en la primeríssima etapa de la seva producció: "Solitud o plany de la vidueta", un plany cantat per una veu femenina, prové dels inèdits de *La inútil ofrena*, "Fi" prové de *La paraula en el vent* i "Oh serena de la mar" d'*El cor quiet*. Però el cert és que de tres poemes no es poden treure conclusions significatives; a més, el cert és que és a *Llibre dels poetas* on els poemes d'estrofa arromançada sovintegen més, i encara en trobem a *Les monjoies* (el número 32, per exemple, "La meva enamorada", no recuperat a *Poesia*). És significatiu, per cert, el cas del poema "Fi": efectivament, prové de *La paraula en el vent*, però en aquest llibre el poema era un autèntic romanç, el "Romanç de la lluna clara" (número 35 del llibre), i a OFRENA el seu centenar llarg de versos queden reduïts a només vuit. Reproduïm el poema:

FI

Ve la fi de tota cosa:  
malaurat el que se'n tem.

La corranda se l'emporta  
una mena de gemec,  
la mirada, un punt de fosca,  
la besada, un poc de fred;

la mirada, un punt de fosca  
i l'amor, un fil de vent.<sup>3</sup>

No hi ha dubte que el poema és bonic en la seva absoluta simplicitat; però, tot i que el to i la imatgeria són indiscutiblement carnerians, la forma externa del poema no deixa de ser una raresa en la poesia de Carner, que pràcticament haufia triat sempre la rima consonant per bastir un poemeta com aquest. I aquesta raresa només es justifica pel fet que, dels cap a cent cinquanta versos que tenia el romanç en la seva versió original, Carner va parar atenció precisament en aquests, que li van suggerir prou de bo com, sense imposar-hi una rima consonant, incloure'ls a la seva col·lecció de poesia "completa".<sup>4</sup> Una altra qüestió és què se'n podia haver fet del romanç original, interessant i amb possibilitats de revisió de dalt a baix; però el cas és que, al 1957, la forma del romanç ja quedava molt lluny a Carner, que d'altra banda tampoc no l'havia

---

<sup>3</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 427.

<sup>4</sup> Carner va canviar poc els versos en qüestió, que en l'original deien el següent:

La corranda se l'emporta  
una mica de gemec;  
la mirada, un xic de fosca;  
la besada, un xic de fred;  
la mirada, un xic de fosca,  
i l'amor, un xic de vent. (Carner 1914 [1984], pàg. 50.)

I hi va afegir els dos versos inicials, que arrodoneixen el sentit del poema i li donen la unitat i la independència requerides.

freqüentat gaire.

La tria de Carner pel que fa a la rima és, per consegüent, evident: rima sí i rima consonant. El rebuig de l'assonància com una part de la tradició (tradició importada, però tradició al cap i a la fi) finalment desestimada, i el rebuig d'una altra part de la tradició, la més antiga en l'ús de formes estròfiques i de rima molt complexes provinents del món medieval, confirmen allò que més amunt hem explicat: Carner se situa entre la tradició i la modernitat per donar a la poesia catalana allò que necessitava. El mateix passa amb el tipus de rima utilitzada. Al llarg dels cent seixanta-nou poemes de la secció OFRENA amb rima consonant, no en trobarem cap que presenti una rima "fàcil".<sup>5</sup> No és que no en fes ús tot al llarg de la seva producció: a la secció AUQUES I VENTALLS, sense anar més lluny, en trobaríem molts exemples. Però Carner només se'n serveix quan el to del poema, més lleuger o satíric, ho demana, com és el cas, sovint, de la tercera secció de *Poesia*. Però no és el cas d'OFRENA: només alguns versos de les "Cobletes innocents, dites del conco de vileta", podem entendre que fan rima fàcil, i ja sabem d'on prové del poema. Carner, en la major part de la seva producció, opta per una rima forta, sobre la qual recolza molta part de la forma externa del poema, i això vol dir que descarta la rima fàcil, al mateix temps que també descarta aquella tan complexa (les "rimes maridades", per exemple) que demana del lector una atenció absoluta cap a ella, i que converteix el poema en un pur joc d'artifici verbal. En aquest sentit, explora magníficament les possibilitats de la rima en llengua catalana,

---

<sup>5</sup> Per al concepte de "rima fàcil", remetem a la curta però encertada descripció que en van fer Alfons Serra i Rossend Llatas a *Resum de poètica catalana* (Serra & Llatas 1932, pàgs. 72-73).

i ho fa en el camí de la recerca d'aquella "modernitat" que més amunt hem intentat definir. També en aquest sentit, quin dubte podem tenir que Carner és un poeta culte, i que aprofiti determinats recursos de la tradició popular no nega en absolut això que diem; sobre aquesta qüestió, hi tornarem més endavant, al capítol següent. De moment, acontentem-nos amb la lectura d'aquest epigrama de tema epitàfic, triat gairebé a l'atzar:

### VENCEDOR DE LA MORT

Oh Mort, ¿què em fa si gradual ocultes  
goig, esperança, ardir?  
Mon cor és un jardí  
i les ombres hi canten, insepultes.

(Altrament, feina incerta la que fas.  
Tu que ens destries, ens ajuntaràs.)<sup>6</sup>

En només sis versos, el poeta estableix una rima excel·lent entre una forma verbal ("ocultes") i un adjectiu en plural ("insepultes"), termes que a més són antitètics en el seu sentit dins del poema; una altra rima entre dues formes verbals, una de present d'un verb irregular ("fas") i una de futur ("ajuntaràs"), marcant també una antítesi entre les dues accions, present i futura, que fa la mort; i una tercera rima entre un substantiu ("jardí") i un altre substantiu, però en aquest cas abstracte i a més de creació de

---

<sup>6</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 397. El poema és el número 300 de *Poesia*.

Carner, derivat del seu adjectiu, "ardit" ("ardir" no apareix al diccionari de l'Enciclopèdia).<sup>7</sup> Només un poeta culte com Carner, i un poeta habilíssim en l'ús de la rima com ell, podia haver escrit aquests versos que hem vist, que ja hem dit que estan triats gairebé a l'atzar d'entre les moltíssimes rimes magnífiques que hi ha a la secció OFRENA (i a tot arreu de la seva producció poètica).

No ens entretindrem més en l'anàlisi de l'ús de la rima en la poesia de Carner, perquè un fet que al capdavant no deixa de ser lateral ens podria ocupar massa espai; valgui l'exemple que hem donat com a mostra de la reflexió més general que abans hem apuntat. Una altra qüestió és la de les estructuracions majors que la rima determina, és a dir, les composicions estròfiques. A aquest aspecte dedicarem la nostra atenció al següent apartat.

---

<sup>7</sup> Cal puntualitzar aquí que l'habilitat de Carner en l'ús de la rima és manifest des del principi de la seva producció; es pot ben bé dir que l'únic que fa al llarg de la seva carrera és perfeccionar aquest ús. Serveixi d'exemple el mateix poema que estem considerant. "Vencedor de la mort" apareix per primer cop a *Verger de les galanies* (n'és el número 22), on deia així:

Oh Mort, què hi fà si en el teu vas ocultes  
la clara dòna que tant temps amí?  
Mon cor no es cementiri, es un jardí  
ahont canten les ombres, insepultes. (Carner 1911, pàg. 27.)

És a dir, en la versió definitiva hi afegí dos versos més, però la primera rima ja es troba a la primera versió absolutament igual; i la segona (entre "amí" i "jardí") era també complexa i ben trobada en l'original, però és evident que l'ús d'una forma verbal arcaica, a més de la necessitat de canviar tot el vers, massa transparent en aquesta versió, van dur el poeta a substituir un dels dos termes en rima.

### 4.3. "SENS CAURE EN EL FILAT DE LES ESPARSE"

Una anàlisi de l'estrofisme dels poemes que componen la nostra secció ens tornarà a situar en la mateixa direcció de la reflexió que a l'apartat anterior hem fet en relació a la rima. En efecte, Carner fuig també de l'extrema reglamentació de les formes fixes que la tradició antiga li proveïa, però tampoc no opta mai per la llibertat absoluta d'estrofisme: tria també en aquest cas una "tradició moderna", o de fet és millor dir-ne una "modernització de la tradició". En aquest sentit, és perfectament representatiu el que succeeix a OFRENA. Vegem-ho.

#### 4.3.1. *Els models de la cançó*

Al llarg de la secció OFRENA, hi ha "cançons", és a dir, poemes de tema amorós que podrien ser objecte de cant, i que per tant impliquen la repetició d'uns versos determinats, és a dir, en sentit ample, una "tornada". A aquesta definició responen diferents poemes de la secció, com és lògic: és aquesta la dedicada a la poesia "amorosa", i per tant la que es presta especialment a la forma de la cançó. Són els poemes número 249, 251, 253, 256, 258, 266, 281, 286, 295, 301, 309, 314, 321, 334, 346, 348, 350, 353, 355, 356, 385 i 424. Ara bé, fixem-nos que l'ús que Carner fa de la cançó és en el sentit ample que hem donat (composició de tema amorós amb

versos repetits a manera de tornada), i no, per tant, la forma estricta de la cançó tradicional, que demanaria molta més regularitat: entre cinc i set estrofes (mentre que les cançons de Carner solen ser més curtes), versos preferentment decasil·làbics (Carner utilitza metres diversos), amb tornada i endreça (la "dedicatòria", que Carner només usa ocasionalment). De fet, Carner conrea la cançó amb tanta llibertat que dintre d'aquesta categoria podem incloure-hi poemes de forma tan diversa com "Cançó del goig perdut" (249) o "Ve i va" (353) o "Cançó poruga" (253) o "Cançó de la mica mica" (256). Aquests quatre poemes, precisament, ens poden servir de models per establir una mínima tipologia de la cançó d'amor de Carner, en el benentès que el que estem fent és intentar regular el que, en realitat, és un ús molt lliure de les possibilitats del gènere.

El primer model, doncs, ens el dona la "Cançó del goig perdut":

### CANÇÓ DEL GOIG PERDUT

¿On és anat el goig que jo tenia,  
on és anat?

Sota d'un bosc que no coneix el dia,  
de tot camí me n'era jo oblidat.  
Oh goig d'amor, que etern em prometia!  
Tot, fora d'ell, es feia fosquedat.  
Com un ocell sobre la mà el tenia  
i el meu palmell no en fóra mai lassat.



¿On és anat el goig que jo tenia,  
on és anat?

Ah, si pogués endevenir sa via,  
ah, si creuant el cel hagués cantat!  
Oh goig d'amor, que etern em prometia!  
¿Què faré jo, quin caminal prendria,  
que a tot arreu em volta soledat?  
Aire subtil, airet de melangia,  
digue'm si has vist el meu ocell daurat.

¿On és anat el goig que jo tenia,  
on és anat?<sup>8</sup>

El poema és de mètrica anisosil·làbica recurrent, com sol passar en les cançons de Carner dels diferents models, perquè en tots els casos el poeta mostra una decidida preferència a utilitzar a la tornada, o en una part de la tornada, versos més curts. En aquest cas, la tornada es compon de dos versos, un decasíl·lab i un tetrasíl·lab, i és aquest últim el que produeix l'anisosil·labisme. Però el que determina aquest poema com a model tipològic és l'ús *propri* de la tornada, és a dir, una tornada independent de la resta de les estrofes, que es repeteix després de cada una d'aquestes (en aquest cas, només dues estrofes, però també es diu la tornada a començament de poema); quan diem que la tornada és "independent" en relació a les estrofes, volem dir que la tornada, més enllà de la seva disposició tipogràfica (que en aquest cas marca certament la independència) i fins i tot de la rima que presenta (que en aquest cas repeteix la única

---

<sup>8</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 333.

doble rima de tot el poema), no és "necessària" ni per a l'arrodoniment estròfic ni per completar el sentit dels altres versos del poema: la seva única funció és precisament la de convertir el poema en una "cançó" (a part dels sentit que els versos aportin de manera independent dels altres). A aquest model responen també els poemes número 251, 281, 301 i 266. La "Cançó de l'amor matiner" (251) combina cinc quartetes d'octosíl·labs amb una tornada composta d'un octosíl·lab més un tetrasíl·lab («De matinet l'Amor venia, / de matinet»), dita al començament i repetida després de cada estrofa (sense que hi hagi, en aquest cas, independència tipogràfica, però això és del tot irrellevant). La "Cançó del comiat d'amor" (281) es compon de cinc quartetes d'heptasíl·labs més una tornada també de dos heptasíl·labs («La flor collia en passar, / la flor de la senyorida»), de manera que aquesta cançó és isosil·làbica, i la tornada es repeteix després de cada estrofa sense independència tipogràfica, però no es diu al començament de poema. La "Cançó voluble" (301) és un poema també isosil·làbic d'heptasíl·labs format per tres quartetes i una tornada («Decanteu-vos com la rosa, / ara a un altre i ara a mi») repetida a final d'estrofa, amb la mateixa estructura que l'anterior. Finalment, pertany al model de la "Cançó del goig perdut" el poema número 266, "Cançó d'un doble amor", tres quartetes d'octosíl·labs més la repetició, quatre cops, d'una tornada també en forma de quarteta, de dos octosíl·labs més dos tetrasíl·labs («L'amiga blanca m'ha encisat, / també la bruna; / jo só una mica enamorat / de cadascuna»). Aquest poema presenta una variació respecte dels altres: i és que no hi ha identitat de rima entre les estrofes, és a dir, aquestes no són unisonants, sinó que hi ha canvi de rima a cada estrofa (tot i que no pas de l'estructura de la rima, perquè

les quartetes són sempre encadenades i comencen amb un vers masculí). Així, la rima de la tornada és completament independent de les rimes de les altres estrofes.

El segon model de cançó ens el dóna el poema "Ve i va" (353). Aquest model consisteix en una accentuació absoluta de la "independència" que hem marcat com a característica del model anterior.

### VE I VA

Flor de romaní  
l'amor fa venir;  
en el fenollar  
l'amor fugirà.

Si canta un ocell  
hi ha gaudi novell;  
si mira i em fuig,  
l'amor és enuig.

La lluna minvant  
em veu delejant;  
la lluna creixent  
vol nou pensament.

En el trànsit d'or  
que amor és al cor,  
no sap ell mateix  
si minva, si creix.

¿Mig riu un follet?  
Oh la tendra set!  
¿Aparta el seu dit?  
Ja tot és oblit.

Flor de romaní  
l'amor fa venir;  
en el fenollar  
l'amor se n'anà.<sup>9</sup>

Aquest model comparteix dues característiques que havíem trobat a "Cançó d'un doble amor": d'una banda, la no identitat de rima entre les estrofes del poema; de l'altra, el fet que l'estrofa repetida, la que actua de tornada, té les mateixes característiques que les altres, és a dir, és una estrofa independent. Aquesta segona és una de les condicions d'aquest segon model, que ha d'anar acompanyada d'una altra condició (que no compleix la "Cançó d'un doble amor", poema a cavall entre els dos models): la no repetició de la tornada després de cada estrofa. En efecte, a "Ve i va" la repetició de versos que és la primera condició de tota cançó només es produeix a començament i a final de poema, de manera que no és una "tornada" amb tots els ets i uts: una mostra de la llibertat amb què Carner afronta el gènere. N'és una altra mostra el canvi de l'últim vers d'aquesta estrofa («l'amor fugirà» vs. «l'amor se n'anà»), un joc que el poeta utilitza amb freqüència i que sempre contribueix a donar una càrrega de sentit addicional al poema. Per la resta, "Ve i va" compleix les altres característiques que ha de tenir una cançó, tant de tema com de to, més aviat lleuger. En aquest cas, el "to" es determina amb versos extremament curts (pentasíl·labs) i el fet que absolutament totes les rimes són masculines. A les condicions generals d'aquest poema que fan que l'hàgim pres de model responen altres cançons d'OFRENA, en algun cas de to i sentit

---

<sup>9</sup> *ibid.*, pàg. 48.

molt allunyats: els poemes número 346, 385 i 424. El poema número 346, "Serenor", respon plenament al model, però el to més seriós i la mètrica (isosil·labisme de decasíl·labs) l'aparta molt del gènere de la cançó; si l'hi considerem, és només per aproximació. Són set quartetes encadenades de rima independent que comencen sempre amb un vers femení, i la primera i l'última constitueixen la tornada («Vull veure encar la flama ponentina / i sentir el vent arrossegant enyors, / i lloaré l'anyada que declina / ara que estic alliberat d'amors»; el segon vers de l'última estrofa presenta una variació: «i el pas del vent arrossegant enyors»). La "Cançó de l'amor enllarat" (385) respon també a aquest model, però amb una variació important. Són set quartetes encadenades de decasíl·labs cesurats, i la primera i l'última constitueixen la tornada: «Cerquem una casa sota el cel més blau, / un jardí amb un om i amb una xicranda, / i fem-nos un clos, que ja no ens escau / d'anar cadascú per la seva banda» (el primer vers de l'última estrofa diu: «Cerquem una casa sota un cel ben blau»). Ara bé, aquí sí que hi ha identitat de rima entre totes les estrofes: és un poema de rima unisonant de dalt a baix, amb només dues rimes en joc, «-áu» i «-anda». És en aquesta característica, precisament, on trobem una de les qualitats que formen la meravella del poema, i que ens indiquen, un cop més, la gran habilitat de Carner en l'ús de la rima i la seva incansable recerca d'experimentar amb les possibilitats més variades. (De fet, fixem-nos que la unisonància de la rima acosta el poema cap al primer model.) Finalment, l'últim poema que segueix el model general de "Ve i va" és el penúltim de la secció, "Deixa'm encara mirar" (424). Pagarà la pena transcriure'l sencer, perquè presenta un parell o tres de trets interessants que només es poden valorar correctament amb la lectura, i no

amb la referència.

### DEIXA'M ENCARA MIRAR

Deixa que tasti la mel  
de ma recança quan l'aire, en sa dansa,  
juga amb els núvols i hi corre pel cel  
i acuita l'hora deserta del gel.

Deixa'm encara mirar  
aqueixa embosta de fulles  
que van, lluint, al fossar  
i aquell triangle d'ocells, mar enllà.

Ja a la ciutat, lentament,  
l'om es fa d'or en la nostra avinguda  
i, amb un suau entenent,  
fosques finestres esperen la gent.

Allí ens reserven, remot, llur país,  
llibres que enyoren el llum, la mirada,  
mentre el mirall, sens reflex movedís,  
té gran enyor d'un somrís.

Abans, però, vull sentir la virtut  
del que, esvaït, no voldria perdut:  
d'aquell afany que caigué en la ventada,  
de la conversa que es féu solitud.

Deixa'm encara mirar  
aqueixa embosta de fulles

que van, lluint, al fossar  
i aquell triangle d'ocells, cel enllà.<sup>10</sup>

Aquest poema, magnífic en la seva resolució formal i de sentit, té, malgrat el seu to definitivament melangiós, forma de cançó en el sentit que es repeteixen uns versos a manera de tornada; de fet, és una estrofa sencera, però en aquest cas l'estrofa que es repeteix al final no és la primera del poema, sinó la segona (amb el canvi de «mar» per «cel» a l'últim vers). El to repetitiu, tanmateix, ve donat sobretot per la reiteració, també a la primera estrofa, de la forma d'imperatiu «Deixa'm», que és la que origina el títol del poema, i la que marca el to de trista imprecació que el domina de dalt a baix; i encara per un altre factor, que acaba de definir-lo com indiscutiblement una cançó: la regularitat mètrica. Fixem-nos que el poema està compost de dos tipus de metre, heptasíl·labs i decasíl·labs, combinats de manera aleatòria al llarg de les estrofes (un heptasíl·lab i tres decasíl·labs a la primera, dos i dos alterns a la tercera, tres decasíl·labs i un heptasíl·lab a la quarta, quatre decasíl·labs a la cinquena, i tres heptasíl·labs més decasíl·lab final a l'estrofa de tornada, segona i sisena); ara bé, tots els versos comparteixen el fet que tenen un accent màxim a les síl·labes quatre i set, i això val tant per als decasíl·labs com per als heptasíl·labs. Per exemple:

Deixa'm que tasti la mel  
de ma recança quan l'aire, en sa dansa,

T A A T A A T  
A A A T A A T A A T A

---

<sup>10</sup> *ibid.*, pàg. 550.

I les síl·labes anteriors a la quarta són lliures; observin-se les variacions:

aqueixa embosta de fulles	A T A T A A T A
juga amb els núvols i hi corre pel cel	T A A T A A T A A T
i acuita l'hora deserta del gel	A T A T A A T A A T

Per consegüent, el metre del poema és: X X A T A A T (A A T) (A). I encara hi ha un altre element que ajuda a configurar el seu ritme tan peculiar: tot i que la distribució estròfica és en grups de quatre versos, no es tracta de quartetes pròpiament dites, perquè en cada cas tres dels versos estableixen una rima (masculina) entre si i l'altre vers (femení) queda lliure, i la disposició és sempre la mateixa (el vers femení és el segon de l'estrofa) llevat de la penúltima estrofa (en què el vers femení ocupa el tercer lloc, a més establint una rima llunyana amb el vers femení de l'estrofa anterior). Tot plegant crea, per tant, el to repetitiu, d'autèntica cançó, del poema.

El tercer model general de cançó, més enllà de les variacions que es produeixen en cada cas, ens el dóna la "Cançó poruga" (253). En aquest model, a diferència dels anteriors, s'estableix un lligam de dependència entre la tornada i l'estrofa a través de la rima, és a dir, l'estrofa necessita la tornada per poder completar la seva estructura de rima. Això, d'entrada, talla tota possibilitat d'independència estròfica de la tornada. Llegim el poema que ens fa de model:



CANÇÓ PORUGA

Ella no veu que m'és fatal  
el meu destret, la meva espera;  
ella no sap que só malalt  
d'una mirada venturera;  
ella no es tem que el seu fulgor  
se m'ha emportat la llum del dia.

Oh plany sonor, oh ma clamor  
de poesia!,  
troba qui m'és causa d'amor  
i d'agonia.

La veig només confosament,  
un llibre als dits o bé una rosa;  
no hi ha mirada més ardent  
que el pobre somni que no gosa;  
la seva dolça llunyania  
tant he besat que em ve llangor.

Oh plany sonor, oh ma clamor  
de poesia!,  
troba qui m'és causa d'amor  
i d'agonia.

Vés sense dir qui t'avià,  
mai no conegui qui l'ha amada;  
si un caminet en davallar  
vers mi vingués enamorada,  
premi dolcíssim d'un enyor,  
jo sé ben cert que em moriria.

Oh plany sonor, oh ma clamor  
de poesia!,

troba qui m'és causa d'amor  
i d'agonia.<sup>11</sup>

En aquest poema, la marca de distribució estròfica que sagna per l'esquerra els versos que componen la tornada no ens ha d'impedir observar que aquests versos són necessaris perquè les respectives estrofes completin la rima, que en cada cas és «-or» i «-ia». Carner combina altre cop en aquest poema els versos octosil·làbics amb els tetrasíl·labs, reservant aquests per als versos parells de la tornada. A part de la rima, el sentit que aporten els versos de la tornada és independent dels altres, cosa que fa que aquest model estigui més a prop del primer que el pròxim que veurem. Correspon totalment al model de la "Cançó poruga" el poema número 258, les "Cobletes innocents, dites del conco de vileta". El poema recuperat d'*Auques i ventalls* es compon de vuit estrofes de vuit versos cadascuna, els dos últims dels quals fan la tornada. Reproduïm només la primera de les estrofes (l'esquema és el mateix per a la resta):

Ara que som diumenge  
i a bell sermó finit,  
i la muller es repenja  
al braç de son marit,  
surto per ma alegrança  
a passejar i cantar:  
-Ai, que l'amor s'atansa,  
ai, que l'amor se'n va!<sup>-12</sup>

---

<sup>11</sup> *ibid.*, pàgs. 338-339.

<sup>12</sup> *ibid.*, pàg. 344.

En aquest cas, el poema és isosil·làbic, compost d'hexasíl·labs, i la rima que estableix la tornada amb els dos versos anteriors de l'estrofa és «/ánsa/» i «/á/», llevat de l'estrofa setena, on hi ha un canvi de rima i de tornada (que es converteix en «-Ai, que l'amor fugia!, / ¿qui sabrà mai on és?-»), i de la vuitena, que trenca el ritme de cançó i acaba amb una estrofa també de vuit versos però sense tornada.

El quart model és un pas endavant en relació a aquest últim (de fet, els podríem haver considerat conjuntament), en el sentit que el lligam entre la tornada i l'estrofa s'aferma i s'assegura en establir-s'hi també una dependència de sentit; és a dir, els últims versos de l'estrofa abans de la tornada necessiten aquesta per completar el sentit de la frase. És el cas de la "Cançó de la mica mica" (256):

### CANÇÓ DE LA MICA MICA

Oh, pensament de blancor,  
 escorç vora un finestró!  
 Al pas, mon desig somica  
 tot just una mica mica.

Amor, si em vols fer plaer,  
 no la fereixis ben bé;  
 amb bri suau mortifica  
 son cor una mica mica.

Posa, per als llargs camins,  
 un poc d'impossible dins  
 la meva estèril musica:  
 tot just una mica mica.

Bé que ho sé: delit o joc  
no ve gaire i dura poc;  
però l'hora sembla rica  
si fa un res bombolla o floc  
tot just una mica mica.<sup>13</sup>

Fixem-nos que, en aquest cas, la tornada («tot just una mica mica») queda incrustada amb els heptasíl·labs anteriors no solament per la dependència de la rima, sinó també per completar el sentit; aquesta necessitat és el que obliga a un canvi de tornada a la segona estrofa, on apareix «son cor», que és complement directe del verb del vers anterior. Observem, també, el joc que s'esdevé a l'última estrofa, amb la introducció d'un cinquè vers que separa la tornada del vers amb què rima. Sens dubte, aquest poema és ja fruit de la gran llibertat que Carner es pren en els usos de la cançó. En aquest sentit, és difícil que puguem parlar pròpiament d'un "model" representat per aquest poema, perquè precisament allò que té primacia és la llibertat. De tota manera, a unes característiques semblants, cadascun amb les seves peculiaritats, responen els poemes número 314, 321, 356, 350, 309, 286 i 334.

"Balada" (314) és un poema compost de tres estrofes unisonants de deu octosíl·labs cadascuna més una quarteta. La tornada és l'últim vers de cada estrofa («com una branca de pollanc»), que dóna rima al vuitè (si no, aquest quedaria lliure, perquè cada estrofa funciona com l'adjunció de dos quintets de rima A B A B B / C C D C D) i que completa el sentit de l'última frase. Transcrivim la primera estrofa:

---

<sup>13</sup> *ibid.*, pàg. 342.

Reina d'amor, la més lleugera  
que hagi escarnit la senectut!  
Perdérem l'elm i la bandera;  
el nostre acer no vol traït.  
Però colliu com un tribut  
la nostra vida malversada,  
vós, triomfant, vós, acimada,  
càntic dels ulls i de la sang,  
molla d'atzur i de rosada  
com una branca de pollanc.<sup>14</sup>

La quarteta final és el "respost", cosa que converteix aquest poema en un dels de tall més tradicional, pel que fa a la forma externa, de tota la secció. Aquesta estrofa final repeteix, de fet, l'estructura de rima dels últims quatre versos de cada estrofa, i es reitera, òbviament, la tornada. Un altre poema que s'ajusta al model de què parlem és "L'elegia d'una rosa" (321), una cançoneta de gran lirisme amb una sola doble rima en tres quartetes. La particularitat del poema és que la tornada, en aquest cas, no ocupa l'últim vers de cada estrofa, sinó el tercer i penúltim; a més, es repeteix, però només en la primera i l'última quartetes, el primer peu mètric de la tornada. Val la pena que llegim el poemeta:

#### L'ELEGIA D'UNA ROSA

Quina cosa, Déu meu, quina cosa!  
És la cosa més trista d'enguany.

---

<sup>14</sup> *ibid.*, pàg. 314.

"SENS CAURE EN EL FILAT DE LES ESPARSESES"

Se m'ha mort una rosa, la rosa;  
se m'ha mort sense pena ni plany.

Ni la gebre ni el vent li han fet nosa,  
ni ha cercat de collir-la l'estrany.  
Se m'ha mort una rosa, la rosa:  
tota dòcil a un buit averany.

Ni el desig no l'havia desclosa,  
ni es va témer del groc desengany.  
Se m'ha mort una rosa, la rosa;  
se m'ha mort tota sola en el tany.<sup>15</sup>

A més a més, "L'elegia d'una rosa" té una mètrica que, com veurem més endavant, el distingeix d'absolutament tots els altres poemes de la secció.

Un altre poema que segueix el quart model que hem determinat, però ara ja més de lluny, és la "Cançó de la instància amorosa" (356). La particularitat d'aquest poema és que, pròpiament, no té tornada, sinó que tan sols hi ha una mena d'"indici" de tornada. El poema combina versos decasil·làbics amb tetrasíl·labs, formant cinc quartetes encadenades amb el primer vers femení; les estrofes segona, tercera i quarta no presenten cap rastre de tornada, però la primera i l'última diuen això:

Ara és el temps i l'hora benfactora,  
ara és la nit, per a morir i amar.  
¿Qui tindrà mai fermaça ni penyora  
de l'endemà?

-----

---

<sup>15</sup> *ibid.*, pàg. 428.

Ara és el temps, a punt de meravella.  
 L'estel ens diu que fem la via ensems.  
 Ara és el temps que sou encara bella.  
 Ara és el temps.<sup>16</sup>

Tots els decasíl·labs del poema s'ajusten als tetrasíl·labs en el sentit que són tots *a minore*, és a dir, presenten invariablement accent màxim a la quarta síl·laba (llevat del tercer vers de la quarta estrofa, que trenca deliberadament el ritme). Això és important, perquè resulta que en aquest cas la "tornada", o l'indici de tornada, es dona en el primer còlon dels versos on es produeix: «Ara és el temps», als primers versos de les estrofes transcrites, més al tercer vers de l'última quarteta (i també a l'últim tetrasíl·lab). Hi ha també, al segon vers de la primera estrofa, un eco d'aquest indici de tornada: «ara és la nit». Això és l'únic que ens permet considerar el poema com una cançó, i en aquest cas el model que segueix, ni que sigui de lluny, és el de la "Cançó de la mica mica": l'indici de tornada està incrustat en els altres versos de l'estrofa, però en aquest cas no pas per la rima (llevat de la de l'últim tetrasíl·lab), perquè com ja hem dit la repetició es troba al primer còlon d'alguns decasíl·labs, sinó a través del sentit. Un cas força semblant, dintre de la seva especificitat, és "Cançó orgullosa" (350). En aquest poema, com en l'anterior, hi ha més que res indici de tornada. Llegim-lo:

---

<sup>16</sup> *ibid.*, pàg. 471.

CANÇÓ ORGULLOSA

Tinc avui un poc d'afany  
que demà serà recança;  
però ara com antany,  
no vull res, sinó esperança.  
Qui s'avesa a cobejança  
mai no troba sinó dany;  
flam de joia sempre dansa  
en la copa d'un engany.

Van els dies encalçant-se:  
¿qui en diria l'averany?  
Tota fe té sa mudança,  
tota calma, son parany.  
A la fira no hi ha pany  
per a un clos de benaurança.  
En amors no hi val fermança  
ni cap or és més que estany.

Doncs jo ara com antany  
no vull res, tret d'esperança:  
faré, sol, el meu engany  
a mon grat i ma semblança,  
amb mos braços abraçant-se  
i paixent-se del meu plany.  
Vull amor sense gaubança  
i cantades sense guany.<sup>17</sup>

Aquí, l'indici de tornada es produeix als versos dissetè i divuitè, «Doncs jo ara com

---

<sup>17</sup> *ibid.*, pàg. 465.



antany / no vull res, tret d'esperança», que remembren el tercer i quart, «però ara com antany, / no vull res, sinó esperança». De tota manera, allò que determina el caràcter de cançó del poema és la regulació mètrica i sobretot l'estructura de la rima. Fixem-nos que tots els versos són heptasíl·labs que tenen la particularitat de tenir un accent màxim a la tercera posició; d'altra banda, els tres octets (de fet, pel que fa a l'estructura de la rima, sis quartetes) són unisonants, i només amb dues rimes en joc, la qual cosa dóna un to de repetició al poema, a part d'una gran complexitat.

Considerarem del mateix model, també a la seva manera, "Cançó de gener" (309). Aquí, es repeteixen tres tornades diferents, fent variacions en dues de les tornades, i cada una és la tornada d'una de les tres estrofes que té el poema. Els versos repetits en tot o en part són el primer i el cinquè de cada estrofa; la conseqüència d'aquesta estructura és que entren en rima dos mots iguals, més un tercer d'un altre vers. Transcrivim el poema perquè se'n pugui observar bé la complexitat del travament:

### CANÇÓ DE GENER

Lliri blanc, guardada donzella,  
 cor secret, caiguda parpella,  
 de l'amor tot dia en la por,  
 lliri blanc, guardada donzella  
 que has tancat el teu finestró:

et diré mesquina, mesquina!  
 Contra el dol, l'angoixa, la set,  
 t'han desat com una joguina,  
 i no veus el cel, oh mesquina!,  
 i l'amor, que lluen de fred.

Quin tropell, mon cor i les branques!-  
I el teu cor no sent, mig difunt,  
presoner de randes tan blanques,  
aquest vent que passa en les branques  
i se sent xiular tan amunt.<sup>18</sup>

De fet, fixem-nos que el to de cançó el determina la primera estrofa, on hi ha autèntica tornada amb la repetició de tot un vers; a les altres estrofes, el que hi juga més és la nostra memòria establint un paral·lelisme entre el primer i el quart vers amb l'ajut de la repetició de l'últim mot.

Afegirem a la nostra llista d'aquest quart model de cançó en la poesia de Carner els poemes 286 ("Cançó d'amor i amistat") i 334 ("Canticel"). El primer és molt similar a "Cançó de gener", i per tant ens estalviarem de reproduir-lo. Consisteix en quatre quintets d'heptasil·labs de rima A B B A A, però on el primer i el cinquè versos de l'estrofa es repeteixen (i a cada estrofa és diferent), llevat d'una mínima variació a la tercera estrofa i, sobretot, un trencament total de l'estructura a l'última (on no hi ha repetició i, per tant, no hi ha tornada). "Canticel" també segueix aquesta mena de sub-model de "Cançó de gener", és a dir, amb canvi de tornada a cada estrofa. De fet, de les tres estrofes del poema només la primera i la tercera presenten tornada (diferents), en els versos primer i tercer, i el segon i el quart són jocs sobre aquesta tornada. La llibertat de Carner amb aquesta estructura, al costat d'una estricta regulació mètrica, li permet de fer un poemeta magnífic en la seva senzillesa aparent:

---

<sup>18</sup> *ibid.*, pàg. 407.

CANTICEL

Per una vela en el mar blau  
daria un ceptre;  
per una vela en el mar blau,  
ceptre i palau.

Per l'ala lleu d'una virtut  
mon goig daria,  
i el tros que em resta, mig romput,  
de joventut.

Per una flor de romaní       ♦  
l'amor daria;  
per una flor de romaní  
l'amor doní.<sup>19</sup>

Abans d'acabar amb aquest repàs de les formes que adopta la cançó amorosa en la poesia de Carner, cal fer notar que hi ha poemes que estan a cavall entre dos models; per exemple, entre el primer model (és a dir, el model en què la tornada és independent de rima i de sentit de l'estrofa) i el quart model (és a dir, en què la tornada n'és dependent en tots dos aspectes, tot i que de fet qui és dependent és l'estrofa en relació a la tornada). Ja hem vist que, en el tercer model, el lligam de dependència s'establia només per la rima; doncs bé, aquests poemes de què parlem ara que estan a cavall entre el primer i el quart models són poemes amb tornada en què la necessitat d'aquesta ve donada no per la rima (independentment que la rima sigui la mateixa a tornada i

---

<sup>19</sup> *ibid.*, pàg. 444.

estrofa), sinó pel sentit, i de manera no pas tan clara com en el quart model. És el cas de la "Cançó del decebut" (348), que reproduïm perquè ens serveixi d'exemple:

### CANÇÓ DEL DECEBUT

Un dia, apressat,  
calgué que plantés  
rosers i rosers,  
en vores d'un prat,  
per si mai, temptat,  
l'amor hi vingués.  
Jo deia al meu fat:  
-Qui donzella amés  
i en fos sempre amat!-

I, vegeu, després  
mos somnis lleugers  
s'han afeixugat.  
Mon cant és revés  
i el gel ha cremat  
mos antics rosers.  
I dic al meu fat:  
-Qui donzella amés  
sense ésser-ne amat!<sup>20</sup>

No és pas cap problema que el poema només tingui dues estrofes i, per tant, que la tornada es repeteixi un sol cop; ni que aquesta repetició no ho sigui del tot, sinó que hi hagi una variació (on resideix bona part del sentit del poema, de passada); el

---

<sup>20</sup> *ibid.*, pàg. 463.

problema és que la tornada, tot i reproduir la rima dels versos precedents, no és necessària perquè cap vers no quedi lliure de rima, però al mateix temps és necessària per completar el sentit dels versos anteriors, i tanmateix no tan necessària com hem vist en d'altres casos: és gairebé un afegit, creat per l'ús d'una veu en estil directe. A "Cançó del goig peremptori" (355) passa pràcticament el mateix, però amb una variant. El poema el componen quatre estrofes de sis versos on els dos últims constitueixen la tornada, que, aquí sí, és invariable en tots els casos («Ves que aviat s'esfullaran / les roses»). Les dues primeres estrofes segueixen del tot el primer model; reproduïm-les:

Veus el camí sens caminant  
 i un horitzó distant;  
 vogar en un núvol et proposes.  
 Llibera't de l'encant.  
 Ves que aviat s'esfullaran  
 les roses.

Mira al teu volt, que fuig l'instant.  
 La llum i el tendre amant  
 diuen amor, i tu no goses  
 alçar-te radiant.  
 Ves que aviat s'esfullaran  
 les roses.<sup>21</sup>

Però a les estrofes tercera i quarta s'estableix una dependència entre la tornada i els altres versos, que en el cas de la tercera és una dependència exactament igual a la que

---

<sup>21</sup> *ibid.*, pàg. 470.

hem vist en el poema "Cançó del decebut", i en la quarta és molt més forta, com de les que hem vist als poemes que responien al quart model:

El vent, passant, se'n du mon cant,  
el riu se'n va plorant;  
i fins l'herbei on et reposes  
et fa, capcinejant:  
-Ves que aviat s'esfullaran  
les roses-

Sospirs ni mur de diamant  
jamai no detindran  
el riu del temps, sense rescloses,  
que corre triomfant  
marcint les vides i esfullant  
les roses.<sup>22</sup>

És en aquest sentit que "Cançó del goig peremptori" és un exemple de model mixte: perquè presenta al mateix temps diferents solucions, que responen a models diversos. Un cas a part és el del poema "Cançó d'abril" (295), que de fet està a cavall entre el tercer model i el quart: és a dir, no hi ha dubte de la dependència entre la tornada i l'estrofa a través de la rima, però la dependència de sentit (que determinaria la seva plena pertinença al quart model) queda en una pura ambigüitat per la mateixa textura del poema. El poema es compon de tres estrofes, però nosaltres en farem prou reproduint la primera:

---

<sup>22</sup> *ibid.*

Al cel d'abril es defícia  
 un poc de núvol que se'n va;  
 abans que es perdi cim enllà,  
     oh satalia!,  
 ¿si jo gosava d'estimar?,  
     ¿si gosaria?<sup>23</sup>

Les que hem vist són totes les cançons pròpiament dites que apareixen a la secció OFRENA. Tanmateix, hi ha altres poemes que presenten determinades característiques que els acosten al to o a la forma de la cançó, i en tot cas és l'absència de tornada o de cap element repetit que no els considerem com a cançons en sentit estricte. És el cas de "Serenada d'hivern" (323), per exemple, o d'un poema com "El banc" (327). En aquests casos, és el ritme o l'estructuració de la rima, o totes dues coses alhora, que crea l'ambient de poema "per ser cantat". El cas d'"El banc" és en aquest sentit molt representatiu: és un poema compost de cinc quartetes creuades, de rima unisonant, on només es donen dues rimes («-úna» i «-ent») que ocupen indistintament els versos inicial i final o medials de cada estrofa, però que determinen vint versos masculins; a més a més, tots els versos són heptasíl·labs amb accent màxim a la tercera posició. La regularitat mètrica i de rima dóna a aquest poema, com a d'altres de la secció, un to indiscutible de cançó sense tornada molt marcat.

Això ens porta a insistir en la constatació que fèiem més amunt: la llibertat creativa de Carner, també en l'ús de la cançó. Sens dubte, també aquí el poeta beu de la tradició: la mateixa forma i concepte de la cançó en deriva. A més, no rebutja

---

<sup>23</sup> *ibid.*, pàg. 392.

possibilitats molt fixes marcades per la tradició, com és l'ús de les rimes unisonants al llarg d'un poema, com hem vist que és alguns dels casos de les cançons d'OFRENA. Ara bé, ben lluny de fer-se'n esclau, adapta les formes heretades a les pròpies conveniències i necessitats, i això en un doble sentit: l'eliminació de tota aquella regla massa fixa que per això mateix sigui inútil a una poesia de concepció moderna, i l'experimentació, a partir d'allò salvat, de noves possibilitats formals que en últim terme tenen incidència en l'àmbit del sentit (i n'hem vist algun cas). I val a dir que, quan l'experimentació està gairebé exhaurida, Carner abandona, simplement, el tractament del gènere. Això últim és defensable amb dades: només cal que parem atenció a la procedència de les cançons de la secció. De les vint-i-dues cançons que hem determinat que aquesta té, una prové d'*Auques i ventalls* (258), dues de *Llunyania* (256 i 424), una és un inèdit (348), una té l'origen a *La inútil ofrena* (385), una a *Les monjoies* (346), tres a *L'oreig entre les canyes* (309, 334 i 353), sis a *Verger de les galanies* (249, 253, 266, 301, 314 i 355) i finalment set a *La paraula en el vent* (251, 281, 286, 295, 321, 350 i 356). És a dir, la producció de cançons es concentra sobretot al *Verger* i a *La paraula en el vent*, és a dir, més aviat al començament de la seva trajectòria; als anys, de fet, de plenitud de la seva poesia amorosa.

Vint-i-dues són les cançons d'OFRENA, però no és aquesta la forma establerta per la tradició que més sovinteja a la secció. De sonets, n'hi ha cinquanta-quatre, és a dir, molts més del doble. Al pròxim sub-apartat posarem l'atenció en aquesta forma estròfica.



#### 4.3.2. *La batalla amb el sonet*

És sabut que, en la famosa "batalla del sonet" de principis de segle, Carner va dir la seva publicant cap a cent cinquanta sonets amb una diferència de dos anys, reunits en dos volums, de 1905 i de 1907. És clar que d'aquesta manera prenia un partit teòric amb la pràctica de l'escriptura. Però el que a nosaltres ens interessa aquí no és la batalla *del* sonet, sinó la batalla que el poeta va lliurar *amb* el sonet, és a dir, l'enorme gamma de provatures que en aquells dos llibres, i també a *Poesia*, va dur a terme amb aquesta forma estròfica.

D'entrada, val a dir que la presa de partit de Carner a favor del sonet no és gens estranya, sinó que té el mateix significat de xoc entre la tradició i la modernitat en què estableix la seva poètica. En efecte, el sonet és una forma heretada de la tradició, en aquest cas d'origen forà, però que havia entrat a la poesia catalana feia segles; les circumstàncies van fer que mai no disposéssim d'un gran poeta (un poeta d'entre els millors d'Europa al seu moment, un Petrarca o un Garcilaso o un Shakespeare o un Baudelaire) que n'explotés les possibilitats. Així, Carner és, altre cop, el poeta que, encara que sigui tard, omple un buit de la nostra tradició: és el poeta català que millor explora les potencialitats d'aquesta i l'equipara amb les de la resta d'Europa. El sonet era, per a la literatura catalana, una forma encara amb prou camp verge a començaments de segle, i en aquest sentit una forma "moderna" que la tradició oferia. I Carner es va lliurar a la tasca amb una alegria i una llibertat encomiables: el resultat són els dos llibres de sonets publicats en dos anys.

El sonet és una forma estròfica que ha aguantat prou bé els embats que la modernitat més radical li ha propiciat al llarg del segle, i el cert és que, a diferència del que succeeix amb la cançó, aquí no trobarem cap autèntica inflexió en l'ús que en fa Carner. Si bé és cert que després de 1907 ja no tornarà a fer cap llibre format íntegrament per sonets, sí que n'anirà escrivint amb una certa assiduitat al llarg de la seva producció. El resultat és que *Poesia*, tot i que la majoria dels poemes de 1905 i 1907 van ser descartats, inclou molts sonets; repetim que només a la secció OFRENA n'hi ha cinquanta-quatre. La procedència d'aquests sonets és molt variada: a part dels dos del *Primer llibre llibre de sonets* i dels quatre del *Segon llibre de sonets*, n'hi ha nou que provenen de *Verger de les galanies*, dos de *Les monjoies*, onze de *La paraula en el vent*, nou de *L'oreig entre les canyes*, set dels inèdits de *La inútil ofrena*, tres de *Sons de lira i flabiol*, dos d'*El veire encantat* i dos més de *La primavera al poblet*; els altres dos no havien estat publicats en llibre anteriorment. No n'hi ha cap de *Llunyania* (llibre on els sonets són escassos); aquesta última dada i el fet que tampoc no hi hagi a OFRENA cap sonet inèdit són símptomes que sí es produeix una certa aturada, a mesura que avancen els anys, en la producció de sonets, fet ja visible a *El veire encantat* i a *La primavera al poblet*; però en cap cas això no vol dir que en deixés d'escriure mai.

Val a dir que les possibilitats formals del sonet pràcticament van quedar explorades del tot amb els llibres primerencs de 1905 i 1907. Per eliminar tot dubte, valguin les dades que donarem tot seguit. Al *Primer llibre de sonets*, hi ha vint-i-sis estructures diferents de rima per a setanta-quatre sonets; i al *Segon llibre*, n'hi ha

## DESCRIPCIÓ INTERNA (1)

trenta-dues per a setanta-cinc. Aquestes són totes les estructures, amb el nombre de sonets que les segueixen a cada llibre:

	<i>Primer llibre</i>	<i>Segon llibre</i>
ABAB CDCD EEF GGF	19	9
ABBA CDDC EEF GGF	6	7
ABBA CDCD EEF GGF	4	1
ABAB CDDC EEF GGF	1	2
ABAB CDCD EFE GFG	1	-
ABBA CDDC EFE GFG	1	-
ABAB CDCD EEF GFG	1	-
ABBA CDDC EEF GFG	1	-
ABAB CDDC EEF GFG	1	-
ABAB CDCD EEF FGG	2	-
ABAB CDCD EBE FBF	1	-
ABBA CDDC EEF FGG	1	1
ABBA CDDC EEF BBF	-	1
ABBA CDDC EFE FGG	-	1
ABAB CDCD EFE FGG	-	1
ABAB CDDC EFE FGG	-	1
ABAB CDCD EFG EFG	-	2
ABBA CDCD EFF EEF	-	1
ABAB CDCD EED FFD	-	1
ABAB ABAB CCD EED	11	13
ABAB BABA CCD EED	3	1
ABAB BAAB CCD EED	3	4
ABAB ABAB CCD EDE	2	1
ABAB BABA CCD EDE	1	1
ABAB BAAB CCD EDE	1	-
ABAB ABAB CCD DEE	1	-
ABAB ABAB CED BDB	1	-

"SENS CAURE EN EL FILAT DE LES ESPARSES"

ABAB ABBA CCD EED	-	3
ABAB BAAB CDC EDE	-	2
ABAB ABAB CDD CCD	-	1
ABAB BAAB CDE CDE	-	1
ABAB ABBA CDE CDE	-	1
ABBA ABBA CCD EED	5	8
ABBA ABAB CCD EED	2	2
ABBA BABA CCD EED	1	2
ABBA BAAB CCD EED	2	2
ABBA BAAB CDC EDE	1	-
ABBA BCCB DDE FFE	1	-
ABBA ABBA CCD DEE	-	1
ABBA BABA CCD EDE	-	1
ABBA ABAB CCD EDE	-	1
ABBA ABBA CCD CCD	-	1
ABBA ABBA ABA BAB	-	1
43 estructures	74	75

No cal ni dir que l'experimentació és enorme; en alguns casos, violant regles ben establertes per al sonet, com l'estructura ABAB CDCD EBE FBF d'un poema del *Primer llibre*, on es recupera la segona rima de la primera estrofa als tercets; o l'estructura ABBA ABBA ABA BAB d'un poema del *Segon llibre*, on no hi ha canvi de rima als tercets. Intentarem simplificar aquest maremàgnum d'estructures considerant per separat les quartetes dels tercets. Aquestes són les estructures que determinen la combinació de les dues quartetes:

## DESCRIPCIÓ INTERNA (1)

	<i>Primer llibre</i>	<i>Segon llibre</i>
ABBA CDDC	9	10
ABAB CDCD	24	13
ABAB CDDC	2	3
ABBA CDCD	4	2
ABAB ABAB	15	15
ABAB BABA	4	2
ABAB BAAB	4	7
ABBA BCCB	1	-
ABAB ABBA	-	4
ABBA ABBA	5	11
ABBA BAAB	3	2
ABBA BABA	1	3
ABBA ABAB	2	3
13 estructures	74	75

És a dir, Carner utilitza les dotze estructures possibles de les quartetes quan entren en joc dues o quatre rimes (a més d'experimentar un cop amb una combinació a tres rimes: ABBA BCCB). Tant la combinació a dues rimes com la combinació a quatre resulten productives; però mentre que en el cas del *Primer llibre de sonets* hi ha una igualtat d'ús (trenta-nou combinacions a quatre rimes per trenta-cinc a dues rimes), al *Segon llibre* hi ha una major preferència per no introduir les rimes tercera i quarta a la segona quarteta (vint-i-vuit a quaranta-set). En tots dos llibres, a més, la preferència és clara per les quartetes encadenades sobre les creuades: noranta-nou per quaranta-nou al *Primer llibre*, i vuitanta-dos per seixanta-vuit al *Segon llibre* (també hi ha, per tant, un lleuger canvi en aquest llibre). Amb aquestes característiques, és clar que l'estructura

que sovinteja més al *Primer llibre* és ABAB CDCD (vint-i-quatre sonets), i al *Segon* ABAB ABAB (quinze sonets). De fet, en la forma tradicional del sonet, les quartetes havien de ser creu-creuades o cadeno-encadenades, de manera que es creen quatre possibilitats depenent de si introdueixen la tercera i la quarta rimes a la segona quarteta o si no ho fan (i si no, en cas que no hi hagi canvi d'ordre de la rima); i efectivament aquestes possibilitats són les més emprades per Carner: fan un total de cinquanta-tres sonets al *Primer llibre* i de quaranta-nou al *Segon*. Les altres possibilitats són quan les quartetes són creu-encadenades o cadeno-creuades, o bé, en cas que hi hagi només dues rimes en joc i que les quartetes siguin creu-creuades o cadeno-encadenades, quan la rima canvia d'ordre (és a dir: ABBA BAAB o ABAB BABA). Aquestes combinacions, que són vuit, són de fet desviacions de la norma, però Carner les va experimentar. També va experimentar amb els tercets, sobretot al *Segon llibre de sonets*. Veiem quines estructures presenten els tercets:

	<i>Primer llibre</i>	<i>Segon llibre</i>
AAB CCB	58	56
ABA CBC	4	2
AAB CBC	8	4
AAB BCC	4	2
ABB AAB	-	2
AAB AAB	-	1
ABA BAB	-	1
ABC ABC	-	4
ABA BCC	-	3
9 estructures	74	75

La forma més habitual d'estructurar els tercets, com podem comprovar, és lligant amb la rima l'últim vers de cada un, i fent rimar els altres dos de cada tercet entre si. La preferència de Carner per aquesta fórmula no deixa de ser sorprenent; és la que Clement Marot, al segle XVI, va utilitzar per primera vegada en alguns sonets, però és una fórmula que contradiu l'origen del sonet (perquè crea en els tercets un aariat més una quarteta final, més que no pas dos tercets). El mateix es pot dir de les estructures de rima AAB CBC i AAB AAB, que de fet en són variants; i també n'és una variant, però aquesta més consolidada per la tradició (l'havia utilitzat en anglès sir Thomas Wyatt al segle XVI), la forma AAB BCC, que de fet es compon de tres aariats. Al *Segon llibre de sonets*, Carner també assaja algunes de les estructures de sonet més clàssiques, les que ja van utilitzar Dante i Petrarca, que creen un fort travament entre els sis versos dels tercets: ABA BAB o ABB AAB, o, amb introducció d'una tercera rima, ABC ABC o ABA CBC (aquesta última també usada al *Primer llibre*). Finalment, al *Segon llibre* trobem l'estructura elisabetiana, que de fet defineix un sonet de tres quartetes més un aariat final (al llibre hi ha tres poemes amb una forma de tercets ABA BCC).

L'experimentació amb les formes, com veiem, és el que defineix els dos llibres de sonets de Carner, i això el porta sovint a trencar amb la tradició més ben establerta. També, en alguns casos, aquesta ruptura es produeix en relació a normes de la tradició catalana, com és la de l'alternança de rimes masculines amb femenines. A *Primer llibre de sonets*, es produeix alternança en cent trenta-sis quartetes (la quarteta preferida és encadenada amb el primer vers femení, amb vuitanta exemples), però no es dona en

dotze quartetes: cinc són de versos masculins i set de femenins. Tampoc no es produeix alternança en vint-i-cinc dels cent quaranta-vuit tercets (vint-i-un tercets són de versos femenins i quatre de masculins). A *Segon llibre de sonets*, en canvi, el trencament de la norma es suavitza molt: no hi ha cap quarteta de versos tots masculins, tot i que sí n'hi ha vuit de versos femenins (i la preferida torna a ser l'encadenada amb el primer i el tercer versos femenins, amb setanta-quatre exemples), i només hi ha onze tercets que violen la regla de l'alternança (sis de versos femenins i cinc de versos masculins). L'adaptació a la norma de l'alternança serà després pràcticament completa en la sonetística de Carner, de manera que aquests casos no deixen de ser, dintre d'aquesta, provatures de joventut.

Una cosa semblant passa amb la versificació. Donem un cop d'ull a la relació dels metres emprats als sonets d'aquests dos llibres:

	<i>Primer llibre</i>	<i>Segon llibre</i>
Dodecasíl·labs	45	37
Decasíl·labs	21	20
Octosíl·labs	5	1
Heptasíl·labs	1	7
Hexasíl·labs	1	6
Pentasíl·labs	1	3
Trisíl·labs	-	1

Una primera dada és destacable: la preferència de Carner, als dos llibres, pel vers de dotze síl·labes per sobre del decasíl·lab; dintre del de dotze, la tria és gairebé constant



pel vers cesurat, és a dir, per l'alexandrí. En relació al *Primer llibre*, al *Segon* hi ha, però, una davallada de dodecasíl·labs; desapareixen del tot els versos decasíl·labs cesurats (n'hi havia al llibre de 1905), consolidant-se, doncs, l'*endecasillabo*; desapareixen també els octosíl·labs cesurats, i sovintegen més els heptasíl·labs, els hexasíl·labs i els pentasíl·labs. Això últim no deixa de ser fruit de l'ànsia d'experimentació; també respon a això, per descomptat, que Carner escrivís, 'encara que pugui semblar impossible, un sonet fet de versos de només tres síl·labes. Serà útil que el recordem:

## RECORT DE SÒLLER

Oh el prolífich  
taronger!  
Par, mirífich  
un dosser  
d'or y ermini  
sumptuós  
qui s'inclini  
tot gelós...  
Mes la branca  
una mica  
mostra al vent  
una blanca  
sollerica  
somrient.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Carner 1907, pàg. 42. El sonet és el número 42 del llibre.

Aquest poema va passar a formar part de *Poesia*, a la secció LLOC, però de fet és més just dir que va *inspirar* un poema de *Poesia*. Efectivament, "Taronger de Sóller", número 37 de *Poesia*, és un sonet format sobre aquest, però Carner li va imposar una versificació d'octosíl·labs. I és que, després dels dos llibres de sonets, Carner va abandonar les provatures amb el sonet (ja ho havia provat pràcticament tot) i va optar per les formes més clàssiques, aquelles que sens dubte s'adiuen més amb el sonet i exploten millor les possibilitats d'aquesta forma estròfica. Un cop d'ull als cinquanta-quatre sonets d'OFRENA, que és un estadi sincrònic on l'evolució de la sonetística carneriana ja s'ha estabilitzat del tot, ens ho confirma plenament. D'aquests cinquanta-quatre sonets, el que usa un metre més curt és el número 411, que és d'heptasíl·labs; n'hi ha un d'octosíl·labs, com ja sabem (el 318, "Nit de primavera"); els altres cinquanta-dos són metres llargs. Dintre d'aquests, n'hi ha tres fets amb dodecasíl·labs no cesurats, però amb tall després de la sisena (els poemes número 304, 347 i 357), tres alexandrins (254, 329 i 331), i els altres, la immensa majoria (quaranta-sis), són sonets de decasíl·labs (són els número 252, 255, 257, 262, 263, 264, 272, 275, 277, 282, 289, 292, 293, 294, 296, 297, 305, 306, 308, 310, 311, 312, 313, 326, 328, 332, 340, 341, 342, 343, 344, 351, 375, 378, 380, 389, 390, 395, 397, 399, 416, 418, 419, 420, 421, 425). L'única sorpresa que ens poden despertar aquestes dades és l'abandonament dràstic de l'ús de l'alexandrí, que era la forma predominant als dos llibres de sonets, i la consolidació absoluta del decasíl·lab com a vers bàsic del sonet. I, en menor mesura, que el sonet d'heptasíl·labs (411, "Memòria") provingui de *La primavera al poblet*: una excepció a la tendència que hem vist.

L'estructuració de la rima dels sonets d'OFRENA també confirma el que estem dient: la ruptura de Carner en relació a l'extrema experimentació duta a terme als llibres de 1905 i 1907. La preferència en les quartetes és per a la combinació cadeno-encadenada (ABAB CDCD o ABAB ABAB), que presenten trenta-cinc sonets, seguida de la combinació creu-creuada (ABBA CDDC o ABBA ABBA), que presenten setze sonets. Els altres tres sonets són violacions de la regla: n'hi ha dos de rima cadeno-creuada, els números 277 ("Estàtua sobre el llac") i 347 ("Dos amants"); i un de rima creu-encadenada, el número 255 ("Antiga primavera"). Aquests tres poemes provenen, respectivament, de *Verger de les galanies* (número 18 d'aquest llibre), *La inútil ofrena* (número 70) i *Segon llibre de sonets* (és el 65), és a dir, d'un període primerenc de la seva producció, sobretot els números 277 i 255. Les combinacions dels tercets també responen a models molt més establerts per la tradició; només són de destacar el sonet "Projecte" (número 254), que als tercets presenta una rima en tres apariats (però el poema prové del *Primer llibre de sonets*), i el sonet "Reposseïció" (343), que és d'estructura elisabetiana (tres quartetes amb apariat final), una forma que, tot i no haver-n'hi més casos dins d'OFRENA, el poeta no va rebutjar mai.

En definitiva, Carner va lliurar als primers anys de la seva producció, en la seva etapa d'aprenentatge, una autèntica batalla *amb* el sonet. Un cop acabat l'aprenentatge, no en va abandonar l'ús, però el va deixar de practicar com a pur joc i el va continuar fent servir per als seus propòsits. Això ens posa sobre la pista de dues coses. En primer lloc, la fi de la batalla amb el sonet és paradigmàtica de l'evolució que sofreix la seva poesia després de 1907, i irreversiblement després de 1911, que abandona els postulats

més estrictament noucentistes per prendre uns camins de llibertat personal en la creació poètica que seran l'origen de la seva estètica inconfusible. De fet, l'aparent "llibertat" que Carner es va prendre als dos llibres de sonets no és sinó una llibertat del tot superficial, que respon a una concepció de l'art més del costat del joc tècnic que no pas cap altra cosa (i ja es va preocupar ell mateix de recuperar d'aquests llibres a *Poesia* tot el que en calia salvar). L'autèntica llibertat creativa no passava per l'experimentació de la forma més purament externa, sinó de les possibilitats *autèntiques* del sonet, per exemple, com una forma d'estrofa útil per al pensament poètic: i en aquest sentit en farà ús al llarg de la resta de la seva producció. En segon lloc, l'adaptació i la persistència (però matisada, no desbordant) de l'ús del sonet durant la seva carrera literària són símptomes, com hem dit, de "modernitat", en el sentit que l'ús del sonet queda "normalitzat", com també queden "normalitzats" els mateixos models de sonet emprats. És per aquesta via que entenem que la fi de la batalla amb el sonet, que Carner va guanyar, és també un exemple de la seva tasca de modernització de la pròpia tradició.

#### 4.3.3. *Les altres formes estròfiques*

En aquest mateix sentit que hem interpretat el treball de Carner sobre el sonet podem interpretar, i així ho farem, l'ús de les altres formes estròfiques fixes i la resta de l'estrofisme dels poemes que componen la secció OFRENA. De moment hem donat

constància de setanta-sis poemes de la secció: vint-i-dues cançons i cinquanta-quatre sonets. Però no són aquestes dues les úniques formes que hi ha a OFRENA que responen a esquemes més o menys tradicionals. Una de les formes habituals de composició és el poema breu, d'entre tres i sis versos (generalment de quatre), que en la seva concisió permet de tancar un pensament penetrant que sol ser fruit de l'enginy o d'un joc verbal poderós. El tema d'aquests poemes dins d'OFRENA és, com tots els altres de la secció, l'amorós, i és per això que tot sovint, més que "epigrames", els podem anomenar "madrigals" (però molt curts), una composició molt productiva dins de la tradició europea. Ja n'hem vist uns quants en el que portem de treball: "La indolent", "Oh tu que portes una rosa" i "Vencedor de la mort"; cal destacar ara que en alguns casos el tot d'aquestes composicions és absolutament seriós. El poemet que tot seguit reproduïm respon a aquestes característiques: és "seriós", el tema és amorós i consisteix, com podrem comprovar, en una sola idea esplèndidament desenvolupada (i no cal dir que la dificultat, en aquests casos, és precisament de "desenvolupar" un pensament on pràcticament no hi ha espai per fer-ho). Es tracta de "Destins" (número 330 de *Poesia*):

### DESTINS

La nit és lleu. Els dos amants s'han adormit.  
 Té dos presents l'Amor dintre la mà distreta.  
 ¿A qui darà l'enyor? ¿A qui l'oblit?<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 438.

La simplicitat de la idea és en aquest poema aclaparadora, i aquí està la màgia que pot suscitar. El déu Amor, així, personificat, un déu clàssic i gens cristià, governa el món (o la parcel·la de món on té jurisprudència, per dir-ho així) amb l'únic criteri de la pura arbitrarietat, és a dir, sense criteri. La pregunta que fa, o que es fa, la veu poètica és potser la mateixa pregunta que es fa en aquest moment (el moment del poema) aquest déu capriciós, probablement sense parar-hi més atenció que la que el porta a formular-se la pregunta: aquí la brevetat del poemeta ajuda molt a posar èmfasi en la poca transcendència que la decisió arbitrària que ha de prendre té per al déu. La narració d'aquest breu instant està encapçalada per un vers, una descripció del moment previ a aquesta narració: resulta que la nit era lleu i que els amants acabaven d'adormir-se quan passava per allí el déu Amor. I és precisament aquest vers el que justifica el que després es dirà: la nit no és consistent, com tampoc (així queda implícit) no ho és la relació entre els dos amants, que no solament s'han adormit en tant que éssers físics, sinó *com a amants*: és l'amor entre els dos que s'ha adormit. Només així es justifica plenament la necessitat de l'aparició del déu cruel en la seva arbitrarietat.

En la recerca d'aquesta simplicitat, que tanmateix crea sempre mons tensos i per això mateix de suggeriments poderosos, es situa l'ús de l'epigrama (i de l'epigrama "madrigalesc") en la poesia de Carner. Però per l'exemple donat ja podem veure que de fet Carner juga amb aquesta forma amb una considerable llibertat, i ara no ens referim tan sols a la forma externa, sinó al tema. De fet, "Destins" no seria, tampoc pel que fa al tema, un madrigal en el sentit estricte del concepte: tot i que el tema és amorós, aquí la veu que hi parla no és protagonista, aparentment, del poema, de manera

que aquest està formulat gairebé com una reflexió de validesa universal. S'acostaria més a l'esperit del madrigal tradicional aquest altre poemeta:

#### A MITJA VEU

Cal, oh senyora de la flor i el floc,  
 més que no pas enginy i melodia,  
 el mot que un món implícit ens desnia;  
 més que cap llavi, l'esperit del foc.<sup>26</sup>

Aquí, certament, la concepció tota del poema és madrigalesca: fins i tot la consciència de la veu que parla de la seva condició de poeta cantaire el converteix en un dels poemes de tall més tradicional de la secció. Però això no sol ser habitual. Un ràpid repàs de tots els poemes breus d'OFRENA basta per advertir que el to emprat per Carner en aquestes composicions és molt sovint més lleuger, i fins de vegades decididament irònic: és a dir, que s'acosta més a les maneres de l'epigrama. El poema "Oh tu que portes una rosa", que hem analitzat al començament del capítol anterior, entra clarament en aquest domini, si no per l'ús de la ironia, sí per la desinhibició del seu pensament, que és fruit, com hem vist, d'un joc metafòric. També "La indolent", poema que hem comentat al primer capítol, respon plenament a aquestes característiques. En podríem esmentar molts més: "La rosa i el ventall" (número 269 de *Poesia*), per exemple, o "Mai no és tothom content" (número 274). En alguns casos, allò que predomina és l'expressió aspra de la veu del poeta en estat malhumorat, com passa a

---

<sup>26</sup> *ibid.*, pàg. 429. El poema és el número 322 de *Poesia*.

"Sentència", o l'expressió gairebé angoixada per les exigències del desig, com passa a "Lèlia" (número 283) o a "Un clavell"; transcrivim aquest últim:

### UN CLAVELL

Per un clavell só consirós  
que entre les dents us resplendia;  
deu-me el clavell que té colors  
del llavi que l'atia.<sup>27</sup>

Sovint es fa difícil classificar aquests epigrames, precisament per la llibertat que es pren Carner: l'únic objectiu de l'ús d'aquesta forma és travar una composició que generi adequadament l'expressió de pensament del poema, i aquí no importa si el poemeta té versos més llargs o més curts o si el to és seriós o irònic. El nostre interès, per tant, tampoc no està a fer-ne cap classificació; només consignarem tots els poemes d'OFRENA que responen a aquestes característiques generals. Són els següents: el número 260, el 269, el 270, el 271, el 274, el 283, el 285, el 288, el 300 ("Vencedor

---

<sup>27</sup> *ibid.*, pàg. 383 (el poema és el número 282 de *Poesia*). De fet, en la seva primera versió (de *Verger de les galanies*, número 47), la veu poètica arribava a estar angoixada. Carner només va salvar la primera estrofa d'un sonet que deia això:

Per un clavell só concirós  
que entre les dents us resplendia;  
deume el clavell, que té colòs  
d'aqueixa boca hont are nia.

Deume el clavell, amiga mia,  
no per badat ni per flayrós;  
deume la flor de la follia  
perquè jo vull porpra de vos.

(Carner 1911, pàg. 57.)

La meva vida heu fatillada  
ab no sé quin malmirament  
y d'un homey el pensament  
sobta ma vida enmetzinada.

Jo us occiria ab mon coltell  
si no'm donàveu el clavell.



de la mort", transcrit al començament del capítol: és un epitafi, o el tractament irònic, però al mateix temps del tot seriosa, del gènere de l'epitafi), el 322, el 324, el 330, el 364, el 379, el 391, el 392, el 393 i el 403. La procedència d'aquests poemes és diversa, però majoritàriament provenen de *Verger de les galanies* i de *La paraula en el vent*. Probablement, la trajectòria que després d'aquests llibres prendrà la poesia de Carner, en general més reflexiva, de la mateixa manera que el fa optar pel decasíl·lab i pels models clàssics en el sonet, també farà que freqüenti menys la forma de l'epigrama. Un d'aquests poemes, tanmateix, és un dels inèdits d'OFRENA: el número 260, "Cel cobert".

Vint-i-dues cançons, cinquanta-quatre sonets i divuit epigrames; fins aquí l'ús a OFRENA de les formes més ben establertes per la tradició. Ara bé, això no vol dir en absolut que la resta de poemes no responguin a una disposició estròfica molt determinada. De fet, són pocs els poemes de la secció que no la tinguin. Un simple cop d'ull ens adverteix de quina és la forma bàsica que pren l'estructuració de la rima en aquesta secció (i a gran part de *Poesia*): la quarteta. A banda de molts dels poemes de què ja hem parlat (moltes cançons, tots els sonets i molts epigrames), la quarteta és l'estrofa bàsica de quaranta-vuit altres poemes d'OFRENA; i quan diem bàsica volem dir que, o bé tot el poema està estructurat en forma de quartetes (per exemple, tres quartetes), o bé en aquesta estrofa descansa la major part de l'estructuració estròfica del poema (per exemple, tres quartetes i un quintet). Aquests quaranta-vuit poemes són els següents: el número 273, el 279, el 287, el 290, el 302, el 303, el 316, el 317, el 319, el 325, el 327, el 333, el 335, el 338, el 339, el 349, el 352, el 358, el 359, el 361,

el 362, el 365, el 366, el 367, el 368, el 369, el 370, el 371, el 372, el 373, el 374, el 376, el 381, el 384, el 386, el 387, el 394, el 396, el 400, el 401, el 406, el 408, el 410, el 412, el 414, el 415, el 422 i el 423. En la major part de casos, les quartetes ho són amb tots els ets i uts: és a dir, entre els quatre versos es produeix una rima, encadenada o creuada, que els lliga. En alguns casos, però, aquestes quartetes ho són només en el sentit que l'ordenació estròfica del poema es basa en estrofes de quatre versos, però no hi ha una trava de rima entre tots quatre: en aquest cas, el més habitual és que rimin el segon i el quart i quedin lliures el primer i el tercer, tot i que també hi ha algun cas d'experiment (per exemple, tres versos rimant i un de lliure). No manquen altres exemples de llibertat formal en l'ús de la quarteta: hi ha poemes que, estructurats en forma de quartetes, introdueixen en una (normalment a l'última) un vers de més. D'aquestes "llibertats" de què parlem, n'és un bon exemple el poema "Bosc a l'hivern"; només llegint-lo ens adonarem de les implicacions que té això que diem:

#### BOSC A L'HIVERN

El bosc, l'antiga foradada verda,  
s'ha retallat en claustre delicat,  
i cada capitell és un brodat  
de fina malla, com entenedora.

Al cim dels arbres, oblidats de trémer,  
damunt del vent apaivagat, s'estén  
la dolçor d'aquest cel convalescent,  
bessó d'un llac entre la neu dormida.

DESCRIPCIÓ INTERNA (1)

Riu en ses flors gosades la gatosa  
i el galleran té el seu robí madur,  
mentre s'ajaça l'esbarzer mig bru,  
batut i socarrat per les gelades.

Enrogiren com folles les falgueres,  
i al fons de cada caminal s'escau  
aquell lluny exquisit, argent i blau,  
dolç com l'enlloc on duraria el somni.

Aquell lluny exquisit, inassolible  
-tan amatent, tan fugisser però-,  
fet per al bes de més enllà del plor,  
si fossis i jo fos com ens vanàrem,  
tu en el silenci i en el càntic jo.<sup>28</sup>

El poema té una certa aura de misteri, d'irrealitat: aquest n'és al capdavant l'ambient on es desenvolupa l'acció, i sembla evident que l'ús, molt rar, d'estrofes de quatre versos en què només rimen els versos segon i tercer (capitells, certament, de cada estrofa) potencia l'aire d'estranyesa. La introducció, al final, d'un cinquè vers en rima amb els dos medials corresponents de l'estrofa allarga el sentit últim del poema fins a dur-lo més enllà d'aquesta "irrealitat": ara sí que tornem a tocar allò conegut, un vers final que ens recorda a través de la rima algun o alguns d'anteriors, i és precisament en aquest vers on el sentit del poema pren la seva dimensió definitiva, i aclaridora de la resta del poema. Aquest és, ens sembla, un bon exemple (entre tants d'altres) de com l'ús de la forma més purament externa esdevé en l'art de Carner creadora de sentit. Val

---

<sup>28</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 487. És el número 371 de *Poesia*.

a dir que "Bosc a l'hivern" és un poema que procedeix de *Lluriania*; i el cert és que la llibertat creativa de Carner, també pel que fa l'ús de la forma externa, es va anar consolidant al llarg dels anys: aquesta mena de llicències abunden en la seva obra de maduresa.

L'adopció de la quarteta en la poesia de Carner es va consolidar de seguida i no va fer sinó créixer amb els anys: es pot afirmar que aquesta és la forma en què paulatinament el poeta es va anar sentint més a gust, fins al punt que al final de la seva producció l'ús en serà constant. Això tampoc no és estrany: un poema compost d'una tira de nombre lliure de quartetes disposa de prou estabilitat formal i al mateix temps permet prou llibertat de moviments (com el que acabem de veure) perquè el poeta pugui lliurar-se a la tasca creativa havent assegurat prèviament la tensió que proporciona una forma externa fixa. També aquí, per consegüent, trobem la gran elecció estètica de Carner que hem situat entre la modernitat i la tradició. A OFRENA hi ha també, i fent aquesta mateixa funció que hem descrit, altres estructures de rima que impliquen un nombre més llarg o més curt de versos, però la diferència en l'ús de la quarteta és aclaparadora. A banda de les estrofes que apareixen en altres poemes, com a les cançons o a poemes en estructura de quartetes amb introducció d'una altra estrofa, a la secció trobem poemes que s'organitzen del tot o gairebé del tot en quintets, sense cap altra servitud que la de ser cinc versos travats per la rima (la tradició catalana no va assegurar mai cap forma fixa més enllà d'aquesta): són els poemes número 291, el 307, el 382 i el 407. De poemes organitzats en estrofes de sis versos encara n'hi ha menys: els números 323, 345 i 377. El poema número 404 s'estructura en estrofes de set

versos, i els números 336 i 413 en estrofes de vuit (però en aquest últim cas cada octet és més aviat l'adjunció de dues quartetes). Independentment de la disposició visual de l'estrofa, hi ha sis poemes que consisteixen en una seqüència d'apariats: són els poemes número 280, 284, 298, 383, 402 i 417. Finalment, hi ha un poema, el 354, que consisteix en una seqüència de tercets (i no són encadenats: són monorrims).

Si fem un recompte de totes les formes estròfiques descrites fins ara, veurem que entre les cançons, els sonets, els epigrames i aquestes altres formes que acabem d'esmentar donen un total de cent cinquanta-nou poemes. A aquests, hi hem d'afegir els tres de rima assonant, que eren arromançats i, per tant, amb una forma estròfica més o menys prou determinada: cent seixanta-dos del total de cent setanta-vuit són els poemes d'OFRENA que responen a aquesta característica. I només són setze, per tant, els poemes que no presenten cap disposició estròfica; aquí hi hem de comptar els sis en estramps de què hem parlat més amunt. Els altres deu (números 248, 268, 299, 315, 337, 363, 388, 398, 405 i 409) són poemes amb rima consonant, ja siguin monostròfics ("Immunitat", per exemple), ja siguin poemes en els quals els versos s'agrupen en estrofes de manera indeterminada (és a dir, l'única determinació consisteix en una pausa més gran que el poeta ha volgut marcar entre un grup de versos i un altre): per exemple, "Història i pregària d'amor" (268). Només són deu: no hi ha cap dubte de l'opció de Carner no solament per la rima, sinó també per l'estrofisme, un estrofisme prou fixe perquè quedi consolidada la forma externa sense cap més perill, i alhora prou lliure (ho hem vist a les cançons, als epigrames, a les quartetes, als sonets) per, un cop assegurada aquesta forma externa, vessar tot el seu potencial creatiu en la fonamentació

de la poesia que volia escriure. Aquesta és, sens dubte, la primera constatació que ens tocava de fer en la nostra descripció de la poesia de Carner. Acabarem d'arrodonir-la amb una breu mirada a la mètrica.

#### 4.4. "ERES EN L'HARMONIA DEL MEU VERS"

Hem deixat per al final d'aquest estudi de la forma externa dels poemes d'OFRENA els aspectes relatius a la mètrica. De fet, la mètrica de la poesia de Carner, sense lloc a dubte, és matèria d'un treball que, fet exhaustivament, ocuparia centenars de pàgines. En aquest apartat, ens cenyirem només als poemes que formen part de la secció objecte del nostre estudi, i fins i tot així descartem d'entrada tot intent d'exhaustivitat: ens limitarem a fer-ne una descripció mètrica global, donarem alguns exemples dels usos mètrics de la poesia de Carner i apuntarem un parell de reflexions de caire general sobre el tema.

Per començar, cal recordar un fet que hem esmentat de passada més amunt: el rebuig total del "vers lliure" per part de Carner en la seva pràctica poètica. Ja hem insinuat abans la nostra interpretació d'aquest fet: el rebuig del vers lliure representa en la seva poesia un símptoma més, prou significatiu, del xoc que s'hi produeix entre la tradició i la innovació, i la tria d'una modernitat poètica que no passa per posar en

entredit els principis de la tradició, probablement perquè aquesta no estava en un estat prou desenvolupat i madur per acceptar determinades ruptures, com la que implica el vers lliure. (D'aquesta manera es pot explicar perfectament, i és un exemple, per què un poeta com T.S. Eliot, estrictament contemporani de Carner -va néixer quatre anys més tard i va morir vuit anys més aviat-, sí que es va servir del vers lliure: i no solament explica aquest aspecte al capdavant puntual.) En qualsevol cas, el cert és que Carner sempre va utilitzar el metre a la seva poesia com a principi bàsic d'organització del material lingüístic, i això és clar que és un deute a la tradició; ara bé, com en tot el que hem vist, el deute és biunívoc: Carner explota i actualitza les possibilitats del metre català que li dóna la tradició i, d'aquesta manera, la consolida. Aquesta constatació, que és vàlida, com hem vist, pel que fa als altres aspectes de les maneres que pren en la poesia de Carner el treball sobre la forma externa, és de fet en allò relatiu a la mètrica on resulta més òbvia. La descripció mètrica que tot seguit farem dels poemes d'OFRENA ens ho confirmarà.

#### *4.4.1. Descripció mètrica global*

En primer lloc, doncs, cal dir que Carner utilitza invariablement el metre en els seus poemes, i que normalment el tipus de mètrica emprada és la marcada per la tradició catalana, és a dir, sil·làbico-accentual. Aquest "normalment", en el cas d'OFRENA, es pot dir que es converteix en un "gairebé sempre": només un poema de la secció respon

estricteament als principis de la mètrica accentual, i encara hi haurem de fer algun matís. Aquest poema és "L'elegia d'una rosa", que a l'apartat anterior hem transcrit com una de les formes peculiars que pren la cançó en la poesia de Carner. Es tracta de dotze versos tots formats per la repetició tres cops d'un peu ternari; prenguem com a exemples de configuració accentual els versos de la primera quarteta (on T correspon a una síl·laba d'accent màxim, A a una àtona i A a una tònica per naturalesa desaccentuada per la seva posició dins del vers):

Quina cosa, Déu meu, quina cosa!	<u>A</u> A T A <u>A</u> T <u>A</u> A T A
És la cosa més trista d'enguany.	<u>A</u> A T A <u>A</u> T A A T
Se m'ha mort una rosa, la rosa;	A A T A A T A A T A
se m'ha mort sense pena ni plany.	A A T <u>A</u> A T A A T

És la col·locació d'una síl·laba tònica d'accent irrenunciable a les posicions tres, sis i nou de cada vers el que fa que les altres síl·labes tòniques per naturalesa esdevinguin desaccentuades; i és la reiteració invariable d'aquesta seqüència AAT, o AAT(A) a final de vers, allò que crea el martelleig que caracteritza el poema i que aquest tingui una mètrica accentual pura. Quan diem "pura" volem dir que en els versos no regeix un criteri d'ordenació sil·làbica imposat sobre l'estructura accentual: és clar que hi ha altres poemes de la secció que s'acosten a la mètrica accentual en el sentit que, responnent a un metre sil·làbic, presenten una distribució accentual fixa que marca un ritme molt determinat al vers, però no deixen de ser versos sil·làbics. En el cas de "L'elegia d'una rosa", en canvi, els versos tenen tots nou síl·labes, i és això el que



defineix la mètrica accentual del poema, perquè és sabut que l'eneasíl·lab no és un vers productiu dins de la tradició catalana, que passa de l'octosíl·lab com el vers més llarg dintre dels versos sil·làbics purs al decasíl·lab com el vers més curt d'entre els versos sense cesura de mètrica sil·làbico-accentual.<sup>29</sup> De fet, no trobarem en la poesia de Carner l'ús de versos de nou síl·labes que no siguin producte de l'aplicació d'un model mètric accentual. Així doncs, més que no pas enneasíl·labs, els versos d'aquest poema responen a la repetició tres cops d'un peu ternari abans de la frontera de cada vers, delimitada per l'ús de la rima i per la presència en versos alterns d'una síl·laba àtona de més (extramètrica).

Repetim que aquest que hem vist és l'únic cas de tota la secció OFRENA de mètrica acentual (per descomptat, hi ha d'altres exemples en altres llocs de la seva producció): els cent setanta-set poemes restants responen al metre sil·làbic o sil·làbico-accentual. Dintre d'aquest metre, predomina l'isosil·labisme per sobre dels poemes de mètrica anisosil·làbica: aquests últims són quaranta-vuit (són els poemes número 248, 249, 251, 253, 266, 270, 271, 273, 283, 284, 288, 291, 295, 300, 303, 323, 324, 330, 334, 336, 337, 355, 356, 358, 363, 368, 369, 370, 373, 374, 376, 377, 379, 381, 391, 393, 394, 398, 401, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 412, 413 i 424), mentre que hi ha cent vint-i-nou poemes de mètrica isosil·làbica (que són la resta, exceptuant, com sabem, el 321). El domini de l'isosil·labisme és, doncs, molt gran. Ara bé, la fidelitat de Carner al que podríem anomenar "formes fixes" en els usos de la mètrica no es limita a l'habitud de la pràctica de l'isosil·labisme, sinó que també es manifesta molt

---

<sup>29</sup> Sobre això, *vid.* Oliva 1986, pàg. 54.

sovint en la de l'anisosil·labisme. De fet, dels quaranta-vuit poemes anisosil·làbics de la secció OFRENA, vint-i-sis són exemples d'anisosil·labisme recurrent. Entenem per "anisosil·labisme recurrent"<sup>30</sup> la regularitat amb què els versos de nombre de síl·labes diferents es combinen dins d'un poema; el que caracteritza l'anisosil·labisme no recurrent és, és clar, la manca d'aquesta regularitat. Més de la meitat, doncs, dels poemes de mètrica anisosil·làbica de la nostra secció presenten un anisosil·labisme recurrent; són els poemes 249, 251, 253, 266, 273, 295, 303, 323, 334, 336, 355, 356, 358, 369, 370, 373, 374, 376, 377, 381, 394, 401, 404, 407, 412 i 413. La recurrència, o regularitat de distribució dins d'una estrofa fixa, és en molts d'aquests vint-i-sis casos gairebé absoluta. Observem, a tall d'exemple, el primer, el poema número 249, la "Cancó del goig perdut", transcrita al sub-apartat 4.3.1. El poema es compon de divuit versos organitzats en dues estrofes més la repetició, tres cops, d'una tornada de dos versos: doncs bé, tots els versos de les estrofes i el primer de la tornada són decasíl·labs, mentre que només el segon vers de la tornada (és a dir, tres versos en tot el poema) són tetrasíl·labs. Aquesta és una forma molt habitual de l'ús de l'anisosil·labisme recurrent en la poesia de Carner, que construeix d'aquesta manera, o de maneres molts semblants, les cançons amoroses: esmentem, també, la "Cançó del goig peremptori", així mateix transcrita abans, un poema organitzat en quatre estrofes de sis versos, totes amb la mateixa distribució: octosíl·lab, hexasíl·lab, octosíl·lab, hexasíl·lab, octosíl·lab, bisíl·lab.

---

<sup>30</sup> Per a aquest concepte, com el seu antònim, "anisosil·labisme no recurrent", seguim l'explicació d'Oliva 1986 (pàgs. 75-83) i Oliva 1992a (pàgs. 303-309).

Al pol oposat d'aquest anisosil·labisme recurrent de totes totes, hi ha poemes en què l'anisosil·labisme és indubtablement no recurrent. A la nostra secció, en són deu, els casos: són els poemes número 248, 284, 291, 363, 368, 398, 405, 406, 408 i 424.

"Un nísper de Curaçao" (405) n'és un dels més exemplars:

### UN NÍSPER DE CURAÇAO

Enmig del riu lletós del pleniluni,  
oh dama de bell rostre,  
tot claredat lunar!, el meu dejuni  
de companyia vostra  
he conhortat menjant  
en aquest dia  
un nísper d'aquest lloc, i bé diria  
que es desfeia a la boca sospirant.

Amatent a la fruita que us agrada  
i que la negra ven, desmanyotada,  
cama ací cama allà sobre un pedrís,  
he vist de sobte, com si enfront lluís,  
la vostra còmplice mirada.<sup>31</sup>

El vers predominant d'aquest poema és el decasíl·lab (vuit dels tretze versos ho són). A la primera estrofa, es combina aquest metre amb l'hexasíl·lab, més un tetrasíl·lab (el sisè vers); a la segona, l'isosil·labisme parcial de decasíl·labs es trenca al final d'estrofa, i de poema, amb un octosíl·lab. La regularitat aquí és escassíssima, i és per

---

<sup>31</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 524.

això que parlem d'anisosil·labisme no recurrent. Són deu, com hem dit, els poemes d'OFRENA construïts sobre aquest paràmetre, que no és altre, precisament, que el de no tenir més paràmetre que el de la combinació de versos de síl·labes parells (no hi ha cap cas, a la nostra secció, d'anisosil·labisme no recurrent amb versos de nombre de síl·labes imparells).

Entre la recurrència i la no recurrència en els poemes de mètrica anisosil·làbica, n'hi ha en què la seva brevetat impedeix la recurrència al llarg de les estrofes, però en aquests casos tampoc no podem considerar que la combinació de metres sigui tan lliure com els d'anisosi·labisme no recurrent: ens estem referint a aquells poemes de tres, quatre, cinc, sis o set versos, sense partions estròfiques, que combinen versos de nombre diferent de síl·labes. "Destins" (número 330 de *Poesia*), poema transcrit a l'apartat anterior, n'és el cas més simple: dos versos dodecasil·làbics més un decasil·lab. D'aquest tipus de poemes que formen una mena de "terra de ningú", n'hi ha dotze a OFRENA: els números 270, 271, 283, 288, 300, 324, 330, 337, 379, 391, 393 i 403. De tota manera, hi ha diversos poemes que hem inclòs dintre del grup dels d'anisosil·labisme recurrent que, segons com es miri, també són a punt de caure en aquesta "terra de ningú", la qual cosa ens indica que de fet els termes de "recurrent" i "no recurrent" en parlar d'anisosil·labisme només són orientadors i tenen utilitat perquè assoleixen un grau prou alt de potència descriptiva en molts de casos. De fet, no hi ha dos tipus de poemes anisosil·làbics (recurrents i no recurrents), sinó que aquesta classe de poemes formen part en cada cas d'una gradació de major a menor recurrència. És evident, per exemple, que la "Cançó del goig perdut", esmentada abans

com a exemple clar de recurrència dins de l'anisosil·labisme, és molt més recurrent que no pas "Comprovació" (número 407 de *Poesia*), un altre poema que hem considerat anisosil·làbic recurrent. Transcrivim aquest poema per facilitar la constatació d'aquesta afirmació:

### COMPROVACIÓ

El rat-penat recorre els vespres, atansat  
a la seva ombra. Bat  
grises besllums d'aigua lleugera.<sup>\*</sup>  
Amor, miro l'escuma, dempeus a la ribera  
i veig, lliscant, una ombra: no mai el rat-penat.

¿Què en sé d'aquells auguris de nit que hi ha en ma pensa,  
encofurnats, secrets?  
Cal, perquè hi faci coneixença,  
que em sigui, quan em mires, espill de ma temença  
la palpitació dels teus ulls inquiets.<sup>32</sup>

En aquest poema, la combinació de tres metres diferents dins una estrofa de només cinc versos, i el fet que només hi hagi dues estrofes on es pugui assentar la recurrència, gairebé compromet aquesta (el poema número 336, "Recança", presenta característiques molt semblants). En altres casos, el que compromet la recurrència, i la posa en perill, és l'alteració de l'estructura mètrica en una de les estrofes, normalment l'última: és el cas del poema "A una enamorada" (número 303), que té una estructura en tres estrofes

---

<sup>32</sup> *ibid.*, pàg. 526.

de quatre versos, els tres primers octosíl·labs cesurats i l'últim un tetrasíl·lab, excepte en l'última estrofa, on l'últim vers també és un octosíl·lab cesurat. (La mateixa particularitat, diguem-ho de passada, presenta el poema número 404, "Afany de cors"). En altres casos, en canvi, el que "està en perill" és el mateix anisosil·labisme del poema. En efecte, hi ha poemes, com el número 381, "Fulla de rosa", en què és un sol vers el que trenca l'isosil·labisme; en alguns casos, aquest vers és l'últim, com passa a "A una dama espanyola" (número 370) i a "La tota blanca" (401); en algun altre, és tota l'estrofa final ("A una malalta", número 373).

De tot el que hem dit fins ara, doncs, podem treure'n dues conclusions. La primera, que, pel que fa a la secció OFRENA (i en general al global de la seva poesia), Carner té una preferència per l'isosil·labisme per sobre de l'anisosil·labisme: recordem les xifres de cent vint-i-nou poemes a quaranta-vuit; però, segona conclusió, també explota molt sovint els recursos de la mètrica anisosil·làbica. En la poesia de Carner, l'anisosil·labisme no consisteix en l'aplicació repetitiva d'unes determinades regles mètriques, sinó que esdevé un autèntic camp d'experimentació formal. Aquesta experimentació amb les possibilitats de la mètrica anisosil·làbica, de fet, va augmentant lleugerament, però perceptiblement, al llarg dels anys, un símptoma d'una característica més general de la seva evolució poètica: la major llibertat mètrica que va assolint (i hem d'entendre per "llibertat mètrica" no pas la renúncia a les formes fornides per la tradició, sinó el resultat del domini progressiu, i al capdavall absolut, de les possibilitats rítmiques del vers català). El cas de *Nabí*, deixant ara a banda altres aspectes sens dubte més transcendents, és en aquest sentit exemplar: *Nabí* marca, també, un cim en l'ús de

la forma externa en la seva poesia. De fet, i pel que fa al cas concret de l'anisosil·labisme, el poema màxim de Carner és un mostrari de les possibilitats d'ús d'aquest tipus de mètrica.

Només ens cal fer una última consideració sobre l'anisosil·labisme com a forma mètrica present a OFRENA, consideració que ens portarà a tractar de la mètrica de la secció en general: en la immensa majoria dels casos la combinació es produeix entre versos amb un nombre de síl·labes parells. No serà sobrer que fem un recompte de totes les combinacions emprades (la següent taula no té en compte el grau de recurrència dels poemes, ni es contempen les cesures dels versos que en tenen, tampoc en els de dotze síl·labes):

Dodecasíl·labs més decasíl·labs: dos poemes (330, 379).

Dodecasíl·labs més octosíl·labs: dos poemes (373, 374).

Decasíl·labs més octosíl·labs: tres poemes (324, 403, 413).

Decasíl·labs més hexasíl·labs: tretze poemes (248, 270, 271, 283, 284, 291, 300, 358, 363, 376, 393, 394, 398).

Decasíl·labs més tetrasíl·labs: tres poemes (249, 356, 368).

Octosíl·labs més hexasíl·labs: quatre poemes (288, 323, 377, 401).

Octosíl·labs més tetrasíl·labs: deu poemes (251, 253, 266, 273, 295, 303, 334, 381, 404, 412).

Dodecasíl·labs més decasíl·labs més octosíl·labs: un poema (406).

Dodecasíl·labs més decasíl·labs més hexasíl·labs: un poema (337).

Dodecasíl·labs més octosíl·labs més hexasíl·labs: un poema (407).

Decasíl·labs més octosíl·labs més hexasíl·labs més tetrasíl·labs: un poema (405).

Decasíl·labs més octosíl·labs més hexasíl·labs: un poema (408).

Decasíl·labs més hexasíl·labs més tetrasíl·labs: un poema (391).

Octosíl·labs més hexasíl·labs més bisíl·labs: un poema (355).

Heptasíl·labs més pentasíl·labs: un poema (336).

Decasíl·labs més heptasíl·labs: tres poemes (369, 370, 424).

Només un poema, per tant, presenta una combinació de metres diferents de nombre de síl·labes imparells: el 336; a banda d'aquest, n'hi ha tres més (els poemes número 369, 370 i 424) compostos de decasíl·labs més heptasíl·labs, una combinació legitimada, en el primer cas, per l'alta recurrència que el poema presenta, en el segon perquè només l'últim vers és de metre diferent (es tracta de l'esmentat "A una dama espanyola") i en l'últim, el cas de "Deixa'm encara mirar", pels motius adduïts al sub-apartat 4.3.1. (motius, sigui dit de passada, que l'acosten a la mètrica accentual). La resta dels poemes de mètrica anisosil·làbica de la secció consisteixen en la combinació de versos de nombre de síl·labes parells, essent els versos de deu, vuit i sis síl·labes els més emprats.

Això últim, de fet, és perfectament extrapolable a la globalitat dels poemes d'OFRENA, inclosos els de mètrica isosil·làbica. La següent llista ret compte complet de la freqüència dels diversos metres de la secció, incloent també els presents als poemes de mètrica anisosil·làbica (de manera que, per exemple, dels vint-i-set poemes amb hexasíl·labs, vint-i-tres són poemes on es combinen diversos metres, i en només quatre casos l'hexasíl·lab configura el metre únic del poema):

Alexandrins: 14 poemes (9 isosil·làbics).

Dodecasíl·labs no cesurats: 7 poemes (4 isosil·làbics).

Decasíl·labs no cesurats: 99 poemes (70 isosil·làbics).

Decasíl·labs cesurats: 1 poema, el número 385 (isosil·làbic).



- Octosíl·labs no cesurats: 33 poemes (11 isosil·làbics).  
 Octosíl·labs cesurats: 3 poemes (1 isosil·làbic, el número 276).  
 Heptasíl·labs: 30 poemes (26 isosil·làbics).  
 Hexasíl·labs: 27 poemes (4 isosil·làbics).  
 Pentasíl·labs: 4 poemes (3 isosil·làbics).  
 Tetrasíl·labs: 15 poemes (cap d'isosil·làbic).  
 Bisíl·labs: 1 poema (cap d'isosil·làbic).

Ja veiem, doncs, que el decasíl·lab és el metre més utilitzat, i de llarg, per Carner: aquesta és de fet una constatació ben fàcil de fer en la lectura de la seva poesia, tant la recollida al volum de 1957 com al llarg de la seva producció (el predomini del vers de dotze síl·labes en el sonet als dos llibres de sonets no deixa de ser una raresa dins d'aquesta regla). No cal que ens estenguem, per ja sabudes, en les raons que Carner i la major part dels poetes catalans moderns han tingut per al privilegi del decasíl·lab accentual d'origen italià com el metre rei de la poesia catalana: la llargada d'aquest vers permet un ample ventall de possibilitats rítmiques que el fa molt potent per a l'expressió poètica. El metre més llarg, el dodecasíl·lab, ja ho és massa per a segons quins usos, i el cas és que, tot i que se'n serveix, Carner l'utilitza molt menys que el decasíl·lab, i encara en molts casos opta pel dodecasíl·lab cesurat, l'alexandrí. Fins i tot, dintre dels dodecasíl·labs sense cesura, Carner sol triar un vers amb tall després de la sisena síl·laba (és a dir, amb la sisena síl·laba com a accent irrenunciable), marcant un ritme molt més controlat que el que es derivaria de la combinació de dodecasíl·labs de diferents esquemes accentuals. En conclusió, el decasíl·lab és el metre rei de la poesia de Carner, i el dodecasíl·lab (sobretot l'alexandrí) queda com un vers llarg adjunt al

predomini del decasíl·lab. Per l'altra banda, el vers curt, d'art menor, preferit pel poeta és l'heptasíl·lab: vint-i-sis poemes d'OFRENA són de mètrica isosil·làbica d'heptasíl·labs, cosa que converteix aquest vers en el més utilitzat per a l'isosil·labisme després del decasíl·lab. En aquest sentit, l'heptasíl·lab esdevé el contrapunt de les formes mètriques en què el decasíl·lab és el metre dominant: les formes que genera l'heptasíl·lab, generalment, porten cap al romanç o els motlles arromançats, i és evident que l'ús que en fa Carner respon a la voluntat de generar un ritme més ràpid que s'adiu amb el to, decididament més lleuger, d'aquests poemes. Tanmateix, això no posa en perill el que més amunt hem assenyalat: la preferència del poeta pel vers llarg, però no massa llarg: la preferència per la sobrietat i alhora l'elegància que permet el decasíl·lab. De fet, a part de l'heptasíl·lab, fixem-nos que els altres versos d'"art menor" no són gaire utilitzats dins la mètrica isosil·làbica: el pentasíl·lab és rar, i l'hexasíl·lab i el tetrasíl·lab són molt emprats en combinació amb versos més llargs (decasíl·labs, sobretot), però no de manera independent. Una cosa semblant, però més matisada, passa amb l'octosíl·lab: dues terceres parts dels versos de vuit síl·labes de la secció apareixen en combinacions anisosil·làbiques. Val a dir, de passada, que hi ha tres poemes amb octosíl·labs cesurats, un metre usat, doncs, per Carner, però poc (tot i que més que el decasíl·lab amb cesura).

Ja hem dit més amunt que la mètrica de la poesia de Carner seria objecte d'un estudi molt més llarg del que estem fent aquí, i per tant no ens estendrem en l'anàlisi de tots els detalls possibles. Només posarem la nostra atenció, en la resta d'aquest apartat, en alguns aspectes determinats, sense cap pretensió de fer-ne una anàlisi

exhaustiva, sinó amb la intenció d'assenyalar algunes característiques importants relatives a la mètrica del poeta. En primer lloc, l'accent. I, per començar, pararem l'atenció en els models accentuals de la mètrica sil·làbica d'art menor.

#### 4.4.2. *Els versos curts*

Per definició, els metres d'"art menor" no demanen restriccions accentuals determinades; i, certament, així els tracta Carner. Llegim la primera estrofa d'un dels tres poemes isosil·làbics de pentasil·labs de la secció OFRENA, el llarg poema "Magda" (número 338 de *Poesia*):

Mil vuit-cents-quaranta.  
Vergers antillans.  
Un ocell hi canta  
sobre els diamants<sup>33</sup>

El contorn accentual d'aquests quatre versos és del tot variat.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> *ibid.*, pàg. 448.

<sup>34</sup> Cal fer una precisió, que és vàlida per a totes les descripcions accentuals que farem d'ara endavant: aquestes descripcions són, de fet, exemples de realització, és a dir, afecten la recitació dels versos, de manera que juntament amb la nostra proposta es donen altres possibilitats de realització igualment vàlides. En qualsevol cas, això no invalida les tendències generals apuntades en l'ús dels versos en la mètrica de Carner.

Mil vuit-cents quaranta	T <u>A</u> T A T A
Vergers antillans	A T A A T
Un ocell hi canta	A A T A T A
Sobre els diamants	T A A A T

La restricció, aquí i al llarg de tots els cent versos del poema, no va més enllà de la necessitat òbvia d'un accent màxim a la cinquena síl·laba. Ara bé, això no vol dir que Carner no decidís explorar les possibilitats accentuals del metre (molt limitades per la seva curtedat, d'altra banda). Llegim la segona quarteta del poema:

d'un llac. Par que abrasi  
un poc d'aire fi  
son bec de topazi,  
son coll de robí.<sup>35</sup>

Aquí, la realització dels versos pot tendir a la perfecta homogeneïtat gràcies a la desaccentuació de la tercera síl·laba del primer vers, i també, per la recurrència de iambe més anapest que domina a l'estrofa, a la desaccentuació de la tercera síl·laba del segon vers. Així doncs, podem llegir els versos d'aquesta manera:

D'un llac. Par que abrasi	A T <u>A</u> A T A
Un poc d'aire fi	A T <u>A</u> A T
Son bec de topazi	A T A A T A
Son coll de robí	A T A A T

---

<sup>35</sup> *ibid.*

En qualsevol cas, tant si llegim el segon vers d'aquesta manera com si ho fem renunciant a la tonicitat de la segona síl·laba (A A T A T), és evident que la desaccentuació del primer vers, i el ritme del tercer i del quart, marquen una forta regularitat accentual, emfasitzada per la repetició de l'estructura dels sintagmes nominals dels versos tercer i quart. Un fenomen pràcticament calcat es produeix al començament d'un altre dels poemes pentasil·làbics de la secció, "Ve i va", reproduït al sub-apartat 4.3.1. Dibuixem el contorn accentual de les dues primeres quartetes del poema:

Flor de romaní	T A A A T
L'amor fa venir	A T A A T
En el fenollar	A A A A T
L'amor fugirà	A T A A T
Si canta un ocell	A T A A T
Hi ha un gaudi novell	<u>A</u> T A A T
Si mira i em fuig	A T A A T
L'amor és enuig	A T <u>A</u> A T

Com passava a "Magda", els versos de la primera estrofa són de distribució accentual lliure; en canvi, els de la segona responen tots a la combinació de iambe més anapest. La recurrència accentual del poema és un altre dels factors que contribueixen a donar-li el caràcter de cançó que pàgines més amunt hem determinat que té, i que en canvi no li venia donat per característiques externes més marcades per la tradició. Finalment, l'altre poema pentasil·làbic de la secció és "Cançó del decebut" (número 348), que

també hem transcrit al sub-apartat 4.3.1.: pràcticament tots els divuit versos del poema responen a l'esquema de iambe més anapest o d'anapest més iambe, llevat del dotzè vers (que només du accent a la cinquena síl·laba) i del dissetè (que té accents a la primera, tercera i cinquena síl·labes).

L'ús de l'hexasil·lab en la poesia de Carner té unes característiques molt semblants al del pentasil·lab: la llibertat accentual del metre és aprofitada pel poeta per generar ritmes molt determinats que potencien el sentit del poema. També, en aquest cas, la tendència més marcada és produir uns exemples de versos molt acostats a un model ben establert, generalment binari (és a dir, iàmbic). El cas del poema "El pou", número 302 de *Poesia*, és en aquest sentit paradigmàtic. Valdrà la pena que el reproduïm perquè en puguem copsar la recurrència rítmica:

### EL POU

Oh Nimfa sota terra  
que guardes dolçament,  
al peu d'una buidada  
columna, el disc lluent!

No et plau que se t'aboquin  
el crit o la cançó,  
insults per a un misteri  
no mai coneixedor.

Però jo, trist, un dia,  
d'alguna amor malalt,  
venia a recolzar-me  
al coll de ton fondal.

I et féu enamorada  
 dins ta secreta seu  
 una paraula sola  
 que et deia a mitja veu.<sup>36</sup>

Fixem-nos que només dos versos del poema, el catorzè i el quinzè, no presenten accent màxim a la segona síl·laba: tots els altres sí, i aleshores és opcional que la síl·laba quarta sigui també tònica (com a l'últim vers) o àtona (com al tretzè vers). Un altre dels poemes isosil·làbics d'hexasil·labs, "Violes desembrals" (número 287), respon exactament al mateix esquema rítmic iàmbic: dels seus setze versos, només tres no tenen accent màxim a la segona síl·laba. La major llargada de l'hexasil·lab en relació al pentasil·lab permet, però, un marge més ample de joc, i per descomptat Carner l'aprofita per crear altres recurrences rítmiques. És el cas de "Mor una rosa":

#### MOR UNA ROSA

Mor una rosa clara  
 en el meu bell pitxer.  
 Passen de lluny, encara,  
 sons en el meu carrer.

Sense resposta, fina  
 la meva joventut.  
 És com una boirina  
 sobre un tossal perdut.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> *ibid.*, pàg. 399.

<sup>37</sup> *ibid.*, pàg. 445. El poema és el número 335 de *Poesia*.

En aquest poema, cinc dels vuit versos (el primer, el tercer, el quart, el cinquè i el vuitè) es componen d'un troqueu (és a dir, un peu de síl·laba tònica seguida de síl·laba àtona) més dos iambes, i encara un altre pot ser llegit amb un troqueu inicial, el setè. Aquest ritme hi està combinat amb un altre del tot iàmbic, minoritari en aquest poema; precisament, la combinació de tots dos ritmes caracteritza de dalt a baix l'altre (l'últim) dels poemes isosil·làbics d'hexasíl·labs de la secció, les "Cobletes innocents, dites del conco de vileta". El poema es compon de vuit estrofes de vuit hexasíl·labs cadascuna, és a dir, seixanta-quatre versos en total. Doncs bé, d'aquests seixanta-quatre versos, més de la meitat, trenta-nou, comencen amb una síl·laba amb un accent màxim, i per tant amb un troqueu (incloent-hi en aquests trenta-nou tots els de la tornada, que per descomptat es componen sempre d'un troqueu més dos iambes, malgrat que hi hagi qui no ho ha volgut veure així<sup>38</sup>). Es dona el cas que una de les vuit estrofes, la sisena, no té cap vers, llevat dels de la tornada, amb troqueu inicial, sinó que tots els versos són iàmbics o anapèstics; però a l'última estrofa (on, com hem vist més amunt en aquest mateix capítol, es suprimeix la tornada) tots els versos comencen amb un troqueu; reproduïm-les:

No foren tan «llampantes»  
i de tan gran bellor

---

<sup>38</sup> Vid. Ferraté 1993, pàgs. 148-149. És del tot evident que, amb coma o sense coma, el vers «ai, que l'amor se'n va!-» només pot ser realitzat amb el contorn accentual T A A T A T, i mai accentuant una síl·laba, "que", que és àtona per naturalesa, i desaccentuant una partícula exclamativa (tònica entre les tòniques) com és "ai".



ni les comediantes  
de la festa major!  
I, quina malaurança!,  
no les puc mai trobar.  
-Ai, que l'amor s'atansa,  
ai, que l'amor se'n va!-

...

Dormen l'espòs, l'esposa  
sobre un coixí pansit,  
mentre el jovent no gosa  
heure son bell delit;  
sols un llumet vigila  
sota de mon teulat;  
só de tota la vila  
l'únic enamorat.<sup>39</sup>

A la resta de les estrofes, el joc es produeix per la combinació dels dos models mètrics, de manera que el ritme general del poema no és només iàmbic pur, sinó iàmbic més trocaic. Aquí rau bona part de la forma externa d'aquest poema, que té la seva correlació en l'ús de la veu poètica, entre lleugera i irònica, que parla al poema.

Com sabem, els poemes isosil·làbics d'heptasil·labs són molt més nombrosos a OFRENA que els pentasil·làbics i els hexasil·làbics: vint-i-sis. Només en considerarem uns quants exemples significatius. De vegades, l'ús de l'heptasil·lab per part de Carner és sense imposar-hi cap mena de restricció accentual, llevat de l'accent màxim a la setena síl·laba, de manera que les altres sis síl·labes poden ser tòniques o àtones. És el

---

<sup>39</sup> Carner 1957 [1992], pàgs. 345-346.

cas del poema "A un bes frustrat", que tot seguit reproduïm amb la descripció del ritme de cada un dels versos:

A UN BES FRUSTRAT

Oh bes que hauries pogut  
ésser, desig que s'immola,  
oh bes al fons de ma gola  
com un sanglot contingut!

A T A T A A T  
T A A T A A T A  
A T A T A A T A  
A A A T A A T

Tot i que amb pena et reculls  
en abismes castos, dolços,  
dónes un neguit als polsos  
i una obscuritat als ulls.

T A A T A A T  
A A T A T A T A  
T A A A T A T A  
A A A A T A T

M'encens i no mai expires,  
en flam comunicat,  
amb més força i amb més fat,  
amb més fum i més guspies,

A T A A T A T A  
A T A A A A T  
A A T A A A T  
A A T A T A T A

tu, mai nat i mai difunt,  
tot absent de qui et provoca,  
que un poc d'empremta damunt  
l'oferta sang d'una boca.<sup>40</sup>

T A T A T A T  
A A T A T A T A  
A T A T A A T  
A T A T A A T A

La primera quarteta té una clara recurrència rítmica, determinada perquè en tots els versos la quarta síl·laba és sempre tònica, de manera que la tercera i la cinquena són àtones (les síl·labes primera i segona són tòniques o àtones indiferentment), i aquest

---

<sup>40</sup> *ibid.*, pàg. 529. El poema és el número 410 de *Poesia*.

ritme es repeteix al primer vers de la segona estrofa. Ara bé, a partir del sisè vers, la llibertat de ritme és absoluta: segueixen quatre versos amb accent màxim a la cinquena síl·laba, però això es trenca amb el desè i l'onzè versos, que no tenen accent a síl·labes medials més que en la segona i la tercera, respectivament. L'arbitrarietat de ritme continua fins al final de poema, on, als dos últims versos, es recupera l'esquema mètric inicial del poema, amb dos iambes més un anapest. "A un bes frustrat" és un dels millors exemples de poemes heptasil·làbics de ritme no recurrent de la secció OFRENA; però en aquesta mateixa secció abunden els poemes on l'ús de l'heptasil·lab pren un caire del tot recurrent. En aquests casos, Carner opta gairebé sempre per un heptasil·lab de tendència rítmica ternària, és a dir, format per un anapest inicial més una distribució lliure a les dues síl·labes següents (o sigui, dos iambes, o troqueu més iambe, o peó quart). "El pensament exaltat", número 280 de *Poesia*, ens servirà d'exemple:

### EL PENSAMENT EXALTAT

Aquest vent, un poc de vent	A <u>A</u> T A T A T
se n'ha dut mon pensament.	A A T A A A T
Fou poruc, mai no sentit;	<u>A</u> A T T A A T
i ara el mena, amorosit,	<u>A</u> A T A A A T
un oreig tot embaumat	A A T T A A T
de les selves i del prat.	A A T A A A T
Gronxadís, mon pensament,	A A T A A A T
va volant i va veient	A A T A A A T
que, a baix, creixen els confins	A <u>A</u> T A A A T
i blavegen els camins;	A A T A A A T
el gran om es fa llunyà	A <u>A</u> T A T A T
i petit el campanar.	A A T A A A T

I del dia perd l'esment;  
ara mor mon pensament  
enrogit del sol ponent.<sup>41</sup>

A A T A T A T  
A A T A A A T  
A A T A T A T

Com podem observar, tots els versos tenen un anapest inicial, de manera que la tercera síl·laba és un accent màxim irrenunciable. Les síl·labes quarta i cinquena poden ser àtones o tòniques, fins i tot la quarta, com succeeix als versos tercer i cinquè, que per consegüent presenten una tensió més gran que els altres, tot i que això no sigui el més habitual. Òbviament, la tria d'aquest ritme en l'heptasíl·lab per part de Carner no és pas fruit de la casualitat, i el cert és que, sens dubte, és aquest el model d'heptasíl·lab preferit pel poeta, que l'utilitza en molts casos de manera sistemàtica en els poemes iso-sil·làbics d'heptasíl·labs. Posem només com a exemple dos poemes llarguíssims, "L'estranya amor" (número 315 de *Poesia*) i "La nit amorosa" (número 316), amb cent quaranta-dos versos el primer i cent nou el segon. En els dos casos, tots els versos tenen un ritme amb anapest inicial, cosa que crea una regularitat mètrica extremadament accentuada. De fet, el model mètric, aquí, deixa de ser purament sil·làbic per passar a ser sil·làbico-accentual; el model de vers resultant és una alteració en relació al general de l'heptasíl·lab: W W S W S W S (W) (W) (on W és posició feble i S posició forta<sup>42</sup>). En altres poemes també llargs, com "Història i pregària d'amor" (número 268), de seixanta-tres versos, aquest model mètric és el dominant, tot i que hi ha alguns

---

<sup>41</sup> *ibid.*, pàg. 374.

<sup>42</sup> Seguim Oliva 1986 i 1992a. Per a aquest model d'heptasíl·lab, *vid.* Oliva 1992a, pàgs. 218-225.

versos que escapen de la norma (en el cas d'aquest poema, són els versos 29, 46, 48, 60, 61 i 63).

De la ràpida anàlisi que hem fet dels poemes isosil·làbics de pentasíl·labs, hexasíl·labs i heptasíl·labs, podem extreure'n unes primeres conclusions, que esquematitzarem en tres punts:

- en els versos curts, Carner concedeix a la distribució accentual una importància que en molts d'altres poetes només es dona als versos d'art major, de manera que també en l'art menor el ritme és un element de joc de què el poeta disposa per perfilar la forma externa del poema;
- la tendència general de Carner en els usos mètrics, que després caldrà que corroborem amb l'anàlisi dels versos llargs, és cap al binarisme, i per tant al ritme iàmbic més que no pas a l'anapèstic; fins i tot en el cas de l'heptasíl·lab, on hem vist que és molt recurrent el model W W S W S W S, la tendència no és mai cap al ternarisme pur (S W W S W W S), o "heptasíl·lab ternari";<sup>43</sup>
- finalment, cal esmentar una altra tendència de la mètrica de Carner: la predilecció per la correspondència, dintre del binarisme, que no pas per les tensions entre el model de vers i l'exemple de vers. Això, que també caldrà que ho confirmem amb l'anàlisi dels metres d'art major, dona un to general més aviat poc tens i força fluid al ritme de la seva poesia.

---

<sup>43</sup> El terme està tret d'Oliva 1992a, pàgs. 224-225.

Sobre això últim, no cal que aquí ens estenguem més; només cal que observem els versos d'"El pensament exaltat" abans transcrits: del model de vers resultant W W S W S W S, només en dos casos (als versos tercer i cinquè) es dona peu invertit al segon peu, i en els altres casos o bé hi ha correspondència perfecta o bé hi ha una expectació frustrada a la cinquena síl·laba (una tensió molt petita, que, de fet, més que imprimir tensió al vers li imprimeix un ritme més relaxat).

Tot seguit examinarem què passa amb l'octosíl·lab, el decasíl·lab i el dodecasíl·lab sense cesura.

#### *4.4.3. Els versos llargs*

Si tractem de l'octosíl·lab amb els altres metres llargs no és solament perquè resulta que a la secció OFRENA hi ha un poema fet tot ell d'octosíl·labs cesurats, sinó també, i sobretot, perquè Carner utilitza ben poques vegades l'octosíl·lab sense cap restricció accentual; en la immensa majoria dels casos, almenys dintre dels poemes isosil·làbics, els exemples d'octosíl·labs segueixen un model que demana alguna exigència més que l'accent màxim de la vuitena síl·laba. Aquesta regla, als onze poemes isosil·làbics d'octosíl·labs sense cesura de la nostra secció, s'aplica només amb una excepció, la del poema "Ègloga", que transcrivim amb la corresponent anàlisi rítmica:

## ÈGLOGA

Queia un ruixim de lluna clara	T A A T A T A T A
que enlluents l'atzavara;	A A A T A A A T A
jo em passejava vora el riu,	T A A T A T A T
entre mi mateix tot pensiu.	<u>A</u> A T A T <u>A</u> A T
Cada casal, ben cluc, dormia.	T A A T <u>A</u> T A T A
¿Per a qui mai defalliria	A A T T A A A T A
la primavera, mig planyent	A A <u>A</u> T A T A T
de tant de dolç decandiment,	A T A T A A A T
si la nit era despoblada?	A A T T A A A T A
De sobte, en una recolzada,	A T A A A A A T A
veig com tremola un cos tot blanc	T <u>A</u> <u>A</u> T A T A T <u>A</u> T
i ho mira algú sobre el barranc.	A T A T T A A T
Infla l'oreig, infla i encisa	T A A T T A A T A
d'una donzella la camisa	A A A T A A A T A
penjada entremig d'uns clavells	A T A A T A A T
i una gran marialluissa.	A A T A T A A T A
I al tros quiet, d'amor en frisa	A T A T A T A T A
en son capell i penjarells	A A A T A A A T
un espantall per als ocells. <sup>44</sup>	A A A T A A A T

Fixem-nos que bona part dels versos responen sense cap problema a un model binari, W S W S W S W S (W) (W), però amb la restricció afegida que la síl·laba quarta no pot consistir en una expectació frustrada, sinó que és un accent màxim irrenunciable, de manera que el model es realitza així (on X és indiferent, àtona o tònica): X X A T X X A T (A). A aquest esquema responen els versos 1, 2, 3, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18 i 19. Només el dissetè vers, «I al tros quiet, d'amor en frisa», presenta una

<sup>44</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 538. El poema és el número 417 de *Poesia*.

correspondència perfecta amb el model, però això és el menys important: els altres versos esmentats, amb expectacions frustrades a la segona i/o a la sisena síl·labes, o amb peus invertits al primer i/o al tercer peus, responen igualment al model. Però hi ha cinc versos en el poema que no s'hi adiuen: els versos sisè i novè, que són els més tensos en dur un accent màxim a la tercera síl·laba a més a més de la quarta, i els versos quart, quinze i setze, que tenen àtona la quarta síl·laba. El contorn accentual dels versos quart i setze és aquest: A A T A T A A T (A), que resulta ser més tens, en incrustar un peu binari entre dos de ternaris, que el del quinze, que és aquest: A T A A T A A T. Considerat el poema en conjunt, és evident el domini del ritme binari amb la quarta síl·laba tònica, però la combinació d'altres models no binaris ens obliga a considerar "Ègloga" com un poema d'octosíl·labs de distribució accentual lliure. I és l'únic d'OFRENA: com ja hem dit, els altres deu poemes isosil·làbics d'octosíl·labs sense cesura de la nostra secció estan regits per un model fix. En nou d'aquests casos, el model correspon al predominant a "Ègloga", és a dir, X X A T X X A T (A) (A): són els poemes "Balada" (número 314 de *Poesia*), "Nit de primavera" (número 318), "Desolació" (319), "La més perfecta" (333), "A una boca" (354), "Els dos volubles" (366), "Cap al tard" (388), "Renyina" (396) i "Absència" (415). Només reproduïrem les dues primeres estrofes d'aquest últim perquè puguem copsar l'harmonia del ritme que genera:

No cal que tanqui les parpelles.  
El que és remot se'm fa present.



Veig casa meva. Lentament  
en la penombra t'esbadelles,

oh quietíssim finestró;  
sospira a penes la cortina,  
llu delicada la vitrina,  
plora una rosa de tardor.<sup>45</sup>

Aquest és el metre triat per Carner en algunes de les seves cançons, però no solament en cançons: en sonets com "Nit de primavera", com ja sabem, o en aquest mateix poema, "Absència", on l'harmonia del vers reforça la tranquil·litat derivada de l'acceptació que és l'actitud que el poeta pren davant dels seus mals d'amor. (També és el metre triat per a diversos poemes anisosil·làbics en què l'octosíl·lab és el metre predominant, com per exemple "La tota blanca", número 401, o "Fulla de rosa", número 381, on només hi ha un vers diferent de l'octosíl·lab amb accent a la quarta síl·laba, i és, simptomàticament, un tetrasíl·lab). D'altra banda, no hi ha, en tota la secció OFRENA, cap poema els octosíl·labs del qual responguin al model del vers quinzè d'"Ègloga" (però sí que n'hi ha en altres llocs de la producció de Carner, com ha assenyalat Salvador Oliva:<sup>46</sup> a LLUNARI trobem "Darrer pleniluni de tardor", número 507 de *Poesia*); en canvi, sí hi ha un poema que correspon al model dels versos quart i setzè d'aquest poema: es tracta de "Cançó de gener", que hem reproduït sencer al subapartat 4.3.1. Tots els exemples de vers de "Cançó de gener" es remeten al model

---

<sup>45</sup> *ibid.*, pàg. 536.

<sup>46</sup> *Vid.* Oliva 1992a, pàg. 237.

següent: W W S W S W S (W), i hi estableixen en tots els casos una correspondència completament perfecta. D'aquesta manera, tot i que el model és en principi un model tens, la seva recurrència al llarg del poema marca un ritme molt repetitiu, apropiat, certament, per a una cançó com ho és aquesta, cosa que li lleva tensió. Aquest poema ens adverteix d'un fet: Carner no rebutja cap possibilitat si, a través de la recurrència o de qualsevol altre recurs, en pot treure partit.

El que hem vist de l'octosíl·lab ens reafirma en les tres tesis que més amunt hem apuntat com a conclusió de la nostra anàlisi dels versos curts, sobretot la primera i la segona: Carner sol evitar la distribució accentual lliure (i aquesta tendència s'enforteix amb l'octosíl·lab, com acabem de veure) i mostra una marcada preferència pel binarisme (el predomini de l'octosíl·lab binari amb accent a la quarta síl·laba ens ho confirma del tot). La tercera de les tesis, la tendència del poeta cap a la correspondència, és de fet una part més de la seva predilecció pels versos amb poca tensió, com ho són també les dues primeres característiques. En l'octosíl·lab predominant en la poesia de Carner, la qüestió de la correspondència entre el model i l'exemple de vers perd molta importància, perquè la restricció accentual que determina la tonicitat de la quarta síl·laba ja és prou forta per assegurar l'harmonia del vers. On caldrà acabar de comprovar aquesta tercera tesi és en l'ús del decasíl·lab i del dodecasíl·lab sense cesura.

Dels cent setanta-vuit poemes d'OFRENA, setanta-un són isosil·làbics de decasíl·labs italians, és a dir, *endecasillabi*; no hi ha cap cas de poema que faci ús aïllat (sense combinacions amb d'altres decasíl·labs) del decasíl·lab clàssic català, un metre antic que Carner, tot i practicar algun cop a la seva joventut, va deixar després de

banda (i que té el seu màxim valedor modern, és clar, en J.V. Foix). El corpus de decasíl·labs és massa gran per poder fer-ne una descripció exhaustiva, que d'altra banda resultaria reiterativa. Ens limitarem només a dos poemes, i els prenem de manera del tot arbitrària (però alhora són representatius): el primer i l'últim. Els transcrivim, donant-ne la configuració accentual de tots els versos.

ELEGIA<sup>47</sup>

Els teus encara van de dol. Hi ha passes,  
 menes de llum, paraules, que els aviven  
 el teu record.-S'atura la conversa:  
 és potser que sospires. A vegades  
 una llàgrima cau.-Es reviscola  
 el món i ja traspunten les glicines;  
 en rengle van, alegrement, els núvols.  
 Volto sense esma per carrers inútils:  
 la solellada em crema les parpelles.  
 Tot és pressa pertot. ¿Qui mai del canvi  
 podrà llevar-se que, irruent, dispersa  
 cada veu, cada imatge, i del que esborra  
 en fa d'altres enganys indeturables,  
 ombres i pols, efímers com el dia?  
 Quin dol que te m'allunyis sense queixa,  
 sense girar ton cap, erm de memòria,  
 oh frustrada d'aquesta primavera!

A T A T A T A T A T A  
 T A A T A T A A A T A  
 A T A T A T A A A T A  
A A T A A T A A A T A  
 A A T A A T A A A T A  
 A T A T A T A A A T A  
 A T A T A T A T A T A  
 T A A T A A A T A T A  
 A A A T A T A A A T A  
A A T A A T T A A T A  
 A T A T A A A T A T A  
A A T A A T A A A T A  
 A A T A A T A A A T A  
 T A A T A T A A A T A  
A T A A A T A T A T A  
 T A A T A T T A A T A  
A A T A A T A A A T A

<sup>47</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 334. El poema és el número 250 de *Poesia*.

LA DESESPERANÇA<sup>48</sup>

Es pon, lívid, el sol; el fred pelluca  
 ma pell; es plany la casa de sotracs.  
 M'abasarda en el dia que s'acluca  
 la pols que xiula traginant parracs.  
 És ja la mà de la dissort qui truca:  
 finí l'estona dels destins manyacs.  
 Un fosc ocell el meu pitxer trabuca;  
 el vent tira per terra mos escacs.  
 Contra mon dol no trobaré soplug;  
 la mort, potser, més gentilment saluda.  
 Garfit, debades tot em crida: «Fuig!»:  
 el cor transit i l'amistat perduda,  
 l'amor tornada impiadós rebuig  
 i l'alta branca del meu pi rompuda.

A A T A A T A T A T A  
 A T A T A T A A A T  
 A A T A A T A A A T A  
 A T A T A A A T A T  
A T A T A A A T A T A  
 A T A T A A A T A T  
 A T A T A T A T A T A  
 A A T A A T A A A T  
 T A A T T A A T A T  
 A T A T T A A T A T A  
 A T A T A T A T A T  
 A T A T A A A T A T A  
 A T A T A A A T A T  
 A T A T A A A T A T A

En els versos d'art major, el que era una tendència que apuntàvem en la poesia de Carner, la primera de les tesis, esdevé aquí regla obligada; de l'anàlisi dels dos poemes que hem fet, es confirmen la segona i la tercera. Dels tres models de decasíl·lab que, a grans trets, s'han determinat,<sup>49</sup> els trenta-un versos escandits corresponen, en nou casos, al model ternari W W S W W S W S W S (W) (W) (són els versos 4, 5, 10, 12, 13 i 17 d'"Elegia", i 1, 3 i 8 de "La desesperança"), mentre que els altres vint-i-dos corresponen al model binari: W S W S W S W S W S (W) (W). No hi ha cap cas de vers que correspongui al model ternari de dos anapestos més dos iambes, però això no vol dir que Carner no l'utilitzi mai: vol dir, i vet aquí la primera conclusió en relació

<sup>48</sup> *ibid.*, pàg. 551; número 425 de *Poesia*.

<sup>49</sup> *Vid.* Oliva 1986, pàgs. 68-69.

al decasíl·lab, que aquest model és, dels tres possibles, el menys utilitzat pel poeta. La segona conclusió en relació al decasíl·lab confirma la nostra segona tesi sobre la mètrica de Carner: la preferència pel binarisme, fet que després també veurem en relació al dodecasíl·lab. Passem ara a examinar la tercera de les nostres tesis, que a hores d'ara és l'única que encara està per demostrar. D'entrada, fixem-nos que cap dels decasíl·labs ternaris d'aquests dos poemes, llevat d'un, no manté una correspondència perfecta amb el seu model. Només el primer vers de "La desesperança" té un contorn A A T A A T A T A T A (malgrat que es produeix una certa tensió, provocada per la desaccentuació de la segona síl·laba), mentre que en la major part de casos es dóna una expectació frustrada a la vuitena síl·laba, i encara en un cas (el desè vers d'"Elegia") hi ha un peu invertit al tercer peu. De tota manera, valgui aquí el que hem dit més amunt sobre l'octosíl·lab amb accent màxim a la quarta síl·laba: l'expectació frustrada de la vuitena síl·laba en aquest model de decasíl·lab no genera pròpiament cap tensió al vers, perquè és l'únic punt de divergència en relació al model de tot el vers, un model que garanteix sobradament la regularitat amb tres peus del tot invariables (el primer i el segon ternaris, i l'últim binari). Haurem d'examinar el grau de correspondència entre vers i model, així doncs, a partir dels exemples de versos binaris. Aquesta és la descripció de tots els avatars dels vint-i-dos versos binaris dels dos poemes (abreviem "Elegia" amb una E i "La desesperança" amb una D):

- correspondència: E1, E7, D7 i D11.
- expectació frustrada a la 2a. síl·laba: E9.

- expectació frustrada a la 4a. síl·laba: E15.
- expectació frustrada a la 6a. síl·laba: E8, E11, D4, D5, D6, D12, D13 i D14.
- expectació frustrada a la 8a. síl·laba: E2, E3, E6, E9, E14 i D2.
- 1r. peu invertit: E2, E8, E14, E16 i D9.
- 3r. peu invertit: D9 i D10.
- 4t. peu invertit: E16.

Com podem comprovar, són quatre els versos que presenten una correspondència perfecta; però el nivell de correspondència general puja molt si examinem els casos de divergència entre exemple i model que es produeixen. Fixem-nos que, en la majoria, la divergència no és res més que una expectació frustrada a la sisena síl·laba o a la vuitena; entre aquestes, no hi ha un sol vers que tingui àtones totes dues síl·labes, i, a més, en tots els casos el ritme binari del vers queda assegurat per la tonicitat de la segona síl·laba (llevat de tres casos: els versos 2, 8 i 14 d'"Elegia") i de la quarta (sense cap excepció ni una). La tonicitat de la quarta síl·laba, per cert, és una de les característiques més accentuades d'aquests decasíl·labs: només el quinzè vers d'"Elegia" té una expectació frustrada al segon peu, i aquesta és l'única tensió de tot el vers, que per la resta manté una correspondència perfecta amb el seu model. Podem treure, per tant, una altra conclusió de l'ús del decasíl·lab binari en la poesia de Carner: la tendència a mantenir un accent màxim, hi hagi o no hi hagi després frontera de mot, a la quarta síl·laba. Una síl·laba àtona en aquesta posició fa tendir el vers, si no invariablement sí majoritàriament, cap al ternarisme de dos anapests més dos iambs.

Hem assenyalat, per tant, que l'expectació frustrada a la sisena o a la vuitena síl·labes són els focus més normals de tensió, i aquí podem tornar a repetir el que més amunt hem explicat en relació tant a l'octosíl·lab com al decasíl·lab ternari: aquestes manques de correspondència no generen més tensió al vers que el fet d'evitar una repetició monòtona que altrament seria extremadament avorrida; però no són focus autèntics de tensió. Més tensió, en canvi, provoquen els peus invertits, sobretot quan la inversió es produeix en el tercer peu o en el quart: trobem dos casos del primer, però fixem-nos que en tots dos el binarisme s'assegura amb la tonicitat de les síl·labes quarta i vuitena; i un cas del segon, però la quarta i la sisena síl·laba són tòniques. La gaita gallega, una inversió al primer peu, es dona en cinc versos dels vint-i-dos, i en tots el binarisme s'assegura amb la tonicitat de la síl·laba sisena o de la vuitena, a més de la quarta. En definitiva: el grau de tensió del decasíl·lab de Carner, com el de tots els seus metres en general, és molt baix. Més enllà de focus ocasionals de tensió en llocs determinats d'un vers, poques vegades hi trobarem allò que realment fa que un vers sigui tens, que és l'acumulació de diversos punts de tensió. L'harmonia, l'acceptació dels patrons mètrics marcats per la tradició, i el joc constant i inacabable amb aquests patrons, sense necessitat de sortir-se'n, és el que caracteritza la mètrica del poeta.

El que podem dir del dodecasíl·lab sense cesura no altera gens les tesis generals que hem vist fins ara, més enllà de les particularitats que té aquest vers. La complexitat del metre és molt gran, i, com ha explicat Salvador Oliva,<sup>50</sup> són diversos els dodecasíl·labs sense cesura possibles. Nosaltres, per simplificar, només observarem la distinció

---

<sup>50</sup> *Vid.* Oliva 1992a, pàgs. 277-292.

entre versos binaris i ternaris, entre altres coses perquè els exemples que trobem a OFRENA són pocs. Són quatre els poemes isosil·làbics de dodecasíl·labs sense cesura de la nostra secció, la qual cosa ja ens indica un primer fet: per als versos de més de deu síl·labes, Carner prefereix el vers cesurat, l'alexandrí (hi ha nou poemes isosil·làbics d'alexandrins a OFRENA), al no cesurat. Hem dit que l'anàlisi dels dodecasíl·labs sense cesura acabarà de confirmar les nostres tesis, i, malgrat el poc gruix del corpus, efectivament és així. Llegim, per començar, "Dos amants" (número 347 de *Poesia*):

#### DOS AMANTS

Hi havia dos amants vora la mar en pena.  
Venia la tardor per serres fosquejants.  
El vent féu un xiulet saltant per la carena;  
amb fullaraca i pols embolcallà els amants.

En imploració van aixecar les mans;  
un glacial fuet els afrontà l'esquena;  
de polseguera es van trobar la boca plena,  
despulses sobre el cos a estil de mendicants.

I van guspirejar llurs ulls d'una ira estranya.  
Potser els van maleir la mar i la muntanya.  
Tant de bo que la mort o l'oblit els colgués!

En un forc de camins esclataren en blasmes,  
i la nit sense estels engolí llurs fantasmes.  
Per indrets sense nom no es van veure mai més.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 462.



Aquest sonet presenta un canvi rítmic espectacular a partir de l'onzè vers: si fins al desè tots els versos corresponen a un model binari, a partir de l'onzè, i fins al final, el ritme és ternari pur. Aquests últims quatre versos, per la seva estructura accentual, presenten un ritme molt més ràpid que els anteriors: precisament en el moment que, quan ja sabem que no hi ha res a fer amb l'amor d'aquests amants irats, el poeta expressa la seva maledicció, que vistes les circumstàncies sembla més aviat un bon desig (vers onze). Després, el metre no fa sinó accentuar allò que ens indica el sentit: la rapidesa de la separació en el forç de camins i la seva desaparició, l'un per a l'altre. Aquest és un magnífic exemple de l'ús que de la mètrica, sovint ple de sentit, fa Carner. Però és també un poema on són notòriament visibles els dos grans models de dodecasíl·lab sense cesura. Els altres tres poemes isosil·làbics de dodecasíl·labs d'OFRENA responen a un o a l'altre model: els poemes "Nit d'abril" i "Al fons d'un corriol" al primer, i "El roig averany" al segon. La preferència pel binarisme, doncs, torna a fer-se evident també en el cas del dodecasíl·lab. Transcrivim en primer lloc, per copsar-ne el ritme resultant, aquest últim (número 357 de *Poesia*):

#### EL ROIG AVERANY

Un gran arbre vermell és damunt la comella,  
 al bell cim del camí. La divina tardor  
 l'ha tot ell inflammat de la seva encesor  
 perquè ran d'una fi conegués meravella.

Era tard. Al pendís ressonava una esquella,  
 s'aplegava el ramat, cantussava el pastor.

"ERES EN L'HARMONIA DEL MEU VERS"

Jo de l'herba del camp en la nua frisor  
seia sol, pelegrí decebut de ma estrella.

-Arbre, tu més sortós que ma vida esblaimada,  
amb son cant el pastor recollí l'ovellada:  
no cap somni perdut sentiria mon crit-.

I el vell arbre que diu: -L'hora teva s'acosta,  
oh lassat viador! Com el sol en la posta  
flamareja l'amor al caient de la nit.<sup>52</sup>

Tots els versos d'aquest sonet es remeten a un model de dodecasíl·lab ternari: W W S W W S W W S W W S (W), la qual cosa li imprimeix un ritme repetitiu i, en definitiva, molt estable. Com sabem, aquest model demana dels exemples de vers un grau perfecte de correspondència, i és precisament la recurrència del mateix model allò que s'imposa sobre cada vers per llevar-li tota tensió a través de les desaccentuacions de síl·labes tòniques per naturalesa però d'accent prescindible: ja al primer vers, ens trobem amb dues d'aquestes desaccentuacions, a "gran" i "és". En canvi, el dodecasíl·lab binari pur no exigeix un grau de correspondència tan elevat, i permet més joc entre el model, menys potent, i els exemples. Vegem escandits els dos poemes isosil·làbics de dodecasíl·labs binaris que hi ha a OFRENA, "Nit d'abril" (número 304 de *Poesia*) i "Al fons d'un corriol" (número 325):

---

<sup>52</sup> *ibid.*, pàg. 472.

NIT D'ABRIL<sup>53</sup>

La lluna fa el creixent; la fina primicera	A T A A A T A T A A A T A
s'afronta, cel amunt, al núvol fosc i llarg,	A T A T A T A T A T A T
i veig que a poc a poc l'aferra amb el seu arc	A T A T A T A T A A A T
com un imperiós fermall de cabellera.	A A A A A T A T A A A T A
Ara no sé si el dol d'anit passada era	T A A T A T A T A T A T A
quelcom de meu o no (iestic que em fou amarg)	A T A T A T A T A T A T
perquè la fresca nit i la remor del parc	A T A T A T A A A T A T
fan el passat gentil, alada la quimera.	T A A T A T A T A A A T A
Oh tantes roses! Oh la fosca tota blana!	A T A T A T A T A T A T A
Aigua de pluja dorm encara a la barana	T A A T A T A T A A A T A
i s'estremeix el mur vestit de xuclamel.	A A A T A T A T A T A T
I bat de pressa el cor, sentint que li demana	A T A T A T A T A A A T A
algun afany d'amor l'obscuritat del cel	A T A T A T A A A T A T
que en la dolçor d'abril tremola com un vel.	A A A T A T A T A A A T

AL FONTS D'UN CORRIOL<sup>54</sup>

Al fons d'un corriol que la bardissa empara,	A T A A A T A A A T A T A
es bada un poc de cel entre el fullatge ros.	A T A T A T T A A T A T
Sobre un petit arený l'herbei és amorós	T A A T A T A T T A A T
i ja no hi sona més l'esquitx de l'aigua clara.	A T A T A T A T A T A T A
Un cap de núvol fou qui ens va mudar els albirs;	A T A T A T T A A T A T
i un poc de mi i de vós restà sota l'ombria.	A T A T A T A T T A A T A
I és, de llavors ençà, més sol que no solia	T A A T A T A T A T A T A
aquell racó perdut que poblen dos sospirs.	A T A T A T A T A T A T

Per descomptat, aquesta escansió, com les que hem dut a terme fins ara, correspon a

---

<sup>53</sup> *ibid.*, pàg. 401.

<sup>54</sup> *ibid.*, pàg. 433.

la realització dels versos més adient a l'exemple de vers, i és clar que en alguns casos s'ha d'optar entre dues realitzacions igualment bones (és el cas, pel que fa a aquests poemes, del novè vers de "Nit d'abril", que tant es pot llegir amb un iambe inicial, com hem fet nosaltres, com amb un troqueu inicial). Les tries, tanmateix, no afectaran gens les nostres conclusions. Fem en aquest cas el mateix que amb els decasíl·labs, però ara examinant totes les tensions agrupades en cada vers (N vol dir "Nit de primavera" i A "Al fons d'un corriol"):

- correspondència: N2, N6, N9, A4 i A8.
- expectació frustrada a la 2a. síl·laba: N11.
- expectació frustrada a la 6a. síl·laba: N7 i N13.
- expectació frustrada a la 10a. síl·laba: N1, N3 i N12.
- expectacions frustrades a la 2a. i la 10a. síl·labes: N14.
- expectacions frustrades a la 2a., la 4a. i la 10a. síl·labes: N4.
- expectacions frustrades a la 4a. i la 8a. síl·labes: A1.
- 1r. peu invertit: N5 i A7.
- 1r. peu invertit i expectació frustrada a la 10a. síl·laba: N8 i N10.
- 4t. peu invertit: A2 i A5.
- 5è. peu invertit: A6.
- 1r. i 5è. peus invertits: A3.

Si provem d'explicar-ho d'una manera menys esquemàtica, resulta que:

- les síl·labes 1, 2 i 10 poden ser àtones o tòniques (normalment àtona la primera, i normalment tòniques la segona i la desena: però hi ha alguns versos amb el primer peu o el cinquè invertits o amb expectacions frustrades a les síl·labes segona i desena); en qualsevol cas, aquestes posicions són les menys conflictives per a la realització del model binari del dodecasíl·lab, i és precisament on es produeix el major nombre de divergències entre exemple i model de vers (i tampoc no gaires);
- les síl·labes 4 i 8 normalment són tòniques: només hi ha cinc casos d'atonicitat a la vuitena síl·laba i dos casos d'atonicitat a la quarta;
- les síl·labes 7 i 9 són gairebé sempre àtones: només hi ha dos casos de tonicitat en cada posició, fruit d'inversions, respectivament, al quart i al cinquè peus;
- les síl·labes 3 i 5, a més de la 11, són sempre àtones: no hi ha cap cas d'inversió ni al segon ni al tercer peus;
- la síl·laba 6, a més de la 12, és sempre tònica.

Aquesta última constatació acaba de confirmar el que les altres ja anunciaven: la consolidació d'un metre binari extraordinàriament regular. A més a més, no solament succeeix que la sisena síl·laba és sempre tònica, sinó que hi ha frontera de paraula després d'aquesta síl·laba, és a dir, són dodecasíl·labs amb tall a la sisena síl·laba. Així

doncs, la segona i la tercera de les tesis que més amunt hem postulat (la preferència pel binarisme i la tendència cap a la correspondència) s'acompleixen del tot, també, pel que fa al dodecasíl·lab, i encara en un grau més elevat que en el decasíl·lab. Sens dubte, això últim és fruit de la llargada del dodecasíl·lab, vers que Carner se sent en la necessitat de lligar al màxim per evitar de caure en la ametricitat. De fet, això també explica que molts dels dodecasíl·labs de Carner, quan no són cesurats, siguin, com els que acabem de veure, dodecasíl·labs amb tall a la sisena síl·laba; i que en molts altres casos opti directament per l'alexandrí.

Precisament, a l'alexandrí i als altres versos cesurats dedicarem el següent subapartat.

#### 4.4.4. *Els versos cesurats*

El vers de dotze síl·labes és, d'entre els cesurats, el més utilitzat per Carner: a OFRENA hi ha nou poemes isosil·làbics d'alexandrins, mentre que només n'hi ha un de decasíl·labs cesurats i un altre d'octosíl·labs cesurats. Dels nou poemes isosil·làbics d'alexandrins, cinc ho són en estat "pur", és a dir, poemes de versos amb el primer hemistiqui sempre femení; són "Mitjanit" (número 298 de *Poesia*), "La font esquerpa" (número 349), "El foc i les roses" (364), "A uns dits" (383) i "Sols" (414). Reproduïm, com a exemple tipològic, el més curt:

## EL FOC I LES ROSES

El purpurí dansaire, d'una guspira eixit,  
les seves filles mena pels antres de la nit.

En llur gran casa blava, sentint l'ocelleria,  
les roses treuen flames de foc quan és de dia.<sup>55</sup>

En tres altres casos dels nou de què parlem, Carner combina alexandrins pròpiament dits, com els que acabem de llegir, amb dodecasíl·labs amb tall després de la sisena síl·laba, o, si ho preferim, alexandrins amb el primer hemistiqui (o còlon,<sup>56</sup> en aquest cas) masculí. És precisament la combinació amb "alexandrins purs" allò que fa que col·loquem aquests poemes dintre del grup de poemes isosil·làbics d'alexandrins, i en canvi que hàgim parlat de poemes de dodecasíl·labs amb tall en els casos de què hem tractat al sub-apartat anterior, on no hi ha combinació amb alexandrins amb el primer hemistiqui femení.<sup>57</sup> Aquests tres poemes són: "Adam s'adreça a Eva" (número 329), "Les roses i els ulls" (número 331) i "Enmig de tu i de mi" (402). Llegim aquest com a exemple:

---

<sup>55</sup> *ibid.*, pàg. 480.

<sup>56</sup> Manllevem el terme d'Oliva 1992, pàg. 293.

<sup>57</sup> A *Introducció a la mètrica*, Salvador Oliva distingeix entre "alexandrins cesurats" (amb el primer hemistiqui femení), "alexandrins cesurables" (és a dir, amb el primer hemistiqui femení, però el mot acabant en vocal, i el segon hemistiqui començant també en vocal, la qual cosa provoca ambigüitat mètrica) i "dodecasíl·labs" (siguin amb tall o sense tall). És aquest últim grup el que presenta el problema que aquí estem tractant (*vid.* Oliva 1986, pàgs. 71-72).

ENMIG DE TU I DE MI

Enmig de tu i de mi hi havia tantes roses;  
la pressa de l'amor desféu les més descloses.

El so de les besades entemorí els ocells;  
callaren els més dolços, fugiren els més bells.

I anem deixant enrera la humil corrua morta,  
retuda per la pressa del remolí que ens porta:

els dies, tal vegada de cel i d'or curulls;  
caiguts bocaterrosa, mai no els hem vist els ulls.<sup>58</sup>

Com podem observar, el primer apartat es compon de dos dodecasíl·labs amb tall després de la sisena síl·laba, mentre que la resta de versos del poema són alexandrins; per tant, és lícit considerar que en el primer cas es tracta d'alexandrins amb el primer hemistiqui (o còlon) masculí, i que per tant "Enmig de tu i de mi" és un poema compost de vuit alexandrins. No hi fa res que, en aquest poema, la combinació es produeixi sense alternar dintre d'una mateixa estrofa els dos tipus d'alexandrins; els usos mètrics de Carner pel que fa a aquest aspecte ens indiquen que això pot ser fruit de l'atzar. De fet, un altre dels poemes en què es produeix la combinació, "Les roses i els ulls", és un sonet d'alexandrins en què onze versos tenen una síl·laba extramètrica al primer hemistiqui (és a dir, són hemistiquis femenins), mentre que en els altres tres casos, els dels versos cinquè, setè i últim, els alexandrins són masculins. El tercer

---

<sup>58</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 521.



poema en qüestió, "Adam s'adreça a Eva", encara presenta una combinació més peculiar: només el penúltim alexandrí té el primer hemistiqui masculí. A més a més, l'últim vers d'aquest poema presenta una tensió certament poc habitual en la mètrica de la poesia de Carner, derivada del fet que l'últim accent del primer hemistiqui esdevé accent màxim només per la seva posició al vers; recordem l'últim tercet d'aquest sonet:

¿Per què no te la menges tu sola si en tens ganes?  
 I après, quan hauré fet l'encet que m'encomançes,  
 ¿no em diràs: «Ecs!», amb una mirada de menyspreu?<sup>59</sup>

No cal dir que aquesta tensió final, anunciada per la del vers anterior (un alexandrí amb primer hemistiqui masculí en un context d'alexandrins "purs"), s'adiu del tot amb la sensació de disgust del parlant davant de la perspectiva d'haver-se de menjar la poma famosa.

Dels tres poemes, per consegüent, podem deduir que, tot i que no és el més habitual en la seva mètrica, Carner contempla la possibilitat d'alternar alexandrins amb el primer hemistiqui femení amb d'altres amb el primer hemistiqui masculí; però, en aquest cas, allò que permet de considerar tots els versos com a alexandrins és l'alt índex d'alexandrins del primer tipus: no es troba cap poema, almenys dins de la secció OFRENA, on siguin majoria els alexandrins del segon tipus. És la recurrència, per tant, el que permet la combinació. Encara més rara és l'alternança dins d'un mateix poema entre alexandrins i dodecasíl·labs "purs" (i ara el terme serveix per designar els versos

---

<sup>59</sup> *ibid.*, pàg. 437.

de dotze síl·labes que en cap no poden considerar-se alexandrins, perquè la sisena síl·laba és àtona). A OFRENA, aquesta "rarsa" està representada per "Projecte" (número 254). Transcrivim el poema sencer, un sonet, perquè ens en puguem fer càrrec millor:

### PROJECTE

Si jo pogués passar mos dies a prop teu,  
en el país molt dolç de vaques i de pomes  
on a empaitar-se juguen els borrallons de neu,  
on fan conversa les boirades i les bromes!

Ton violí serenaria els meus tumultes;  
i ens uns camins que anessin dubtant i serpejant,  
et donaria versos, amb llàgrimes ocultes,  
i tu besades fresques de germaneta gran.

Vindries de puntetes per veure si em sobtaves  
guarnida amb cintes roses i campanetes blaves;

tos ulls, damunt les galtes d'infant, escotorides,  
foren el cel damunt les pomeres florides;

i un rajolí de veu, tan delicat i prim,  
em contaria històries d'Andersen i de Grimm.<sup>60</sup>

Si ens hi fixem, tots els versos del poema llevat de dos poden ser llegits com a alexandrins, tinguin el primer hemistiqui femení o masculí, perquè la sisena síl·laba és

---

<sup>60</sup> *ibid.*, pàg. 340.

tònica: els versos 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11 i 14 tenen el primer hemistiqui femení, i els versos 1, 2, 12 i 13 el tenen masculí (de manera que, com en el grup anterior, hi ha molta recurrència d'alexandrins "purs"). Però dos versos trenquen la norma de combinació, i és clar que amb dos casos ja n'hi ha prou perquè estiguem obligats a observar aquest poema des d'una perspectiva diferent. Són els versos quart i cinquè, que tenen accent màxim a les síl·labes quarta, vuitena i dotzena, però on la sisena és àtona: són dodecasíl·labs sense cesura. Així doncs, aquest poema presenta una combinació de dodecasíl·labs cesurats i no cesurats; i, precisament pel fet que d'aquests últims n'hi ha d'indubtables (el 4 i el 5), també podem considerar que són dodecasíl·labs sense cesura els altres versos amb accent màxim a la sisena síl·laba i amb frontera de mot després d'aquesta (és a dir, els versos 1, 2, 12 i 13: gairebé és obligat que ho entenguem així almenys en els casos dels versos primer i dotzè, on la sisena síl·laba no té un accent màxim tan imprescindible com per exemple, i respectivament, la vuitena i la novena).

En qualsevol cas, la consideració general és que la combinació de dodecasíl·labs cesurats de primer hemistiqui femení i dodecasíl·labs no cesurats amb la sisena síl·laba àtona és una raresa. "Projecte" és l'únic poema de la nostra secció on es produeix aquesta combinació, i per això és una raresa. Però el poema existeix, i per tant Carner va provar, també, aquesta possibilitat. A més a més, no podem considerar que la combinació doni com a fruit un poema de mètrica anisosil·làbica (com tampoc no ho podem pensar en els casos d'"Adam s'adreça a Eva" i de "Les roses i els ulls"), perquè es tracta d'un sonet, i és clar que aquesta forma estròfica demana abans de res igualtat

de llargada mètrica entre els seus catorze versos. "Projecte" prové, com ja sabem, de *Primer llibre de sonets*, i podríem pensar que la "rarsa" és fruit d'una provatura de joventut. Tanmateix, donem un cop d'ull al sonet en la seva primera versió:

### PROJECTE

Jo voldria passar mos dies aprop teu,  
en un pais molt dols de vaques y de pomes,  
hont van cayent com flors els borrallons de neu  
y hont treu el cel de dins la pipa blanques bromes.  
Uns dies llarchs, uns dies molt bons y silenciosos,  
qui guayten endarrera, suaus, mentre s'en van;  
y jo faria versos petits y candorosos,  
y tu'm daries besos de germaneta gran.  
Vindries de puntetes per veure si m'sobtaves  
ornada ab cintes roses y ab campanetes blaves;  
tos ulls, demunt les galtes d'infant, escotolides,  
foren el cel demunt les pomeres florides;  
jo ohiria ta veu, rejolí dols y prim,  
qui m'llegiria histories d'Andersen y de Grimm.<sup>61</sup>

Com podem comprovar, en la primera versió del poema, de 1905, hi ha vuit versos que són alexandrins amb el primer hemistiqui femení (que ocupen la segona quarteta, el primer tercet i l'últim vers), i sis que són alexandrins amb el primer hemistiqui masculí (ocupant la primera quarteta i els dos primers versos del segon tercet). Com a "Adam s'adreça a Eva", a "Les roses i els ulls" i a "Enmig de tu i de mi", és gràcies al context

---

<sup>61</sup> Carner 1905, pàg. 67; el sonet és el número 40 del llibre (s'entén que dels escrits per Carner).

d'una majoria d'alexandrins "purs" que podem parlar dels altres sis versos com d'alexandrins més que no pas de dodecasíl·labs. En qualsevol cas, no hi ha cap vers d'aquesta primera versió que sigui un dodecasíl·lab amb la sisena síl·laba àtona, com passa, en canvi, en la versió definitiva de 1957. En conclusió: la raresa de què estem parlant es produeix al 1957, i no pas al 1905.

Si estem parlant de "rarsa" per referir-nos a "Projecte" és perquè certament ho és, com ho són també, en menor grau, els casos de "Les roses i els ulls", "Enmig de tu i de mi" i "Adam s'adreça a Eva"; aquestes rareses responen en últim terme a l'esperit d'investigació exhaustiva que esperona Carner en el terreny de la mètrica com en d'altres aspectes, però això no ens ha de fer oblidar que les opcions majoritàriament triades són les que al capdavall el mateix poeta devia considerar més plausibles o productives. En el cas dels dodecasíl·labs cesurats, és evident que la solució majoritària és la combinació entre si dels alexandrins amb el primer hemistiqui femení. Des de la mateixa òptica hem de tractar dels altres poemes isosil·làbics de versos cesurats de la secció OFRENA. Com ja hem dit al començament d'aquest sub-apartat, només trobem un cas de poema tot ell fet d'octosíl·labs cesurats, i un altre de decasíl·labs cesurats. El primer és "A Hebe" (número 276), que prové de *Les monjoies* (n'és el segon poema), i el segon és la "Cançó de l'amor enllarat" (número 385), que prové dels inèdits de *La inútil ofrena* (n'és el número 148). En el primer cas, hi ha sempre una síl·laba extramètrica al final del primer hemistiqui (i, per cert, també del segon); en el segon, això només es produeix en dos versos, el primer vers de l'estrofa de tornada, però l'accent màxim a la cinquena síl·laba de tots els altres versos ens indica la

presència de la cesura. Transcrivim la primera estrofa de tots dos poemes:

Hebe que et vincles i que curulles  
als déus la copa de juvenesa:  
l'àmfora inclines, que no xarboti,  
com si voltessis per a la dansa.<sup>62</sup>

.....

Cerquem una casa sota el cel més blau,  
un jardí amb un om i amb una xicranda,  
i fem-nos un clos, que ja no ens escau  
d'anar cadascú per la seva banda.<sup>63</sup>

Els números són del tot significatius: és evident que Carner opta, enfront del metre de la "Cançó de l'amor enllarat", per l'*endecasillabo* (un poema contra setanta-un d'isosil·làbics de decasíl·labs no cesurats que hi ha a la secció); i, enfront del metre de "A Hebe", el poeta opta per l'octosíl·lab amb cesura (hi ha onze poemes isosil·làbics d'octosíl·labs no cesurats a la secció).<sup>64</sup>

De tota manera, a la nostra secció hi ha encara dos altres poemes on Carner utilitza octosíl·labs cesurats, però no són isosil·làbics; es tracta dels poemes "A una enamorada" i "A una malalta". Llegim-los:

---

<sup>62</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 370.

<sup>63</sup> *ibid.*, pàg. 502.

<sup>64</sup> Que hi ha pocs exemples dins de la mètrica de Carner de poemes isosil·làbics de decasíl·labs i d'octosíl·labs cesurats ho demostra el fet que Salvador Oliva exemplifica aquests metres, precisament, amb la "Cançó de l'amor enllarat" i amb "A Hebe" (*vid.* Oliva 1986, pàgs. 58-59 i 62, i Oliva 1992, pàgs. 296-297).

A UNA ENAMORADA

Que quan travessis, ombra lleugera,  
la teva llinda, vers l'ombra amada,  
sentis, remota, la cantadissa  
de l'estelada.

Blaves, gemades siguin les ombres,  
tímid refugi ple de promesa.  
Mai no decanti la teva espatlla  
feix de tristesa.

I fins que vegis el riu immòbil  
on van a caure les nostres vides,  
que noves roses a cada albada  
el plor t'amaguin de les marcides.<sup>65</sup>

A UNA MALALTA

Amb una mica de so de fulles,  
amb un murmurí d'alè de vent,  
voldria fer-vos una cantada,  
menys brogidora que el pensament.

Una cantada que escamparia  
de mals i penes tot l'enfilall  
i us donaria, per encantària,  
un son de noia després del ball.

I us alçaríeu, en despertant-vos,  
tan oblidada del pensament,

---

<sup>65</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 400. El poema és el número 303 de *Poesia*.

"ERES EN L'HARMONIA DEL MEU VERS"

que estrenyeríeu, saltant de joia,  
una alta garba de sol batent.

(Oh qui us servís en ombra, com una pluja fresca,  
coixí de desmemòries que us fes la testa lleu!  
Que, amb vós mateixa irada, feu contra vós juguesca:  
els vostres ulls són dos falcons entre la neu.)<sup>66</sup>

És de desitjar que la bellesa de tots dos poemes no ens faci passar per alt la seva constitució mètrica: en tots dos casos, Carner combina octosíl·labs cesurats amb altres metres, i en tots dos casos la combinació és altament justificada. En "A una enamorada", el to de lleugeresa que s'imprimeix als versos és en part fruit del tancament de les dues primeres estrofes amb versos molt curts, tetrasíl·labs, de manera que el poema, escoltat, pot fer la impressió de ser un enfilall de tetrasíl·labs (perquè no hi ha rima, i tots els hemistiquis són femenins). En "A una malalta", els octosíl·labs cesurats es combinen amb un altre metre cesurat, l'alexandrí (a l'última estrofa), coincidint amb un canvi de to de la veu poètica, que provoca un gir en el sentit final del poema. El risc d'aquesta última combinació és enorme: no deixa de produir-nos un sotrac el sobtat canvi del ritme. Fixem-nos que en els dos poemes la combinació anisosil·làbica es produeix amb altres versos cesurats o amb tetrasíl·labs, que corresponen als hemistiquis dels octosíl·labs cesurats. Val a dir que "A una enamorada" és un dels sis poemes inèdits d'OFRENA, i que "A una malalta" és un dels cinc no publicats en llibre abans de *Poesia*. Són també, aquests poemes, "raretes": però raretes que mostren, altre cop,

---

<sup>66</sup> *ibid.*, pàg. 489. El poema és el número 373 de *Poesia*.



l'habilitat de Carner a treure partit de les diverses possibilitats que la mètrica ofereix, tant de les més habituals, ben afermades per la tradició, com d'aquelles amb les quals ningú com ell, de fet, ha experimentat en llengua catalana.

Fins aquí arriba la nostra descripció de la mètrica de la poesia de Carner. Aquesta descripció ens ha permès de treure conclusions sobre la tipologia i els usos de cada un dels metres: conclusions particulars sobre les formes preferides de cada metre i conclusions globals sobre el funcionament de la mètrica del poeta. D'aquesta manera completem la "primera descripció" global de la poesia de Carner, que ens ha dut a fer uns primers apunts del caràcter general de la seva poesia, caràcter de què parlarem, amb més profunditat, al pròxim capítol.

## Capítol 5

### DESCRIPCIÓ INTERNA (2)

La descripció que durem a terme al llarg d'aquest capítol és, efectivament, la nostra "segona descripció interna" de la poesia de Carner, que ha de ser la definitiva, és a dir, la que ha d'acabar d'explicar-ne el caràcter, cosa que com veurem ens obligarà a explicar d'una manera el màxim de sistemàtica, fins allà on ens sigui possible, el funcionament intern dels poemes de la secció. Però a diferència del que hem fet als dos capítols anteriors, els primers d'aquesta part dedicada a l'exercici de la funció descriptiva de la crítica, en aquest no farem extensiu el nostre estudi a *tots* els poemes que componen la secció OFRENA de *Poesia*, sinó que en triarem de "representatius"; en el benentès que, com ja tindrem oportunitat d'explicar, en sentit estricte cada poema es representa a si mateix, i que, per tant, per poemes "representatius" entenem aquells que utilitzarem per representar determinades característiques de la globalitat de la poesia de Carner.

Insistim en el fet que aquestes característiques de què parlarem al llarg d'aquest capítol ens han de dur a respondre finalment la pregunta sobre allò essencial del

caràcter d'aquesta poesia, després que hem vist, al capítol anterior, aquells aspectes principals de la seva forma externa, i al capítol tercer la descripció de la configuració externa de la secció. És clar que, com passava al capítol quart, en aquest que ara encetem el nostre objecte d'estudi és també el "missatge", en la terminologia de Roman Jakobson que hem establert com a punt de partida teòric al primer apartat del tercer capítol; tanmateix, el focus d'atenció principal serà ara, i això val sobretot per al segon apartat del capítol, allò que el mateix Jakobson anomenava "codi". No perdem tampoc de vista que el contingut d'aquest capítol és decididament de tipus crític, i probablement el que més de tot el treball: en efecte, és ara on estarem més acostats a això que anomenem "crítica literària". Es tracta de dilucidar, ja ho sabem, el caràcter de la poesia de Carner, i per tant de les seves característiques essencials; i és lògic que comencem per analitzar algunes, d'entre aquestes característiques, que generalment se li atribueixen.

### 5.1. ALGUNES ETIQUETES: REVISIÓ

Com hem dit, no podem fer altra cosa, abans d'endinsar-nos en l'estudi del caràcter de la poesia de Carner, que examinar algunes de les característiques que habitualment se li atribueixen, i això perquè la bibliografia crítica sobre el poeta (ho hem vist al segon

capítol del treball) és abundant i segueix uns patrons molt definits, repetits un i altre cop fins al punt que semblen inexpugnables. És a dir, algunes "característiques" s'han convertit en etiquetes que van lligades invariablement a la poesia de Carner, i tal vegada ja hi aniran sempre. Passa, però, que sovint les etiquetes acaben per significar ben poca cosa: en molts casos, amaguen més que no pas expliquen, i són utilitzades, quan l'ús que se'n fa és reiterat, per referir-se d'una manera global a la poesia de Carner sense entrar en més detall en el que hi pot haver de veritat al darrere. Sense menystenir altres aproximacions, referències, etc., certament interessants, només la descripció de Joan Ferraté, exposada als pròlegs de les seves edicions d'*Auques i ventalls* i de *La primavera al poblet*, és un intent exitós (i encara incomplet) de fer el mateix que nosaltres ens proposem de fer aquí; i val a dir que la descripció de Ferraté ha servit al seu torn perquè altres crítics generessin altres etiquetes sense explicar gaire res de nou. És en aquest sentit que la nostra feina, al llarg d'aquest apartat, serà la de revisar les etiquetes més habituals, i aparentment més ben establertes, atribuïdes a la poesia de Carner; i per "revisar" volem dir explicar-les amb la màxima precisió possible, amb el mínim d'ambigüitats terminològiques, i en algun cas, també, qüestionar seriosament que siguin sempre i del tot vàlides per retre compte de determinats aspectes d'aquesta poesia. També caldrà que, fet això, donem a cada etiqueta la importància justa que al nostre entendre mereix, atenent a la seva capacitat definidora, i que en traguem l'excés de transcendència quan resulti, com és algun cas, que aquesta capacitat de fet és minsa. Precisament per això últim ens veurem en la necessitat, al següent apartat (el 5.2.), d'insistir en aspectes sovint deixats de banda per la bibliografia crítica existent, i al

nostre torn, també, de donar llum verda a algunes noves etiquetes (però les mínimes i imprescindibles) que tinguin una intensa capacitat definidora.

Una última consideració, abans d'endinsar-nos en la nostra empresa. En la revisió d'algunes etiquetes, fregarem inevitablement el llindar d'altres aspectes que afecten no pas la descripció interna de la poesia de Carner, que és el nostre únic propòsit aquí, sinó que més aviat tenen a veure amb el que podríem anomenar "interpretació externa", és a dir: la interpretació d'aquesta poesia dins del seu context històric i en relació a altres tendències estètiques, dintre i fora de la literatura catalana. Certament, és del tot inevitable que es desprenguin algunes dades sobre la nostra posició en relació a aquestes qüestions, tot i que no sigui el nostre objectiu.

### *5.1.1. L'etiqueta popular: la vena humana*

Si a Catalunya hi ha hagut una manera maragalliana de ser, febril i ostentosa, hi ha una manera no tan confessada, a penes sabuda, esmunyedissa i subtil de ser carnerià. ¿En què consisteix? No són coses que es defineixin; més aviat se senten i es comuniquen dels uns als altres per un cert fluid de simpatia. Exigeix no caure en estovaments, en cofoismes; exigeix menysprear els plomalls i defugir tota paraula massa inflada; no avenir-se a formar en els batallons d'infel·ços de cap mena; tractar d'assolir un cert confort i de pervenir a un estat de beatitud abellidora, i, al mateix temps, no doblegar-se a cap fals poder de la terra, ni del diner ni de la força; no donar mai els propis dolors, la misèria interior, en espectacle; projectar enfora una imatge més aviat victoriosa i somrient; tractar de captar-se l'interès dels altres per la màgica virtut de la paraula; defensar-se de les

intromissions de l'estultícia amb el fibló ràpid i certer de la ironia.<sup>1</sup>

D'aquesta manera definia Doménec Guansé, fa trenta anys, l'art poètic de Josep Carner; una manera original i una mica confusa, certament; fins i tot podria dir-se'n que no és gaire clar a on acaba allò referit a l'obra i a on comença allò referit a la vida del poeta. Tanmateix, s'hi poden resseguir alguns dels trets definidors d'aquest art, alguns dels que el converteixen en personal i inconfusible: el rebuig de tot retoricisme vacu («menysprear els plomalls i defugir tota paraula massa inflada»), el poder d'expressió atorgat a la paraula («la màgica virtut de la paraula»), l'accentuada tendència del "jo poètic" a negar-se a si mateix («no donar mai els propis dolors, la misèria interior, en espectacle»), la decisió òbvia, vistos els models de la poesia europea moderna que s'hi poden confrontar, de subratllar la cara feliç de l'existència («no avenir-se a formar en els batallons d'infeliços de cap mena»; «projectar enfora una imatge més aviat victoriosa i somrient»), l'ús de la ironia com a contrapunt al perill del to excessivament transcendent, etc. Sobre aquesta base, podem començar a retre compte d'allò essencial de la poesia de Carner, és a dir, d'allò que fa que sigui la seva i no la de qualsevol altre poeta; sobre aquesta base, repetim-ho, i no pas sobre qualsevol intent de tipus general i interpretatiu que respongui a la posició que Dolors Oller, al pròleg del recent aplec d'articles *Carneriana*, denunciava com a fruit dels prejudicis i tanmateix recurrent en

---

<sup>1</sup> Guansé 1966, pàg. 54.

la crítica sobre la poesia de Carner.<sup>2</sup> Sobre aquella base, doncs, i a partir d'aquells quatre o cinc aspectes que hem apuntat, revisarem la descripció crítica que s'ha fet de la seva poesia, i començarem a assentar la nostra posició.

El primer aspecte que ens cal considerar és el "rebuig de tot retoricisme vacu" que hem assenyalat com una de les característiques definidores de la poesia de Carner. Certament, de totes les coses que no és la poesia de Carner, potser la principal és que no és "retòrica" en el sentit negatiu del terme (sentit heretat, és clar, dels romàntics, d'altra banda sovint molt retòrics ells mateixos): no és retòrica de manera innecessària, vàcua; almenys no ho és més enllà de les seves primeres temptatives poètiques i dels seus primers llibres. Podem trobar, és veritat, un cert retoricisme d'aquest tipus en alguns poemes de *Llibre dels poetas*, en les primeres versions d'*Els fruits saborosos* (aquesta és l'única secció de *Poesia* de la qual, sense caure en el defecte de què parlem, podríem dir que més s'hi acostava, tot i que mantenint-se'n lluny) i en els llibres de sonets de 1905 i 1907 (aquests dos reculls, tanmateix, plens de virtuts: les que el poeta va conservar i explotar als poemes recuperats a *Poesia*); però no més enllà: no gens, ja, en un llibre com *Verger de les galanies*, que pel que fa a altres aspectes és encara un llibre "primitiu" (molt més primitiu, i no pas només per una qüestió de dates, que *La*

---

<sup>2</sup> «L'obra i la figura de Josep Carner, situades dins del marc d'un noucentisme convencional i delimitat des d'una anàlisi simplista i no del tot franca de prejudicis, havien estat presentades per l'exegesi universitària acadèmica com a paradigma d'unes virtuts no sempre ben interpretades»; després, Oller fa la següent valoració de la crítica sobre Carner anterior als anys vuitanta: «Deixant a part el valuós estudi d'Albert Manent, *Josep Carner i el noucentisme* -primer panorama sobre el context històric carnerià-, només les rigoroses anàlisis dels estudis de Joan Ferraté, com també les brillants aportacions de Gabriel Ferrater, havien presentat Carner com allò que realment és: un dels grans poetes moderns de la tradició europea» (Oller 1995c, pàg. 10).

*paraula en el vent*). L'opció de Carner, aviat presa i amb el temps consolidada plenament, és una opció per la senzillesa. Per "senzillesa", és clar que no entenem "simplicitat", o "facilitat", si el que es volgués dir és que els poemes de Carner són "fàcils" (en qualsevol cas de cap manera no ho són de construcció); volem dir que hi ha, en la poesia de Carner, una decidida aposta per aproximar el text del poema a tothom, és a dir, a tots els lectors: una decidida aposta a fer els lectors partíceps de l'experiència del poema. Un vers del primer poema de la secció, el 29, és en aquest sentit paradigmàtic, i nosaltres l'agafarem com a emblema: «on passa gent que riu i gent que plora». La gent que riu i la gent que plora al "defora" (vers 28): ¿quants poetes de la moderna tradició europea, i fins i tot quants poetes moderns en llengua catalana, haurien mai gosat utilitzar una imatge com la d'aquest vers? La "senzillesa" de què parlem com a opció presa per Carner, amb l'objectiu que li hem assignat, no és altra cosa, doncs, que la utilització en la construcció formal dels poemes, sovint complexíssima, de determinats elements que són fàcilment i ràpidament recognoscibles per tothom, per tots els lectors. En el cas del nostre vers emblema, "riure" i "plorar" són metonímies molt senzilles, i tanmateix (o precisament per això) molt efectives per, aproximadament, "ser feliç (o estar content)" i "ser infeliç (o estar trist)", i tots plegats, els que riuen i els que ploren, actuen com a sinècdoque de "tot el món (que passa pel carrer)". La utilització de recursos d'aquest tipus, d'una senzillesa i d'una efectivitat aclaparadores, és recurrent als poemes de Carner. Cal que examinem per què aquests elements, com el nostre vers emblema, són "recognoscibles" per tothom, i quines són les condicions que ho fan possible.



En primer lloc, cal constatar que en molts versos dels poemes de Carner es descriuen situacions que pertanyen a la vida estrictament quotidiana, referents trivials que poden fer de context a la "història" explicada al poema; vegem, en aquest sentit, com comença "Tarda de primavera":

Primavera. Violetes.  
Cuques de vol carmesí.  
Minyonots i cosinetes.  
Corredisses pel jardí.<sup>3</sup>

A partir d'aquesta estrofa inicial, es desenvolupa, a les altres tres estrofes, una descripció de l'ambient de la tarda, que acaba amb la interpel·lació de la veu poètica a la lluna demanant-li com és que es «torbi el cor adolescent». Però fixem-nos que, a l'estrofa inicial, els versos tercer i quart («Minyonots i cosinetes. / Corredisses pel jardí») ens han anunciat amb una senzillesa extrema la reflexió poètica que després seguirà. En aquest cas, és en la quotidianitat de la situació on recolza la senzillesa, és a dir, la possibilitat que tothom reconegui la situació descrita, i s'hi reconegui. Molt sovint, més que d'una situació, del que es tracta és d'un element, o d'un grup d'elements, que també pertanyen a l'esfera de l'estricta quotidianitat, i que serveixen de referents immediats tot i que puguin prendre un caràcter figurat. Llegim l'última estrofa de "Tardor benigna":

---

<sup>3</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 385. El poema és el número 290 de *Poesia*.

amb bell sucre d'indulgència  
i l'humil foquet a punt,  
hom fa encara melmelades  
de records d'amor difunts.<sup>4</sup>

Si llegim el poema sencer, compost de cinc quartetes, veurem de seguida que les quatre primeres es troben en funció d'aquesta última, i en concret de la imatge final: la de l'hom que, amb els records del seu amor extingit, i amb "sucre d'indulgència", fa melmelades. És clar que, precisament, la contundent eficàcia de la imatge prové, precisament, del recurs a un element del tot vulgar i quotidià com a referent d'una vivència espiritual molt més transcendent. Una cosa similar succeeix amb la primera quarteta del sonet "Com fredolic", però amb la diferència que, en aquest cas, la relació entre la imatge quotidiana i el sentit espiritual està establerta de manera directa i sense cap ambigüitat pel mateix poeta a través d'una correlació de forma inconfusiblement ausiasmarquiana. Llegim aquest poema:

### COM FREDOLIC

Com fredolic en rúfola diada  
que esborra el món cloent-se en l'abrigall,  
així mon cor inútil, que defall,  
es torna esquiu a tota cosa nada;

sent el lament d'interior batall  
i bonior de fúnebre cantada;

---

<sup>4</sup> *ibid.*, pàg. 481. El poema és el número 365 de *Poesia*.

fins en la llar quieta i avesada  
li fa el rellotge por, fred el mirall.

Tot és temor d'una irruent sorpresa:  
m'atuïa, en passant, una bellesa  
sense mercè, malsofridora als jous,

amb braç que algú de mai no vist convida,  
els ulls mig closos en deler de vida  
i l'esquinç purpurí d'uns llavis nous.<sup>5</sup>

El cor del poeta "es torna esquiu a tota cosa nada" de la mateixa manera que el fredolic "esborra el món cloent-se en l'abrigall"; la disparitat de registres del símil és el que atorga la força als versos. Fixem-nos que en aquest sonet, ençà del desenvolupament del tema amb un llenguatge figurat als dos tercets, hi ha la utilització d'altres elements pertanyents a la vida quotidiana, referents, també, del cor "inútil" del poeta: el "batall" d'una campana i la "fúnebre cantada" que el cor sent al seu interior, i la por i el fred que li fan el "rellotge" i el "mirall". Tot d'elements quotidians, referents de l'estat anímic de qualsevol persona, però en aquest cas traslladat al cor personificat (o que actua com a sinècdoque: pel que fa al cas, és igual).

Es pot donar la circumstància, i de fet es dóna sovint en la poesia de Carner, que la referència a l'estricta quotidianitat sigui la base estructural de tot un poema (almenys, en primera instància); és a dir, que sobre aquests elements de l'esfera de la vida quotidiana es basteixi l'estructura global del poema. És el que succeeix al sonet

---

<sup>5</sup> *ibid.*, pàg. 455. El poema és el número 342 de *Poesia*.

"Acabaments", un magnífic poema en què el referent de la primera quarteta, sostingut sobre una metàfora (versos primer i segon) i un símil (versos tercer i quart), esdevé l'eix a partir del qual es desenvolupa el sentit literal de tot el poema, produint gairebé una sorpresa al lector, que potser ja no s'ho espera després de la interrupció d'aquest eix als versos cinquè i sisè; vegem-ho:

### ACABAMENTS

Batuda aquella grana sobirana  
del nostre goig -¿qui no n'ha vist el doll?-,  
la nostra fe se n'és anada, vana  
entre l'oreig com un grapat de boll.

Ja mercè ni mirada no us demana  
la meva fe de posseït o foll;  
abandonada al mig de la quintana  
té la duresa viva del rostoll.

El boll, quan fuig, encara apar que dansa,  
indiferent al dia i al camí.  
Ara, el rostoll amb petges d'un destí,

resta fidel al dol i l'esperança,  
i fa al vent o a l'aiguat que s'abalança:  
-M'ha de colgar l'arada, per morir.<sup>6</sup>

La referència al goig de l'amor passat que van viure el poeta i la segona persona a la qual s'adreça està establerta per la metàfora *in praesentia* de la "grana sobirana"; la

---

<sup>6</sup> *ibid.*, pàg. 457. El poema és el número 344 de *Poesia*.

referència a la pèrdua de l'amor d'aquesta segona persona (la "fe"), per la del "grapats de boll"; i la "fe" que encara té el poeta, pel "rostoll" abandonat a la "quintana". A partir d'aquesta triple metàfora, es fa possible, als tercets, la resolució de la situació plantejada pel poema, amb la imatge final, contundent, del rostoll esperant que l'arada el colgui. Tot els elements, doncs, pertanyen al món del camp, a les operacions de la sembra i de la sega, i la versemblança interna d'aquesta relació d'elements i d'operacions és perfecta. És fàcil advertir l'efectivitat de l'expressió de l'emoció de la veu poètica aconseguida precisament a través del recurs a aquests elements de la vida sensible, més quan s'organitzen dins del poema configurant-ne l'estructura. Curiosament, el poema immediatament anterior a aquest que acabem de llegir, el poema número 343 de *Poesia*, "Repossecció", és un poema que exemplifica també aquest recurs de la poesia de Carner. Aquí, el motiu no és agrari, sinó una festa en una casa; la diferència amb "Acabaments" és que no sembla que aquest motiu, del tot quotidià, hagi de convertir-se en l'eix de l'estructura del poema i del seu sentit últim, però els dos últims versos ens obliguen a llegir-lo tot novament des d'aquesta perspectiva. Llegim-lo sencer:

### REPOSSECCIÓ

Quan en la dessenyada juvenesa  
s'omplí l'ànima meva de brogit  
com una cambra, amb molts de llums encesa,  
on s'esbatrà la gent tota la nit,

restaven a la porta desatesa  
les ombres, ignorades del sentit,  
la pietat que vaig pagar amb tristesa,  
el somni bandejat, l'amor transit.

Ara la festa en el meu cor s'apaga  
i s'allunyen els hostes cridaners;  
torneu, espectres, a la casa obaga:  
el que voleu, per a vosaltres és.

Oh Reny, eixit de mi! Sense paraula  
vés-te'n, sorrut, a desparar la taula.<sup>7</sup>

Les dues primeres quartetes estableixen una correlació entre el pla del sentit literal i el del figurat, però la presència d'aquest és tan forta que deixa el primer gairebé com a mer contrapunt del sentit. En canvi, en el primer tercet, amb l'entrada en el poema de la "festa" i dels "hostes", la metàfora de la casa, gairebé al·legòrica, guanya intensitat, i és efectivament als dos últims versos on el sentit de la metàfora explota del tot: «Sense paraula vés-te'n, sorrut, a desparar la taula». La imatge de la taula per desparar torna a ser d'una trivialitat extrema, i l'eficàcia de la imatge torna a consistir precisament en el xoc entre aquesta trivialitat i el sentit figurat que se'n pot desprendre. (Sigui dit de passada, la mateixa imatge apareix en un altre lloc d'OFRENA, al primer tercet del poema "A una boca" (número 354), però allà s'estableix una relació metafòrica entre "taula parada" (i "hostal obert") i la "boca gentil" (i "damnada") a qui s'adreça el poeta.)

---

<sup>7</sup> *ibid.*, pàg. 456.

Siguin situacions de la vida quotidiana, o elements presos d'aquesta que de vegades s'organitzen en l'articulació de l'estructura global del poema, el cas és que el recurs per què opta Carner té com a conseqüència fer possible que tot lector es pugui reconèixer en el text del poema. Una altra possibilitat, molt pròxima a aquesta que hem vist, és servir-se d'expressions pròpies de la llengua col·loquial. Sovint, aquestes expressions prenen un caire figurat en tant que es relacionen amb d'altres elements amb els quals es produeix un xoc; per exemple, implicant una personificació d'un objecte inanimat. Del recurs a la llengua col·loquial, l'obra de Carner n'és plena de dalt a baix, i també n'hi ha casos nombrosíssims a la nostra secció. Citem, només com a exemple on hi ha implicada una personificació, els versos tercer i quart de la primera quarteta de "Núvol d'octubre":

Núvol de làngüides plomes estretes  
 assolellant-te manyac i perdut,  
 després que tota la nit, de puntetes,  
 la pluja ha anat i vingut;<sup>8</sup>

"La pluja ha anat i vingut de puntetes": també ens seria difícil de trobar un poeta prou agosarat, i prou segur dels seus recursos, per donar-nos aquesta imatge. De fet, el recurs consisteix en una frustració sobtada, una ruptura, de les expectatives que per la dicció predominant als versos inicials ens havíem format, i és en aquesta ruptura on s'origina immediatament un sotrac en el sentit global. A aquest recurs ja s'hi havia

---

<sup>8</sup> *ibid.*, pàg. 485. El poema és el número 369 de *Poesia*.

referit Joan Alegret, qui, a propòsit d'un poema de la primera edició d'*Auques i ventalls*, l'atribuïa a «la meravellosa facilitat amb què Josep Carner sap combinar o contrastar dos registres tonals diferents i l'admirable habilitat amb què sap ascendir o davallar amb rapidesa d'un registre a l'altre sense que la fluïdesa del doll poètic se'n ressenti».<sup>9</sup> És gairebé inevitable que recordem aquí la imatge de la "Cançó de l'amor matiner", on, en un discurs en què sempre hi ha present com a sub-text la tradició poètica del *carpe diem*, l'Amor diu al poeta, o al "jo" infant del poeta, que acabarà "de cara a la paret". Precisament, aquesta cançó, el poema número 251 de *Poesia*, és un exemple magnífic de tot el que hem explicat en aquestes pàgines: la senzillesa com a opció de Carner amb el recurs a situacions i elements de la vida quotidiana, i a una llengua a voltes col·loquial. Transcrivim-lo, doncs, sencer:

### CANÇÓ DE L'AMOR MATINER

De matinet l'Amor venia,  
de matinet.

Jo, minyonet, la correntia  
veia d'amor, mancat de set;  
mai no sabré per quina via  
ell s'atansava al meu indret.  
De matinet l'Amor venia,  
de matinet.

D'una besada em deixondia:  
-¿No saps la rosa què et promet?-

---

<sup>9</sup> Alegret 1985, pàg. 57.



DESCRIPCIÓ INTERNA (2)

Ell em parlava i resplendia  
entre la llum del roseret.  
De matinet l'Amor venia,  
de matinet.

-Mira el cabell que el vent destria  
i el jove si, naixent i dret;  
mira el mirar, tot fantasia,  
que ara s'allunya, ara escomet.  
De matinet l'Amor venia,  
de matinet.

Juga a l'amor, massa que un dia  
serà ton cor d'angoixa estret.  
On tot cantava i tot floria  
arribaran la neu i el fred.  
De matinet l'Amor venia,  
de matinet.

I acabaràs, quan l'hora sia,  
mai més garlaire ni condret,  
plorant d'una última follia,  
sol i de cara a la paret-  
De matinet l'Amor venia,  
de matinet.<sup>10</sup>

La tornada que es repeteix al final de cada estrofa introdueix aquest ús tan peculiar del diminutiu aplicat a "matí", i és evident que això està del tot justificat perquè a qui s'adreça l'Amor és al "minyonet" que era el poeta aleshores; però aquest ús, com en general l'elecció d'una llengua més aviat planera (recolzada en una forma estròfica

---

<sup>10</sup> Carner 1957 [1992], pàgs. 335-336.

popular que, com sabem, Carner utilitza a la seva voluntat amb gran mestria), sembla anar destinat a fer més efectiva, i més dura, la ironia que apareix cap al final del poema. Aquesta ironia se'ns avança a la penúltima estrofa, on l'Amor anuncia que "arribaran la neu i el fred", i adquireix tota la seva dimensió, gairebé brutal, a l'última: «I acabaràs, quan l'hora sia, / mai més garlaire ni condret, / plorant d'una última follia, / sol i de cara a la paret». És a dir, com tot sovint acaben, o acabaven (acabàvem), els minyonets a l'escola.

L'ús d'elements recognoscibles per tothom en la poesia de Carner és, com hem dit, on recolza la "senzillesa" com a característica pròpia d'aquesta poesia. En efecte, no és tan sols que la combinació entre dos registres tonals, a què es refereix Alegret, originen una tensió irònica, sinó que l'escreix en la càrrega de sentit ve donada perquè s'involucra el lector quan aquest veu representat de manera tan immediata el seu món sensible conegut. En relació a això, deixem apuntada una idea a la qual per força més endavant ens caldrà de retornar: la poesia de Carner no tendeix mai, en major mesura de la que tota poesia necessàriament ha de tendir-hi, a la creació d'un món autosuficient estructurat diferentment a com s'organitza el món real, ni els elements que en formen part no són tampoc entitats que no tinguin res a veure amb els del món real. Tornarem a aquesta qüestió més endavant. Ara cal que examinem la conseqüència que es deriva de tot el que hem dit fins aquí: com podem comprovar amb els exemples adduïts, Carner recorre tot sovint, per tal de forjar-se els seus propis recursos poètics, a la tradició popular. La mateixa "Cançó de l'amor matiner", i tantes altres cançons, com hem vist al capítol anterior, ja en són un indicatiu clar. I és que en el rebuig d'allò que

més amunt hem anomenat "retoricisme vacu", rebuig que és total i absolut a l'obra definitiva de 1957, hi té un cert joc la vena poètica popular, com a recurs no descartat sinó acceptat precisament per les possibilitats que dóna de combatre aquell retoricisme.

Pràcticament des del començament de la seva carrera literària, Carner va assumir com a pròpia, jutjant-la útil i aprofitable, la tradició popular que la poesia catalana li oferia. D'això, ja en va fer esment Manuel de Montoliu l'any 1926, quan, parlant del pròleg de Carner, magnífic, a *La inútil ofrena*, escrivia: «Josep Carner s'ha definit ell mateix, no sols en aquest admirable pròleg, ans encara i amb una extraordinària precisió en els seus propis versos. I sempre que ho fa, conscientment o inconscient, la seva definició concorda a la perfecció amb la nota fonamental de la sensibilitat poètica de l'ànima popular catalana».<sup>11</sup> La frase de Montoliu és encertada perquè, més enllà de l'acceptació de determinades formes i maneres de la poesia popular, el que Carner fa tot sovint és construir una poesia que no contradiu aquestes formes i maneres, sinó que s'hi adiu, les utilitza i les reconverteix en una cosa nova, dintre del si de la pròpia forma poètica; en últim terme, a través d'aquesta forma pròpia, les *explica*. Aquesta, però, no ha estat sempre l'opinió generalment compartida. Per exemple, Joaquim Molas i Josep Maria Castellet no ho van veure així a *Poesia catalana del segle XX*, potser a causa de la necessitat d'haver d'encaixar la seva descripció de la poesia de Carner en el motlle històric que sentien la necessitat d'establir; en qualsevol cas, situaven aquesta poesia als antípodes del que Montoliu anomenava l'"ànima popular catalana":

---

<sup>11</sup> Montoliu 1926, pàg. 32.

L'ús de la cançó, com a instrument líric flexible i trencadís, havia estat posat de moda, en els anys immediatament anteriors a la Guerra europea, per Josep Carner. Aquest ús i aquesta moda havien obscurit fins a cert punt alguns dels aspectes més essencials de l'obra del poeta, però havien aconseguit de canalitzar per vies cultes certes afeccions primàries de la nostra societat: dels sectors, diguem-ne, més catalanescs i almogàvers. Carner, poeta culte i refinat, havia pouat, més que de la rica tradició popular autòctona, de l'arqueologia vagament trobadoresca, stilnovística o verleniana. La seva, doncs, era una cançó tota culta, que no tenia res a veure amb les pròpies tradicions.<sup>12</sup>

No hi ha dubte que Carner va prendre la cançó per via culta, perquè la cançó, una forma d'origen popular, va gaudir en la poesia catalana antiga (i en l'occitana) d'un conreu freqüent per part de molts poetes cultes; ara bé, és clar que això no invalida el fet que l'origen de la forma és popular, de la mateixa manera que l'origen del sonet, per exemple, és en canvi culte sense cap matís. Tanmateix, almenys Joaquim Molas rectificava la seva opinió anys més tard, en unes breus ratlles d'opinió sobre "l'obra carneriana" al diari *Avui*:

Crec que Josep Carner, que visqué més de la meitat de la seva vida

---

<sup>12</sup> Castellet & Molas 1963, pàg. 71. No deixa de ser curiós que Castellet i Molas condemnessin implícitament Carner per, segons ells, haver girat l'esquena a la pròpia tradició, i que unes línies més avall de la cita transcrita elogiessin explícitament formes artístiques i culturals que ben poc devien tenir a veure amb la "pròpia tradició": «... un dels camins de ruptura amb la burgesia culta i benpensant fou el retorn a les deus primitives del poble o de la mateixa humanitat: a l'art negre, al jazz, al flamenco». No deixa de resultar curiós, tampoc, que una part de la crítica més aviat esquerra a l'obra d'un poeta que va viure exiliat fins a la mort hagi titllat la seva obra de "superficial" o "jocfloralesca", de vegades, i d'altres, com és aquest el cas, de girar l'esquena a la tradició pròpia, de massa "cultura".

fora del país, assolí el punt just entre sensibilitat popular i ambició universalista i, al capdavant, entre tradició i modernitat. En efecte: Carner, des del primer moment, assumí la tradició poètica popular. Abans de tot, la transmesa, des dels segles més antics, per via oral i recollida en ple XIX per obra de Milà o d'Aguiló. I, en segon lloc, la transmesa per via impresa i que la gent del seu braç solia menysprear: la tradició, per entendre'ns, de costums i rodolins d'un *Sermó de les modes*. Altrament, reivindicà per al seu treball algunes de les subtileeses medievals i, contra el gros de la seva generació, admeté sense massa escarafalls l'herència culta del XIX. Certament, no traí, almenys en principi, la fe de la seva gent. ... tots aquests materials, cultes i populars, Carner els obrí a la modernitat europea més rigorosa.<sup>13</sup>

Hi ha una idea en aquestes últimes paraules de Joaquim Molas que val la pena de subratllar, perquè comencen a situar-nos la qüestió de la vena popular de la poesia de Carner en el camí correcte: la idea que aquesta poesia es troba entre la "sensibilitat popular" i l'"ambició universalista", i que està feta de materials "cultes i populars" (recordem, de passada, el que hem dit sobre la qüestió al capítol anterior). En efecte, tot i l'encert de l'expressió utilitzada per Montoliu, seria un error voler entendre que allò més valuós, o fins i tot més característic, de la poesia de Carner és que aquesta és l'expressió de la "sensibilitat poètica de l'ànima popular catalana". De fet, Carner recupera la tradició popular quan aquesta li proporciona recursos vàlids per evitar el que hem anomenat el perill del "retoricisme vacu", de manera que aquesta recuperació no és tant una finalitat en si mateixa com un mitjà, entre d'altres, utilitzat per a la

---

<sup>13</sup> Molas 1980.

consecució i establiment d'una determinada estètica. Aquesta estètica, repetim-ho, se situa ben lluny del pol del retoricisme inflat, i sovint tendeix a situar-se, com acabem de veure, en l'altre pol, el de l'estricta quotidianitat, ja sigui perquè el món descrit correspon a la quotidianitat o perquè la llengua i el to emprats s'hi refereixen, encara que allò descrit prengui al capdavant una volada més alta.

Una reflexió de Marià Manent, a partir d'una comparació del nostre poeta amb Joan Maragall, ens il·luminarà sobre això de què estem tractant. El paràgraf prové del seu pròleg al llibre del '57:

No trobaríem personatges nietzscheans en aquesta poesia. Si Maragall sentí l'atracció de figures com el Comte Arnau i En Joan de Serrallonga, que semblen encarnar les forces elementals en llur cega puixança i es despleguen amb una mena de sobrehumanitat rebel, els personatges preferits de Carner són sovint grisos, humils, vulgars, i els veiem inserits en el context social amb una amable inconsciència i feliços en l'estretor del seu món.<sup>14</sup>

Certament, Carner no es va sentir mai atret per personatges *de la tradició popular* com Arnau o Serrallonga, i això sol ja ens indica que el recurs a la tradició popular no va ser mai en la poesia de Carner ni extensiu ni incondicionat, sinó que en tot cas respon a la condició, precisament, de ser un recurs més entre d'altres per als fins desitjats, i que simplificadament, com ja hem dit, consisteixen a situar-se en un lloc ben allunyat del pol del retoricisme vacu. Així doncs, és clar que la poesia de Carner, presa

---

<sup>14</sup> Manent, M. 1957, pàg. 14.

globalment, no és "popular" en el sentit estricte del terme. Exagerar aquesta característica, com alguna vegada s'ha tingut la temptació de fer, no porta a altre lloc que prendre camins del tot erronis. L'objectiu de Carner no va consistir mai, ni a l'any 1904, a bastir una nova tradició popular (de passada, sigui dit que aquest tampoc no va ser l'objectiu de Maragall): més aviat, el que es va imposar el poeta des de gairebé el començament de la seva carrera literària va ser allò que al capítol anterior hem definit com la "modernització de la tradició", i és clar que aquí ens referim a la tradició culta: l'única que d'ençà del segle XIX, com a mínim, ha donat res d'interessant i ha motivat la creativitat dels poetes europeus en totes les llengües. Ara bé, no cometem l'error de contraposar "tradició culta", o "vena de poesia culta", amb la "senzillesa" que hem dit i repetit que és una de les opcions bàsiques de l'estètica de Carner. De fet, a banda del recurs als elements de la quotidianitat, i fins als usos col·loquials de la llengua, trobem en la poesia de Carner, i potser encara amb més freqüència, el recurs al coneixement compartit amb el lector de la tradició poètica (culta) més ben establerta com a garantia de "senzillesa", és a dir, de fer "recognoscibles" per part de tothom el món descrit al poema; i és clar que aquest "tothom" implica les persones que no solament saben llegir, sinó les avesades a la lectura de poesia.

El recurs a elements fàcilment recognoscibles a través de la via de la tradició poètica és una constant en la poesia de Carner, i no cal que en donem ara gaires exemples, perquè de fet al llarg de tot aquest capítol ens veurem obligats, per tractar aquest o aquell aspecte, de donar-ne. Parem atenció només en un fet: com hem dit, el recurs és, en moltes ocasions, a la tradició poètica "més ben establerta". Recordem els

versos 5-7 del primer poema de la nostra secció: «La rosa ardent, per tant d'insecte presa, / i el màgic rossinyol són el preludi / de goig i plany de gent atabalada». No hi ha res en aquests versos, és a dir, cap sentit figurat que qualsevol lector habitual de poesia no pugui reconèixer immediatament: el rossinyol sempre ha estat en la tradició poètica l'anunciador del nou dia que comença, i el motiu floral com a referent de l'experiència amorosa o eròtica és també un dels llocs comuns més universals (i, com veurem més endavant, Carner en fa ús a bastament). Llegim ara la "Cançó d'amor i amistat", poema on veurem altres usos similars:

### CANÇÓ D'AMOR I AMISTAT

Qui tingués tanta ventura  
que un amor aconseguís,  
que tothora fos encís  
i cap hora fos malura.  
Qui tingués tanta ventura.

Car l'amor és una rosa  
que el mal temps esfullarà.  
No coneix el llarg durar:  
nou, fa goig; lassat, fa nosa.  
Car l'amor és una rosa.

Una mica d'amistat  
fins a morir diu que dura.  
Vés, amor, metzina impura;  
vull la mel, vull el brossat  
d'una mica d'amistat.



Amistat, l'amor m'ocí:  
 tu, guareix-me les ferides.  
 I, qui sap, elles guarides,  
 bé hi hauria un amor fi  
 que em fes plànyer i penedir.<sup>15</sup>

En aquest poema, tot tendeix més aviat cap a la vena poètica popular: el fet mateix que es tracti d'una cançó, el to lleuger, el vers curt, l'ús d'elements de la mena de què hem parlat més amunt, de l'esfera de la quotidianitat ("mel", "brossat", "ferides"). Ara bé, la metàfora del sisè vers estableix una relació de sentit entre "amor" i "rosa", i és clar que aquesta relació té l'origen en la tradició poètica. De fet, les "ferides" de l'última estrofa és una metàfora similar, encara que la utilització que se'n fa en l'ús habitual de la llengua l'hagi convertit en una metàfora morta. Així, en la poesia de Carner es fa difícil, en molts casos, destriar què pertany a la tradició popular i què a la tradició culta, quan es dóna un recurs a la quotidianitat i quan a la tradició poètica: això és degut, precisament, al fet que el recurs a la tradició poètica és sovint a la més ben establerta i sabuda de tothom. Tanmateix, en altres casos no és així: aleshores es fa indubtable la tradició poètica com a deu de moltes referències i de molts elements que Carner posa en joc en la constitució dels seus poemes.

La quotidianitat d'una banda, la tradició poètica de l'altra, són eixos dels quals Carner extreu tot sovint els seus motius poètics. I, potser encara amb més freqüència, la senzillesa, la "recognoscibilitat" d'aquests motius, es troba en l'ample ventall ofert

---

<sup>15</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 381. El poema és el número 286 de *Poesia*.

pel món sensible en general, i el natural en particular. Dit d'una altra manera: de dalt a baix de la poesia de Carner, és altament recurrent la utilització de determinats elements simbòlics, o figurats, que tot i no pertànyer a l'estricta quotidianitat ni tampoc necessàriament al corpus de la poesia, sí que formen part del món extern (i especialment de la naturalesa): fonts i rius i arbres i ocells i jardins i muntanyes i estels. Sobre aquesta qüestió, que es troba a la base de l'estructuració de molts dels seus poemes, i potser l'element més transcendent del seu art, en parlarem llargament al següent apartat. Aquí només cal que parem l'atenció en el fet que la proliferació d'estratègies diverses en la poesia de Carner és una constatació més que confirma la reflexió que hem fet més amunt: a Carner només li interessa la consecució dels objectius, que com hem dit se centren en la voluntat del poema d'apropiar-se del món emocional i racional del lector de manera immediata (o a l'inrevés: que el lector es pugui apropiat del món emocional i racional descrit al poema), i això implica la representació en el poema d'un món pròxim al real, cosa que vol dir no solament que no en contradigui les lleis, sinó que se'n serveixi constantment dels elements configuradors per establir-hi un sòlid lligam de semblança. Les estratègies són indiferents. Entenguem-nos: és clar que és en les estratègies on s'estableix l'estètica d'un poeta, que la fa diferent de la del poeta del costat; i les estratègies en Carner, com veurem al llarg d'aquest capítol, són importants i molt peculiars; però al capdavant les estratègies de la poesia de Carner tendeixen gairebé sempre a negar-se a si mateixes, a amagar-se, a estar en funció del propòsit últim, mentre que en molts altres poetes aquestes estratègies reclamen tant l'atenció cap a si mateixes que esdevenen, també, el

mateix poema. Vet aquí per què Carner, a diferència de molts altres poetes moderns, va escriure tan pocs poemes *sobre* la poesia, i sobre la seva poesia.<sup>16</sup> D'aquesta manera estem concretant una mica més el que abans hem dit: que el món descrit a la poesia de Carner no és autosuficient; ara ja podem rectificar per precisar més: la poesia de Carner no és autoreferent, no s'adreça a si mateixa obligant el lector a jugar en un món que d'entrada li és desconegut, i que li continua essent desconegut fins que no se'n fa un expert perquè n'aprèn de nou tots els codis. És una poesia "transparent", o com a mínim transparent en l'aparença (una transparència, és clar, aconseguida només a través de la forma que en cada poema s'hi estableix).

Caldrà que demostrem això que acabem de dir, i a això dedicarem, centrant-nos en aspectes sovint més particulars, la resta del capítol. Quedem-nos, de moment, amb la idea bàsica que hem tractat en aquest sub-apartat: tant el recurs a la quotidianitat, com el recurs a la tradició poètica, i per descomptat la vena "popular" de la poesia de Carner, són només *recursos* en la consecució de l'objectiu. Fixem-nos que no hi ha ni subversió de la tradició poètica, ni recuperació o revisió de la vena popular dins d'aquesta tradició; no es tracta ni de capgirar els patrons poètics ni de fer-se transmissor de l'herència d'un poble. Es tracta, no més, i no menys, que de bastir un

---

<sup>16</sup> En aquest sentit entenem aquestes paraules de Dolors Oller: «... Carner no és un poeta que sembli preocupat per fer evident la seva investigació formal. Fer evident aquest tipus de preocupació és un recurs a bastament utilitzat i recuperat per la poesia de l'avantguarda formalista, aquella per a la qual l'autoconsciència lingüística constitueix una prioritat temàtica, però l'exhibició d'aquest recurs no forma part de la intenció poètica carneriana, en la qual la tècnica, que hi és utilitzada amb tot el rigor formal, està elegantment al servei d'una altra finalitat menys òbvia: la forma interior. Carner no problematitza sobre la virtut representativa de la paraula poètica, sinó que, amb una aparent facilitat natural, la fa evident» (Oller 1995a, pàg. 159).

art que incorpori la representació de la vida humana comuna, de la "gent que riu i gent que plora": un art d'intens contingut vital i humà. És en aquest sentit que diem que l'etiqueta de la "vena popular" que sovint s'atribueix a la poesia de Carner no és altra cosa que un recurs, plenament acceptat i incorporat entre d'altres, de la seva "vena humana".

### 5.1.2. *L'etiqueta irònica: la vena moderna*

D'entre els recursos que Carner posa en joc per situar-se als antípodes d'allò que, vagament, anomenàvem al sub-apartat anterior "retoricisme vacu", resulta gairebé inevitable parlar de la ironia. La ironia de Carner és gairebé proverbial: els crítics es veuen obligats a referir-s'hi com qui recita un proverbi. Sembla ser que la ironia que tant sovinteja a l'obra de Carner és fruit en part d'una natural inclinació que hi tenia com a persona;<sup>17</sup> en qualsevol cas, és una de les característiques definidores de la seva poesia al llarg de tota la seva trajectòria. Josep Maria Capdevila, el 1954, ho explicava

---

<sup>17</sup> Vegi's el que en diuen, per exemple, Pere Calders: «L'humor regnava quasi sempre en la seva conversa, amb un joc àgil i constant. Puc assegurar que als cinquanta-cinc anys ... en Carner no estava amargat i tenia l'esperit prodigiosament jove» (Calders 1964, pàg. 43), i Josep Pla: «Carner ha estat un català literalment devorat per la ironia» (per cert que, per a Pla, a qui és clar que no hem de demanar un gran olfacte en temes de poesia, és precisament la ironia allò que fa malbé la poesia de Carner: «Carner és un gran poeta; és una afirmació tòpica, fonamentada i autèntica. Però potser hauria pogut ésser encara més gran si el seu esperit no hagués estat saturat de tanta ironia. La poesia vol candor més que ironia. ... La ironia -entesa en el seu doble aspecte d'adhesió incompleta i com a reacció contra una possibilitat de ridícul ocasionat pel patètic, sempre convertible en manierisme- li ha banalitzat lleugerament la poesia ...», Pla 1972, pàgs. 242-243).

així:

Aquella mateixa ironia que amara el llibre graciós *Bella terra, bella gent*, que tira cap a la sàtira en *Auques i ventalls*, o es vela en la pietat profunda de *La paraula en el vent*, sempre apunta en tota l'obra vasta i variada de Carner, i ens retorna delitosament als seus primers llibres de sonets on tenia el dring inequívoc de la joventut.<sup>18</sup>

No deixa de cridar l'atenció, fins a un cert punt, que Capdevila parli de la ironia present en un llibre com *La paraula en el vent* (i no ho és pas, en canvi, pel que fa a *Bella terra, bella gent*, i encara menys a *Auques i ventalls*), que el mateix poeta, "en el llindar" del llibre, jutjava com «una opinió tranquil·la a favor de la poesia lírica».<sup>19</sup> I és que cal no confondre la ironia amb l'humor, ni reduir-la a antífrasi. Recentment, Pere Ballart ens ha explicat amb profusió i solvència el caràcter i les formes de la figuració irònica, i, en relació a la poesia moderna, n'ha subratllat la necessitat en els següents termes:

La ironía ... hace en la poesía moderna las veces de un regulador de los excesos tanto ideológicos como sentimentales en que puede incurrir el poeta. Su rotundidad en el juicio, su efusión en la expresión de íntimas emociones deben ser amortiguados por la acción desengañada de unos modos de dicción que aseguren que la adhesión del sujeto poético a lo que dice es circunstancial y cuestionado por su

---

<sup>18</sup> Capdevila 1954, pàg. 199.

<sup>19</sup> Carner 1914 [1984], pàg. 11.

mismo enunciador.<sup>20</sup>

En aquest sentit, és clar que fins un llibre com *La paraula en el vent* té una ferma (tot i que "velada", en expressió de Capdevila) consistència irònica. No seria just no transcriure sencer el context on es troba l'afirmació de Carner "en el llindar" del seu llibre (els dos primers paràgrafs): a part que és força evident l'ús que s'hi fa de la ironia, permet de contemplar els poemes del llibre des d'una perspectiva més adequada:

Veus aquí 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 ufanies verbals de sensualitat gloriosa, ni el subtilíssim i novell conceptisme en imatges, sempre inesperat i una mica conscient de ser-ho. Cal, doncs, perdonar a l'autor del llibre que *no hagi estat més que sincer o que banal*; el seu gemec sentimental no té res a veure amb les epopeies urbanes o folklòriques del dia que fan gloriosa la nostra literatura catalana.

Serà natural una objecció: que la 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. (*La cursiva és nostra.*)<sup>21</sup>

Difícilment podem no llegir la "sinceritat" o la "banalitat" que, irònicament, s'atribueix

---

<sup>20</sup> Ballart 1994, pàg. 380.

<sup>21</sup> Carner 1914 [1984], pàg. 11.

Carner com el resultat d'allò que Ballart anomenava «la acción desengañada de unos modos de dicción que aseguren que la adhesión del sujeto poético a lo que dice es circunstancial y cuestionado por su mismo enunciador»: és des d'aquest punt de vista que, repetim-ho, la lírica de *La paraula en el vent* és també el fruit del domini d'una ironia matisada i sàviament administrada. Encara hi ha una altra frase del pròleg de Carner que ens crida l'atenció: «el poeta s'ha fet una confiança ell tot sol, i en el llenguatge que li era més entenedor». I llegim, novament, Pere Ballart:

... en el poema moderno la idea emana de la emoció y ambos elementos provienen, a su vez, del objeto percibido, pero todo ello es, al nivel de las palabras del texto, indivisible. Las yuxtaposiciones de la poesía sentimental son sustituidas a partir del Romanticismo por una fusión de todos los componentes del poema. Así se comprende que la ironía desempeñe a todos los efectos un papel de aval de la eficacia expresiva del poema: sin ella no podría el sujeto poético imbricar en una identidad la anécdota y el juicio extrapolable, integración que, de nuevo gracias a la ironía, da a entender que no pretende alcanzar valores de dominio absoluto, universal.<sup>22</sup>

L'explicitació de Carner és, gairebé il·lustrant la cita de Ballart, absoluta: Carner no solament no pretén «alcanzar valores de dominio absoluto, universal», sinó que (altre cop irònicament) només ha aspirat a fer-se «una confiança ell tot sol, i en el llenguatge que li era més entenedor».

Doncs bé, a aquesta ironia, en sentit ample, que amara de cap a cap l'obra de

---

<sup>22</sup> Ballart 1994, pàgs. 382-383.

Carner, és a la que a partir d'ara ens referirem nosaltres. No podem oblidar, però, que pràcticament sempre que els crítics de Carner s'han referit a la seva vena irònica ho han fet des d'una concepció de la ironia molt més restringida. Així, encara no disposem d'un treball extensiu sobre el funcionament, el caràcter i la finalitat de la ironia carneriana entesa en el sentit que nosaltres l'entem. Tanmateix, això no vol dir que no s'hagin apuntat diverses idees que han fet avançar en la direcció correcta, fins i tot encara que siguin circumscrites a la vena irònica entesa com a cosina germana de la vena humorística. Probablement el treball més digne de destacar és el que l'any 1959 Miquel Arimany va publicar a *L'obra de Josep Carner*, l'article titulat "Notes per a un estudi de la ironia en Josep Carner",<sup>23</sup> on s'esbossava el perfil de la ironia de la seva obra: sobretot, els mètodes a través dels quals es genera. Les "notes" d'Arimany constitueixen encara a hores d'ara l'intent més aproximat d'explicar d'una manera sistemàtica el funcionament de la ironia en l'obra de Carner; per això mateix després ens hi haurem de referir. Però, a banda dels recursos que en determinen el funcionament, hi ha un altre aspecte de la ironia carneriana que cal considerar, i que ha merescut en alguns moments l'atenció de la crítica: la seva finalitat, o dit d'una altra manera, cas que vulguem fugir de tot indici de doctrina intencionalista, les seves conseqüències. Hi ha, d'entrada, una perspectiva que podem considerar, tot i que per als nostres interessos resulta ser la més tangencial: les conseqüències de la ironia de l'obra de Carner dins del cos de la literatura catalana (i és clar que en aquest cas no podem fer altra cosa que adoptar l'accepció restringida del terme). Pel que fa a això,

---

<sup>23</sup> Arimany 1959.



fóra bo de prendre el camí que assenyalava el poeta Joan Oliver en unes línies que va escriure al monogràfic "Presència de Josep Carner" de la revista *Serra d'or* del febrer de 1965: segons Oliver, Carner acomplí un "miracle": «civilitzà la ironia, una de les formes característiques de la vida catalana (F. M.). En aquest respecte, l'influx del seu estil ha estat immensurable».<sup>24</sup> És clar que aquí Oliver parla també d'ell mateix, de la seva obra, sovint fortament irònica, però el que diu no deixa de ser cert: el cas de la prosa de Pere Calders n'és un exemple incontestable. Al mateix monogràfic, un altre poeta, Joan Teixidor, establia una comparació entre l'humor-carnerià i el del dibuixant i caricaturista Xavier Nogués, i de passada semblava donar la raó a Oliver:

Els ninots de Xavier Nogués i les auques i ventalls de Josep Carner no són res més que el prodigiós resultat d'aquest lúcida afany per domesticar un humor que, massa sovint, no respecta les lleis més elementals d'allò que, socialment, se'n diu el bon gust. ... Em sembla evident que aquella part de la poesia de Josep Carner que ha estat titllada de més frívola i banal s'hauria de comprendre en aquest ordre d'idees. També es tracta de donar un estil i un decor a una societat que havia estat massa sovint motiu d'una mofa descordada.<sup>25</sup>

Segurament, no pot aixecar gaires controvèrsies la importància i el pes de la ironia (i de la ironia "humorística") de l'obra de Carner dintre de la literatura catalana moderna. Ja ho va deixar perfectament establert Albert Manent al seu estudi bàsic del 1969, *Josep*

---

<sup>24</sup> Oliver 1965. Les inicials són una referència de Joan Oliver al llibre de Josep Ferrater Mora, *Les formes de la vida catalana*, on el filòsof parla de quatre "formes bàsiques": la continuïtat, el seny, la mesura i la ironia (Ferrater Mora 1944).

<sup>25</sup> Teixidor 1965, pàg. 23.

*Carner i el Noucentisme*, quan, en l'apartat "Una ironia vital i renovadora" del capítol IX, "L'humor carnerià" (dedicat sobretot a *Auques i ventalls* i a anècdotes personals de la biografia del poeta), deia això:

La ironia és ... una de les aportacions substancials de Carner a la moderna literatura catalana. Ell va desintoxicar definitivament el país de la baluerna modernista i del floralisme més corcat, després d'haver-ne redimit la part salvable. Des d'ell la ironia és un ingredient renovador, crític, de la nostra literatura i ha deixat el seu encuny en la societat catalana del seu temps.<sup>26</sup>

Tanmateix, el que a nosaltres ens interessa de debò aquí són les conseqüències de la ironia com a recurs o com a posició dins del mateix cos de la seva obra. I, per determinar aquestes conseqüències, és clar que allò que en primer lloc haurem de determinar d'una manera el màxim de precisa possible serà el funcionament de la ironia i els modes que pren en la seva poesia, cosa que ens demanarà força espai.

D'entrada, repetim una idea que ja hem anunciat: la ironia no és només antífrasi; de fet, n'hi ha ben poca d'antífrasi en la poesia de Carner; ni tampoc no s'ha d'identificar immediatament amb l'humor. A propòsit d'això, en l'entrevista que Melcior Font li va fer el 1927, en què proclamava sentir-se "definitivament adult", Carner deia:

Hi ha massa gent ... que té de la ironia el mateix concepte que la

---

<sup>26</sup> Manent, A. 1969b, pàgs. 163-164.

meva portera deu tenir-ne -i no l'hi he demanat mai. Per a molts, ironia vol dir mal cor. Ironista i mofeta, són dos mots lligats només en mentalitats mesquines. La ironia tampoc té res a veure amb la broma.<sup>27</sup>

Diu Miquel Arimany: «L'humor ens fa riure simplement; la ironia comporta sempre una funció crítica», i continua:

Ironia i humor són, en l'obra de Josep Carner, constant suport un per l'altra. I ambdós en la seva totalitat serveixen a una ironia de conjunt d'eficàcia crítica. ... l'eficàcia crítica que hem enunciat com a resultat del conjunt d'ironia i humor en l'obra total de Carner no és aquella particular de certes ridiculitzables característiques de la nostra gent que ell ha posat de relleu en poemes seus -de *Auques i ventalls*, de part de *Bella terra, bella gent*, més que en cap altre llibre seu, on la ironia es val d'instruments [molt] senzills ... [L]a ironia, traspasant els límits d'aquelles definicions acceptades provisionalment entorn de formes negatives i d'expressió del contrari del que volem veure entès, comprèn en realitat tota expressió que provoca en la nostra ment la reacció especial que ens fa percebre, amb valor de judici, quelcom que contradia o complementa el que resta dit, com si talment també hagués estat pronunciat. ... [L]a ironia ha estat per al nostre poeta un mitjà per a treure transcendentalitat a certes coses que no en tenen i a d'altres que podien tenir-ne.<sup>28</sup>

La ironia implica crítica, però farem bé d'incloure el terme en l'expressió d'Arimany "eficàcia crítica": no es tracta de la capacitat crítica de la ironia que pot tenir, per

---

<sup>27</sup> Font 1927, pàg. 271.

<sup>28</sup> Arimany 1959, pàgs. 97, 99, 103.

exemple, la literatura periodística del mateix Carner, sinó d'allò que «ens fa percebre, amb valor de judici, quelcom que contradiu o complementa el que resta dit, com si talment també hagués estat pronunciat». És a dir, es tracta de l'eficàcia d'una determinada perspectiva des de la qual s'observa el món extern, perspectiva diferent de la que genera la pura descripció "neutra" o insípida i, també, la que provoca els "excessos tant ideològics com sentimentals en què pot incórrer el poeta", traslladant les paraules de Ballart. En aquest sentit, la ironia és, per descomptat, una cosa del tot seriosa, i seria una actitud molt ingènua creure que la "destranscendentalització" que és conseqüència immediata de la modalitat irònica implica dir coses menys "transcendents" que les que es dirien des d'una perspectiva generadora d'"excessos ideològics o sentimentals".

Un poema de la nostra secció (i és clar que en podríem utilitzar molts d'altres) ens pot fer el servei de definir amb una major precisió la perspectiva que adopta la veu poètica en la modalitat irònica; és "Venus en vaga", poema número 352 de *Poesia*:

#### VENUS EN VAGA

És el cel com una seda  
i la mar com un mirall.  
Venus va per la pineda  
a la cala, rost avall.

Vol lliurar-se, l'encisera,  
de l'afany, la ronca veu  
d'home i déu i monstre i fera,  
delirants a tot arreu.

DESCRIPCIÓ INTERNA (2)

I damunt l'arena fina  
-ni l'ocell no l'ha petjat-,  
Venus corre la cortina  
de sa invisibilitat.

El primer llagost ja bota,  
l'ametller floreix al vent  
i la mar es ratlla tota  
de petits camins d'argent.

I l'arena esmicolada  
per cent anys de temporal  
es va fent blanca i rosada  
sota el cos de la immortal.

I un ull d'or encara brilla  
tafaner, de l'ona al mig,  
i brunzeix dins la conquilla,  
ara inútil, el desig.<sup>29</sup>

La primera configuració del discurs irònic del poema està estructurada d'una manera ben simple: la juxtaposició d'elements trivials i del tot mundans, reforçats pel to lleuger donat pel vers curt, amb la referència a una deessa de la mitologia antiga (*la deessa, de fet*), juxtaposició ja explícita al títol del poema, on se'ns informa que Venus s'acaba de declarar en vaga de la seva feina de deessa de la bellesa. L'anunci del títol es confirma amb l'entrada del poema, on veiem Venus (potser amb una tovallola penjada de l'espatlla) baixant a la cala, a la recerca de la tranquil·litat que li permeti de ser lluny «d'home i déu i monstre i fera». No acaba amb aquest recurs, però, l'estructuració

---

<sup>29</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 467.

de la modalitat irònica del poema. Fixem-nos que, a aquest primer nivell de configuració, s'hi superposa un altre, que és el del sentit que prenen les mateixes descripcions, comentaris, glosses, etc., que la veu poètica que narra l'escena hi va intercalant. Així, el poeta diu que Venus "vol lliurar-se de l'afany", de les persecucions, però al mateix temps resulta que és ella "l'encisera": l'expressió (una mena d'antonomàsia, en termes de Fontanier<sup>30</sup>) se situa entre "vol lliurar-se" i "de l'afany". Aquest "afany", segons el poeta, consisteix en una "ronca veu", i és ronca per dos motius: primer, perquè és d'home, o d'alguna mena d'ésser de sexe masculí, i segon, perquè Venus se l'afigura ronca (aquí hi ha, doncs, focalització en la deessa). Els que senten l'afany per la deessa vaguista són els homes, és clar, però també els déus (que són les parelles naturals de la deessa), i en general monstres i feres (i aquí es torna a focalitzar en Venus), tots plegats "delirants a tot arreu" (nova adopció del punt de vista de la deessa): podem imaginar-nos l'escena, de tan gràfica, i grotesca, que resulta. Aquesta mena d'intercalacions del poeta en la narració dels fets es remunten, pròpiament, al començament del poema. Allà, es diu que "el cel és com una seda" i "la mar com un mirall": absoluta placidesa del món físic natural, i per extensió podem entendre que també de l'emocional (humà). A la tercera quarteta, finalment, s'esdevé el fet que justifica el títol del poema i el mateix poema: Venus "corre la cortina de sa invisibilitat" a la sorra de la cala, un refugi tan verge que "ni l'ocell no l'ha petjat": aquesta és una nova intercalació del poeta, que en aquest cas podem entendre gairebé com una ironia de Carner establerta sobre una base intertextual del món representat a la seva mateixa

---

<sup>30</sup> *Vid.* Fontanier 1830, pàgs. 95-97.

poesia, on pul·lulen sovint els ocells. Aquí no. Però a partir del primer vers de la quarta estrofa, i ja fins al final (és a dir, a la segona meitat del poema), el que fins ara eren intercalacions del poeta esdevenen l'única motivació del discurs, de manera que és en aquesta posició adoptada per la veu poètica en relació al text que s'acompleix completament l'estructuració última de la modalitat irònica del poema. El llagost bota; l'ametller floreix, sembla que sobtadament; la mar deixa de ser com un mirall i "es ratlla tota"; i l'arena, mai no petjada per cap ocell, ara, sota el cos de la deessa, "es va fent blanca i rosada". L'absoluta placidesa de què havia gaudit el món físic natural (i, per tant, també l'humà) comença a trontollar: i és que, malgrat les precaucions de la vaguista, hi ha fins i tot dins del mar un "tafaner" que sent un desig brunzent (entaforat dintre de la seva conquilla, això sí, i per tant inútil). Els comentaris, descripcions, glosses, etc., de la veu poètica en forma d'intercalacions creixen incontroladament fins a convertir-se en el centre de la perspectiva adoptada pel poeta en relació al seu discurs, de la mateixa manera que la força del desig creix incontroladament malgrat la declaració explícita de vaga de la deessa. En cap cas, però, al poeta no li ha calgut referir-se directament al poder sempre victoriós del desig masculí davant de la bellesa femenina, i encara menys al poder imperiós del *seu* desig, disfressat com està d'home, de déu, de monstre o de fera (tot i que, en aquest poema, més aviat sembla haver-se disfressat de mol·lusc).

Com hem vist, la modalitat irònica s'estableix per la perspectiva des de la qual el poeta construeix el seu discurs; és la perspectiva triada la que determina els registres de to utilitzats, l'adopció d'una veu, o d'unes veus, determinades, i, al capdavall, la

configuració de l'estructura final del poema. En el cas de "Venus en vaga", la modalitat irònica no és en absolut de tipus humorístic, tot i que pugui provocar algun somriure. En el cas del poema de què ara parlarem, "Cobletes innocents, dites del conco de vileta", el somriure s'eixampla molt: només per la seva procedència ja podem imaginar quin és el to de l'expressió triat (tanmateix, Carner el va incloure a OFRENA, subratllant-ne més, doncs, allò que podia aportar al conjunt de la seva poesia amorosa). Encara que al capítol anterior n'hem transcrit algunes estrofes, ara el reproduïrem sencer, perquè ens servirà com a autèntic banc de dades dels diversos recursos de Carner en la construcció de la modalitat irònica (el reproduïm, en benefici de l'espai, a dues columnes i sense frontera de pàgina):

#### COBLETES INNOCENTS, DITES DEL CONCO DE VILETA

Ara que som diumenge  
i a bell sermó finit,  
i la muller es repenja  
al braç de son marit,  
surto per ma alegrança  
a passejar i cantar:  
-Ai, que l'amor s'atansa,  
ai, que l'amor se'n va!-

Tombo per les mongetes  
de la Concepció.  
Diuen les orenetes:  
-Ves el dolent minyó  
que la mare Esperança  
se'n desesperança!  
-Ai, que l'amor s'atansa,  
ai, que l'amor se'n va!-

Jo, si us amí en la vida,  
sabia fer-me'n franc;  
de ma plaent ferida  
no s'escolà la sang.  
D'altres em fan recança  
que em plau d'imaginar.  
-Ai, que l'amor s'atansa,  
ai, que l'amor se'n va!-

No foren tan «llampantes»  
i de tan gran bellor  
ni les comediantes  
de la festa major!  
I, quina malaurança,  
no les puc mai trobar!  
-Ai, que l'amor s'atansa,  
ai, que l'amor se'n va!-



Passa la qui mestressa  
 era de mon desig:  
 ara notariessa  
 i amb quatre fills i mig.  
 Porta al capell, vinclant-se,  
 un gran ocell tot clar.  
 -Ai, que l'amor s'atansa,  
 ai, que l'amor se'n va!-

¿I què t'has fet, Maria,  
 joia del meu carrer,  
 tu que et vas perdre un dia  
 per un carrabiner? -  
 Sé que rodant per França,  
 marcida, va finir.  
 -Ai, que l'amor s'atansa,  
 ai, que l'amor se'n va!-

Foren de dolça cara,  
 lleugeres com un tany,  
 foren... Déu meu, com ara  
 les que han sortit enguany.  
 Però en llurs ulls *hi hauria*  
 tots els meus anys primers.  
 -Ai, que l'amor fugia!,  
 ¿qui sabrà mai on és? -

Dormen l'espòs, l'esposa  
 sobre un coixí pansit,  
 mentre el jovent no gosa  
 héure son bell delit;  
 sols un llumet vigila  
 sota de mon teulat;  
 só de tota la vila  
 l'únic enamorat.<sup>31</sup>

Si en el cas de "Venus en vaga" la primera base de la configuració irònica del discurs s'establia per la juxtaposició d'elements trivials amb la referència mitològica, a les "Cobletes" aquesta base consisteix en l'adopció per part del poeta de la veu d'un personatge que en cap cas no podem identificar amb ell mateix, sinó que és un personatge caracteritzat amb trets molt marcats i peculiars. No hi ha dubte que la impressió que al llarg del poema fa aquest personatge, que ens fa a nosaltres com a lectors, és la impressió de ser una mica beneit, o ximple, o si més no poca-solta. No ens podem imaginar un cas més extrem de l'acompliment de la necessitat d'utilitzar uns "modes de dicció que assegurin que l'adhesió del subjecte poètic a allò que diu és

---

<sup>31</sup> Carner 1957 [1992], pàgs. 344-346. El poema és el número 258 de *Poesia*.

circumstancial i qüestionat pel mateix enunciadore", necessitat de la poesia moderna segons Pere Ballart. Ara bé, establerta aquesta base, el poeta subordina al discurs del nostre protagonista beneit tot un seguit de recursos que consoliden la modalitat irònica del poema i la potencien fins a l'extrem de les seves possibilitats. Aquests recursos es compten entre els que Carner més utilitza en aquest tipus de modalitat. Vegem-los, doncs, esquematitzats:

- Un registre lingüístic col·loquial. Aquest registre és el triat perquè és el que garanteix l'adequació de l'expressió al parlant (el ximple). El registre permet que tota l'expressió del poema es faci en termes del tot planers, com ara "la muller es repenja al braç de son marit" (versos 3-4), "passa la mestressa de mon desig" (versos 17-18) o la referència a les "comediantes de la festa major" (versos 43-44).

- Usos vulgars de la llengua, que accentuen el col·loquialisme del registre. Així, per exemple, el diminutiu "mongetes" (vers 9), que a més a més té l'afegit de desistir-se de tota actitud reverencial; el derivat femení sarcàstic "notariessa" (vers 19); la forma femenina vulgar "llampantes" (vers 41); la forma verbal "só" (últim vers). També, en relació a aquests usos, hi ha jocs lingüístics, sovint directes i grostescos, com la figura etimològica dels versos 13-14: "la mare Esperança es va desesperançar" del protagonista del poema (i és clar que la mare Esperança era una de les "mongetes" de la Concepció). L'ús vulgar pot no ser lèxic, sinó també sintàctic, com l'ús del relatiu col·loquial en aquests mateixos versos ("... el dolent minyó que [del qual] la mare Esperança... ").

- L'adopció d'altres veus, a part de la del personatge protagonista. És el que passa als versos 12-14, on són les orenetes les que parlen, i per referir-se al protagonista anomenant-lo el "dolent minyó".

- Els contrastos, dintre del registre lingüístic dominant, en la "forma de l'expressió", en termes de Ballart.<sup>32</sup> Els xocs dintre de l'expressió lleugera, i els canvis d'expressió (més o menys lleugers), per mínims que siguin, tenen implicacions en l'àmbit del sentit. Podríem entendre així la juxtaposició de tons com "bell sermó finit" (vers 2) i "la muller es repenja" (vers 3); "joia del meu carrer" (vers 26); i en general els versos més "elevats" de to (com els versos 33-38, cinquena estrofa, o 49-54, setena estrofa) dintre del registre col·loquial. Segons Arimany, aquesta és la forma més habitual de la modalitat irònica de la poesia de Carner, i posa com a exemple, precisament, aquest poema (tot i que ho explica més aviat a l'inrevés de com ho hem fet nosaltres: canvis a expressions col·loquials dintre del registre poètic dominant):

... en utilitzar la ironia com a recurs, [Carner] se'n val usant-la com a contrallum de les altres afirmacions contingudes en el poema, com qui rebaixa, per dir-ho així, amb un joc de mitges tintes, o per franc contrast, introduint-hi elements de vida quotidiana ... o alternant constantment la frase seriosa, plena també d'un cert èmfasi i sovint d'autèntiques troballes d'expressió poètica, amb la frase irònica, com passa amb la major part de les estrofes de les *Cobletes innocents, apel·lades del conco de vileta*, on la ironia rep d'aquesta volguda alternança la seva major força.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Vid. Ballart 1994, pàgs. 337-343. D'això i d'altres tipus dins de la modalitat irònica, en parlarem tot seguit.

<sup>33</sup> Arimany 1959, pàg. 99.

- Finalment, la bidimensionalitat, diguem-ho així, de la veu poètica adoptada. Amb això arribem al nucli, al nostre entendre, del funcionament de la modalitat irònica en la poesia de Carner (i, probablement, de tota ironia literària). Efectivament, com explica Arimany allò de més substancial en aquest poema són els contrastos en la forma de l'expressió, i com veurem després és sobre els diversos tipus de contrastos que Carner estableix la base irònica dels seus poemes. Aquests contrastos poden implicar en alguns casos un desajustament entre el poeta com a persona encarregada de l'estructuració última del poema i la veu poètica que adopta, i això passa a les "Cobletes"; però també pot provocar un desajustament evident i notori, que és el que en definitiva genera la ironia, entre allò que diu la veu poètica i allò que nosaltres sabem que sap, però que no diu. És a dir, és una veu que no ho diu tot, sinó que té, com a mínim, dues dimensions: l'aparent i explícita, d'un costat, i l'amagada i callada, de l'altre (i és clar que és en la nostra intuïció de l'existència d'aquesta segona dimensió on situem la lectura irònica del poema). Això (el deseiximent de la veu poètica de si mateixa, o la seva multidimensionalitat) passa també a les "Cobletes", fins al punt que es superposa a la primera base de la configuració irònica (el deseiximent entre poeta i la veu poètica) i acaba prenent molta més rellevància. Per això mateix, que les cobles en qüestió siguin "innocents", segons el títol, ho hem de llegir, és clar, des d'una perspectiva irònica: els lectors també ens hem de desdoblar en més d'una dimensió per a la captació de la modalitat irònica. Adoptada la perspectiva irònica, resulta que el ximple no ho és tant, de ximple. Ja a la primera estrofa, el personatge ens explica el que ell fa, per a la seva "alegrança", mentre la muller i el marit fan tota una altra cosa;

a la segona, també és explícit el xoc entre la seva actitud i la del món vilatà circumdant (la mare Esperança un dia va perdre l'esperança que les respectives actituds es reconciliessin); a la tercera, la dona que antany era la seva desitjada ara és dona de notari, tan ben establerta que ja té quatre fills, i un altre en camí (que el nostre personatge digui que són "quatre i mig" és un indicatiu clar del seu desdoblament irònic); una altra dona desitjable es "va perdre", per contra, per un "carrabiner" (una altra intercalació que ens indica el desdoblament del personatge), i ara és morta; a les estrofes cinquena, sisena i setena, el personatge proclama, d'una banda, que no l'han subjugat mai de manera dolorosa els mals d'amor, i de l'altra que, tanmateix, ha estimat dones, i que és fàcil d'enamorar (per exemple, per "les que han sortit enguany"). Així, a l'última estrofa, on desapareix la tornada que s'ha anat repetint al llarg del poema i que ens ha recordat a tothora la fragilitat i la fugacitat de l'amor, el ximple que no és cap ximple, tot constatant que el "coixí" dels esposos està "pansit" i que els joves s'inhibeixen amb la seva tímidesa, pot proclamar, quan ja és de nit, que ell, el conco, és "l'únic enamorat" de la vila. O sigui, que, com ja intuïem, el ximple que no ho és té consciència del seu món emocional i, més important, del xoc inevitable entre aquest i la convencionalitat del medi social on viu.

Les "Cobletes" constitueixen probablement el poema de modalitat irònica més visible de la secció OFRENA, i, tot i així, ja hem vist que al capdavant no deixa de ser seriós: l'última estrofa no té tornada (un gir brusc, anunciat pel canvi de la tornada a l'estrofa precedent, que matisa la lleugeresa del to), i en general el to i el registre

emprats sofreixen un moviment subtil, però perceptible, cap a un menor grau de lleugeresa (aquesta possibilitat ha estat contemplada i explicada per Pere Ballart il·lustrant-la amb un poema d'Àngel González<sup>34</sup>). Aquest moviment també es produïa, recordem-ho, a "Venus en vaga", encara que fos només per l'aparició sobtada, i inesperada, del terme "desig" (i "inútil" com a adjectiu associat) a l'últim vers. La tria d'aquest moviment, per petit que sigui, de to més "elevat" a més "lleuger", té la virtut afegida de cridar-nos l'atenció sobre l'absoluta seriositat que en últim terme té la modalitat irònica com a perspectiva per la qual opta Carner en la constitució dels seus poemes.

De la lectura de "Venus en vaga" i de les "Cobletes", en podem treure unes primeres conclusions, que anirem perfilant i concretant amb d'altres poemes de la nostra secció. En primer lloc, la modalitat irònica de la poesia de Carner aconsegueix sobradament els tres grans principis que Douglas C. Muecke assenyala com a lleis inviolables per a l'èxit de la modalitat: el principi d'economia, el principi de fort contrast i el principi del reconeixement de l'audiència.<sup>35</sup> Sobre el principi d'economia, és clar que del que es tracta és d'aconseguir el màxim d'efectivitat amb els mínims elements possibles; de fet, quan molts elements són necessaris es perd precisament efectivitat, i això no és propi de la modalitat irònica, sinó que correspondria a una altra

---

<sup>34</sup> *Vid.* Ballart 1994, pàgs. 340-342.

<sup>35</sup> Muecke 1982, pàgs. 51-55. De passada, diguem també (però no ens hi entretindrem, per no allargar-nos massa) que la modalitat irònica de la poesia de Carner aconsegueix, així mateix, les condicions que enumera Pere Ballart que ha de tenir tota ironia per ser considerada com a tal, i que es concreten en: un domini o camp d'observació; un contrast de valors argumentatius; un determinat grau de dissimulació; una estructura comunicativa específica; una coloració afectiva; i una significació estètica (*vid.* Ballart 1994, pàgs. 311-324).

mena de perspectiva. Pel que fa a la necessitat del reconeixement de la modalitat irònica per part de l'audiència, més amunt ja ens hi hem referit: perquè la ironia tingui èxit cal que els lectors també adoptin en la seva lectura una perspectiva irònica, i això només és permès pel text, o fins demanat, quan aquest té traces suficients de la perspectiva irònica adoptada pel poeta. En el segon dels principis enunciats per Muecke, el del contrast, és on trobarem els recursos i el funcionament de la ironia en la poesia de Carner. Com hem vist en relació a les "Cobletes innocents, dites del conco de vileta", són els contrastos del text del poema els que generen la "bidimensionalitat" (o "multidimensionalitat") de la veu poètica; en altres paraules, són els desajustaments del text amb si mateix els que generen el deseiximent de la veu poètica de si mateixa, i el seu desdoblament entre allò que diu i allò que sabem que *també* diu, però que no diu (la "dissimulació" com a condició per a la ironia, segons Ballart: *vid.* nota 35). D'aquesta manera, també els primers elements que intervenien en la configuració de la modalitat irònica de les "Cobletes" (els registres tonals i lingüístics i les seves variacions, i l'adopció de veus diverses) són, en últim terme, manifestacions, regides per una extrema observança del principi d'economia, del principi del contrast. Des d'aquest punt de vista, es fa evident que en molts casos també l'ús d'un registre col·loquial, i fins i tot els descensos del discurs a un nivell "popular", que hem determinat com a característics de la poesia de Carner al sub-apartat anterior, són, o poden ser, estratègies de configuració de la modalitat irònica.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Jordi Malé, a propòsit d'*Auques i ventalls*, ha escrit que «dos dels principals recursos per mitjà dels quals Carner aconsegueix de produir humor són el *contrast* i la *hiperbolització*», i hi afegeix, com a recursos parel·lels, la "mimesi dramàtica" combinada amb la "fal·làcia patètica", i "l'humorisme" que es produeix «sobretot en les

Ara cal que examinem els diversos tipus de "contrast", que és l'estratègia general de la forma irònica en la poesia de Carner. Segons Pere Ballart,<sup>37</sup> que manleva la terminologia de Hjelmslev, els contrastos poden generar tres tipus de figuració irònica: les ironies que es produeixen a l'interior del text, les que s'estableixen entre el text i el seu context comunicatiu, i les establertes entre el text i d'altres textos. Dintre de les primeres, el contrast pot generar-se pel xoc entre la forma de l'expressió i la substància del contingut, o bé en la forma de l'expressió, o bé en la forma del contingut. Fins al moment, els modes que hem vist que són bàsics en el sistema carnerià de la ironia són fruit de contrastos en la forma de l'expressió del text. Com el mateix Ballart assenyala,<sup>38</sup> és clar que els contrastos en el nivell de l'expressió tenen conseqüències en el nivell del sentit, perquè, si no fos així, deixarien de constituir ironia per convertir-se en un pur joc lingüístic intranscendent. El sentit, en el contrast, també s'altera: la "substància del contingut", en termes de Ballart, es "rebaixa", almenys aparentment, quan l'expressió adopta un to més baix, i és a partir d'aquí que l'aparició de la ironia esdevé del tot possible. Tanmateix, no abandonem en aquests casos el pla de l'expressió com l'eix on es produeix el contrast. És aquesta la forma

---

mateixes situacions representades o explicades» (*vid.* Malé 1995, pàgs. 55-61). Tanmateix, aquests recursos generals no són prou sistemàtics per constituir una tipologia, perquè, al capdavall, responen tots (la hipèrbole, per començar) al fenomen general del contrast. (D'altra banda, l'ús dels termes "fal·làcia patètica" i "mimesi dramàtica" és degut a Joan Ferraté, com tindrem ocasió de veure: del primer en parlarem a l'apartat 5.2. d'aquest capítol, i del segon en parlarem al capítol següent.)

<sup>37</sup> *Vid.* Ballart 1994, pàgs. 327-355.

<sup>38</sup> *ibid.*, pàgs. 337-338: «Aunque a veces resulta difícil deslindar el efecto de estos contrastes expresivos [en la forma de la expresión] de su repercusión en el plano del contenido (no es extraño hallar que el contraste es simultáneo), el análisis puede aislar, a pesar de todo, lo que constituye un conflicto estrictamente estilístico entre dos segmentos del texto».



més habitual que pren la modalitat irònica en la poesia de Carner; simplificadament, consisteix en la juxtaposició de tons diversos al si del poema. Són, cadascun amb les seves particularitats, els casos dels poemes que hem vist fins ara, i també dels recursos variats de què hem parlat al sub-apartat anterior. Ara, hi ha una variant dintre d'aquest tipus: pot passar que el contrast es produeixi entre un to dominant de lleugeresa que adopta la veu poètica al llarg de tot el poema i la forma elevada que té tot discurs poètic pel sol fet de ser-ho: el mateix ús de la mètrica, i també de la rima, ja implica un grau de formalització elevat. Aquesta variant es donava també a les "Cobletes", juntament amb l'altra (varietat de tons dintre del poema), i és molt habitual tot al llarg de la poesia de Carner: no és, certament, la més habitual de la secció OFRENA, però és una estratègia recurrent a seccions com LLOC i sobretot AUQUES I VENTALLS, fins al punt que massa sovint la crítica sobre Carner ha identificat, simplificadorament, la ironia de la seva poesia amb aquest recurs. De tota manera, és cert que a la nostra secció també hi ha poemes estructurats pràcticament només sobre el recurs en qüestió; per exemple, la "Cançó d'un doble amor". Llegim-la:

### CANÇÓ D'UN DOBLE AMOR

L'amiga blanca m'ha encisat,  
també la bruna;  
jo só una mica enamorat  
de cadascuna.

Estimo l'una, oh gai atzar!  
Estimo l'altra, oh meravella!

Bella com l'una no m'apar,  
fora de l'altra, cap donzella.

L'amiga blanca m'ha encisat,  
també la bruna;  
jo só una mica enamorat  
de cadascuna.

Ho fan l'airet o la claror:  
estenc els braços per ma via;  
va cadascun pel seu cantó,  
du cadascun qui jo volia.

L'amiga blanca m'ha encisat,  
també la bruna;  
jo só una mica enamorat  
de cadascuna.

I quan ja són a prop de mi  
i ja mos dits les agombolen,  
sota les túniques de lli  
hi ha dues vides que tremolen.

L'amiga blanca m'ha encisat,  
també la bruna;  
jo só una mica enamorat  
de cadascuna.<sup>39</sup>

No cal que ens entretinguem gaire a analitzar la configuració del to lleuger del poema: el vers curt; la tornada; la simplicitat dels elements posats en joc per a l'expressió a través de la qual el poeta es declara enamorat de dues dones; les anàfores, com les de

---

<sup>39</sup> Carner 1957 [1992], pàgs. 356-357. El poema és el número 266 de *Poesia*.

la segona i la quarta estrofes, i altres paral·lelismes; etc. El resultat és un to d'una lleugeresa extrema, i és clar que la ironia apareix per contrast amb la mateixa formalització del discurs poètic. (A banda, cal també tenir present que, com passava a "Venus en vaga" i a les "Cobletes", el final del poema propicia un escreix de contingut irònic: i és que la focalització absoluta en la perspectiva del jo poètic que s'ha produït al llarg de tots els altres versos desapareix als dos últims (abans de l'última repetició de la tornada) quan el poeta entra en contacte amb la realitat dels cossos de les dues dones.) A part de la "Cançó d'un doble amor", hi ha altres poemes de la nostra secció que responen a l'estratègia de què estem parlant: per exemple, "El fogalleig" (poema número 273 de *Poesia*) o "Magda" (número 338), que no transcrivim per la llargada.

El contrast produït en el pla de l'expressió, sigui entre varietats tonals o entre el to general del poema i la formalització del discurs poètic, no és l'única forma de la configuració de la modalitat irònica en la poesia de Carner. Hi ha d'altres formes, de vegades més parcials (en el sentit que afecten no pas poemes sencers, sinó també versos determinats o grups de versos), de vegades abraçant tot el poema. Per exemple, i continuant la tipologia proposada per Ballart, es donen contrastos en la forma del contingut. Aquesta és la seva definició: «Las ironías que ciñen su contraste al plano de la forma del contenido son aquellas que ponen de manifiesto la contradicción entre dos acciones o acontecimientos que, contiguos o separados en el curso de la historia, resultan de imposible conciliación».<sup>40</sup> Aquest tipus d'ironies no és freqüent, perquè no

---

<sup>40</sup> Ballart 1994, pàg. 343.

són fàcils en poesia, almenys en poesia no narrativa. Les podem anar a buscar en versos aïllats, com ara als dos últims de la segona quarteta de "Relapse" (número 308 de *Poesia*):

els llibres diuen que, bell punt te'n vagis,  
ja alligonat, esdevindrà més fort  
i al meu estany recontaré els naufragis  
i les batalles a la pau de l'hort,<sup>41</sup>

Tanmateix, en trobem bastants exemples a OFRENA si entenem el tipus de contrast d'una manera una mica laxa, és a dir, com la juxtaposició de dos o més elements del poema que produeixen l'efecte, en una primera impressió, de no formar part de la mateixa línia de pensament (encara que, a causa de la necessitat de tot lector de produir un sentit homogeni del text, de què hem parlat al primer capítol del treball, els diversos elements acabin per reconciliar-se: i vet aquí l'aparició de la ironia). Significativament, la major part d'aquests casos que hi ha a OFRENA són poemes curts; per exemple, "Sentència":

### SENTÈNCIA

És lleu la fressa d'aquest vent que sona,  
però la balma la fa créixer.

---

<sup>41</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 406.

Qui entengui la paraula d'una dona  
hi posa més que ella mateixa.<sup>42</sup>

El contrast es produeix aquí entre el sentit dels dos primers versos, aparentment una pura i objectiva descripció a càrrec de la veu poètica d'un fet de la naturalesa (el vent fa poc soroll, però a dintre de la balma es fa més gran), i el dels dos últims, una "sentència" (com anuncia el títol) sobre les dones. La homogeneïtat del sentit només és justificable si entenem que la "sentència", més aviat rancuniosa, es deu a la veu de qui parla, que, tanmateix, ha establert prèviament una comparació entre la circumstancialitat de la seva situació anímica i una "balma", així com la consciència explícita, al primer vers, que, vista la situació des d'una perspectiva més general i menys instintiva, la "fressa" del "vent", la seva quimera, és, de fet, "lleu". D'aquesta manera, les dues seqüències de pensament del poema no solament es reconcilien, sinó que la primera fa del tot entenedora les circumstàncies en què es produeix l'exabrupte que suposa la segona.

Un recurs similar al que acabem de veure es troba al poema "La indolent", que ja hem comentat al primer capítol del treball, i també a "Destins", que hem comentat al capítol anterior (sub-apartat 4.3.3.). En aquest últim cas, les dues situacions descrites corresponen, la primera, al primer vers (la levitat de la nit i el son dels amants), i la segona als altres dos versos, amb l'aparició de l'Amor amb els seus " presents " per repartir arbitràriament (i el primer vers, com ja sabem, no queda il·luminat de sentit

---

<sup>42</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 432. El poema és el número 324 de *Poesia*.

fins al final). Un altre poema també transcrit al capítol 4 (apartat 4.2.), "Vencedor de la mort", fa ús de la mateixa estratègia, en el sentit que, a la primera estrofa, el poeta es proclama "vencedor de la mort", i als dos últims versos, que gràficament apareixen entre parèntesis, es confirma allò ja sabut: la mort arriba a tothom. Serà bo que tornem a reproduir el poema:

### VENCEDOR DE LA MORT

Oh Mort, ¿què em fa si gradual ocultes  
goig, esperança, ardir?  
Mon cor és un jardí  
i les ombres hi canten, insepultes.

(Altrament, feina incerta la que fas.  
Tu que ens destries, ens ajuntaràs.)<sup>43</sup>

Al poema hi ha implícita la referència a la mort de la persona estimada pel poeta, de manera que la ironia genera, als dos últims versos, un sentit molt determinat: triomfant o no el poeta sobre la mort (i cal pensar, per la carta que es guarda a la màniga per al final, que més aviat no), tornarà a ajuntar-se amb la persona estimada *precisament* per l'acció de la mort, que és la que els ha separat. Encara un altre poema d'estratègia similar: "Lèlia", un poemet magnífic de quatre versos:

---

<sup>43</sup> *ibid.*, pàg. 397.

## LÈLIA

Hi ha vora dels tres pins una donzella  
 que ahir jugava a nines. Ja, amb deler,  
 un cor trossejaria per saber  
 com dringaria el d'ella.<sup>44</sup>

Aquí la modalitat irònica apareix pel contrast inesperat en la relació de causa-efecte; és a dir, entre la causa (el poeta contempla una adolescent al costat de tres pins) i l'efecte que provoca (voldria trossejar un cor). És clar que és el desig sobtat que s'apodera del poeta amb la contemplació de la noieta el que provoca la seva ànsia de "trossejar un cor" immediatament, i també és clar que, tanmateix, en "trossejaria" un altre, no pas el d'ella: i és que la noia tot just ahir "jugava a nines". El fre moral que imposa al poeta la sublimació del seu desig és també allò que harmonitza els dos segments del poema. (Al capítol següent tornarem a aquest poema per exemplificar l'ambigüitat en poesia.)

De vegades, el contrast en el pla de la forma del contingut, i per tant la ironia, és senzillament fruit de l'aparició d'un final inesperat en la seqüència del pensament, és a dir, d'un final en principi "il·lògic"; però que, resolent-se en una figuració irònica, de fet esdevé l'únic final lògic. Hi ha a la nostra secció tres exemples seguits de poemes curts que responen a aquesta estratègia: els poemes números 391, 392 i 393, adreçats a tres dones diferents. Llegim-los:

---

<sup>44</sup> *ibid.*, pàg. 378. El poema és el número 283 de *Poesia*.

## CLOE

Qualsevol nit i en qualsevol jardí  
per a Cloe la música més bella  
és la del violí  
que parla d'ella.

## DORA

-Tant peca el meu promès de bon minyó  
-diu Dora, la dels llavis de rosella-  
que, tots sols, he de cloure la parpella  
perquè entre ell i la nit em facin por.

## IRIS

Iris diu, tot provant-se la pallola:  
-¿Qui la color sabia del desig,  
de tan rabent com vola?  
Passa en un batre d'ulls l'amor-capritx  
i no se'n va mai més qui us en consola.<sup>45</sup>

Aquesta és una tira de tres poemets que comparteixen el mateix recurs i el mateix to humorístic, malgrat les diferències de procediments. L'autoestimació extrema, i la dificultat de veure cap diferència entre els amants dels respectius jardins, és el que caracteritza la protagonista del primer poema; aquí s'accentua el contrast que comporta l'últim vers en aïllar-lo després de trencar-se el decasíl·lab natural final ("és la del violí

---

<sup>45</sup> *ibid.*, pàgs. 509-511.



que parla d'ella"). A "Dora", qui parla és la mateixa protagonista, i ho fa per queixar-se de l'excés de virtut del seu promès; que és una queixa ho veiem perquè fa explícit que es veu en la necessitat de "cloure la parpella" per obtenir el resultat d'una mica de por. Al primer vers ja hi ha un contrast que dóna lloc a la ironia: el promès "peca", però "de bon minyó". Però és a l'últim vers quan la ironia pren tota la dimensió: entre el promès i la nit aconsegueixen fer una mica de por a Dora. Finalment, a "Iris", torna a ser l'últim vers el que capgira tota la figuració del discurs: el que semblava ser un altre poema sobre la fugacitat del desig acaba prenent un sentit del tot diferent. Un poema que se situa al pol oposat del to humorístic, però que al capdavant utilitza exactament la mateixa estratègia que hem vist en aquesta tira de tres poemes, és "Desempar":

### DESEMPAR

Mentre el meu cos et lliga i et bressola,  
 ton pensament, mai no feixuc, s'envola,  
 i s'esgarria, lluny, el meu desig.

Desemparada, resta al mig  
 una abraçada tota sola.<sup>46</sup>

"Desempar" és un exemple preciós de com la ironia pot ser no solament seriosa, sinó fins i tot patètica (i, de passada, diguem també que és un bon exemple del poder de la mètrica: els dos últims versos, on es consuma el contrast irònic, són més curts, allà al

---

<sup>46</sup> *ibid.*, pàg. 522. És el poema número 403 de *Poesia*.

mig posats, tot sols).

La forma de la modalitat irònica que apareix com a fruit d'un contrast en la forma del contingut no es dóna només en poemes curts, tot i que aquests reuneixen les condicions idònies. N'hi ha també de més llargs. La "Cançó del decebut", que hem transcrit al sub-apartat 3.1. del capítol 4, n'és un bon exemple. Recordem que la cançó es componia de dues estrofes de nou versos cadascuna. A la primera, la veu poètica recorda que, "un dia", va preparar-se per a l'arribada de l'amor, i acaba dient: «-Qui donzella amés / i en fos sempre amat!-». A la segona estrofa, en canvi, el poeta torna a parlar des del seu jo actual per constatar que els seus antics somnis "s'han afeixugat", i ara la tornada, amb una canvi de contrast irònic, fa: «-Qui donzella amés / sense ésser-ne amat!». Un canvi de tornada molt semblant és el del poema "Ve i va", com sabem: la primera estrofa del poema és «Flor de romaní / l'amor fa venir; / en el fenollar / l'amor fugirà», i l'última «Flor de romaní / l'amor fa venir; / en el fenollar / l'amor se n'anà». Molt semblant a d'altres de més curts (i també amb canvi a l'últim vers en la repetició d'un grup de versos) és "Mitjanit":

#### MITJANIT

Ja totes tres s'allunyen, la casolana tendra  
i aquella més petita i d'un cabell or cendra  
i la més gran, la saura amb els joiells antics-  
les ha tantost cridades la Son amb dotze pics.

I a penes la darrera ha depassat la porta,  
la fina llum del pàmpol no sembla tan somorta,

fan una cara nova el finestral, el foc:  
ens retrobem, diríem, en algun altre lloc.

Ja totes tres s'allunyen, la casolana tendra  
i aquella més petita i d'un cabell or cendra  
i la més gran, la saura amb els joiells antics.

I som només que els homes i podem ésser amics.<sup>47</sup>

L'últim vers, on es dona la ironia, arriba també de sorpresa, i això malgrat que la segona estrofa anunciï el canvi provocat per la retirada cap al lloc de les tres dones: un canvi en la relació entre "els homes", quan ja la probable rivalitat establerta entre ells ha deixat de tenir tota raó de ser. Al capdavant, aquest poema respon a la mateixa estratègia de contrast que els curts que hem vist. Tota una altra cosa és, sense apartar-nos d'una figuració irònica de contrast en la forma del contingut, és el llarg poema "L'estranya amor" (número 315 de *Poesia*), compost de cent quaranta-dos versos repartits en cinc parts. El poeta s'adreça a una dona "nada en segles llunyedans" d'un retrat, i s'afigura la seva activa vida amorosa, per preguntar-se, al final del primer cant, «¿què s'han fet boca i somriure, / bella dama sense nom?» La modalitat irònica, doncs, s'estableix des de l'inici del poema pel fet que el poeta s'adreça a una dona no existent, en primer lloc, i en segon lloc per posar en joc la seva desbordada imaginació al voltant d'un fet del tot minúscul. Però la cosa no acaba aquí. Als cants II, III i IV, el poeta s'imagina tres possibilitats respectives: que l'esperit de la dona estigui a l'infern, al

---

<sup>47</sup> *ibid.*, pàg. 395. El poema és el número 298 de *Poesia*.

paradís o sigui encara viva, en un món encantat. El xoc dels tres mons representats a cada un dels cants genera un contrast de sentit, que en aquest cas està explicitat pel mateix poeta en haver juxtaposat com si fossin realitat totes tres possibilitats. L'última part del poema retorna a la ironia inicial: sigui quin sigui el destí de la dona d'entre els que la veu poètica s'ha empescat, al capdavant tant és:

¿Qui pot dir-nos, encisera,  
 on és ara el vostre encís,  
 en infern, en paradís  
 o durada fetillera?  
 Però mai no serà pau  
 l'agonia que em turmenta,  
 que onsevulla que siau  
 poc valdreu a qui us esmenta.  
 Com mos ulls entelaria  
 un besar que us des a vós!  
 I el nom vostre, si el sabia,  
 com em fóra piadós!  
 No em valdran, dama exquisida,  
 nada en segles llunyedans,  
 aquests ulls d'embadalida,  
 aquests llavis sanguejants;  
 ni em valdrà, dama exquisida,  
 l'alta gorja, tan florida  
 de besades de galants.<sup>48</sup>

La tercera de les possibilitats de contrast dintre del text que esmenta Ballart en la seva tipologia és quan el contrast es produeix entre la forma de l'expressió i la

---

<sup>48</sup> *ibid.*, pàg. 418.

substància del contingut. Aquest tipus és, és clar, el camp de l'antífrasi, però també el d'aquells poemes de to molt elevat, o de dicció molt artificiosa, to i dicció inadequats en relació al sentit produïble. En general, el tractament del tema amorós pren un caire totalment diferent a aquest en la poesia de Carner; a més a més, com hem vist al subapartat anterior, i hi hem insistit en aquest, més aviat la predilecció del poeta és pels usos que acostin el text a tothom. Per tant no sovinteja aquesta estratègia de configuració de la ironia. Tanmateix, hi ha alguns poemes on el to de veu és decididament artificios, i aleshores la ironia apareix per diversos mitjans. Per exemple, llegim el sonet "Joc d'aigua":

#### JOC D'AIGUA

Al llac de cent nimfees encantades,  
Eros, etern en el seu marbre pur,  
porta a la mà les aigües irisades,  
joguina de la llum i de l'atzur.

I en veure-les al vent, assolellades,  
tal volta es diu: -Oh piadós conjur!  
Aigües dorments que jeien endebades  
sota la terra o el brostall obscur,

esgarriades o menysconegudes,  
fetes al dol, per a tothom perdudes,  
jo vull que vinguin per al breu delit;

les alço, i en la llum renovellaire  
canten, fulguren una estona enlaire,  
sense retret quan cauen tot seguit.<sup>49</sup>

La dimensió irònica del poema queda establerta ja al títol: no es tracta de res més que d'un "joc d'aigua". Ara, el registre on se situa la dicció és molt elevat, gairebé pretensions; però això es justifica perquè el protagonista del poema és ni més ni menys que el déu Eros, que és qui parla a partir del sisè vers. En el xoc entre la "forma de l'expressió" i la "substància del contingut" es genera la ironia, que es rebla a l'últim vers: al cap i a la fi, les aigües "irisades", després de "fulgurar" per l'aire, "cauen tot seguit". Alguns dels poemes de Carner de referent "clàssic", i també mitològic, opten per un recurs semblant: "Estàtua sobre el llac" (número 277 de *Poesia*), per exemple. Com també hi opten poemes en què l'interlocutor de la veu poètica és una dona, a qui es parla des d'un volgut i explícit distanciament, com és el cas de "A una dama en blanc i en negre", poema que arrenca de la curiosa combinació dels colors de la vestimenta de la dona:

#### A UNA DAMA EN BLANC I EN NEGRE

Vestida aneu de tenebror, com una  
fetillera en tempestes cavalcant;  
però, cofada d'un esclat de lluna,  
sou fada que les minva tot cantant.

---

<sup>49</sup> *ibid.*, pàg. 343. El poema és el número 257 de *Poesia*.

Princesa de destins, deu-me una engruna  
 d'amor, d'enyor, de somnis o d'espant.  
 ¿Fareu ma vida argentadissa o bruna?  
 ¿Són blaus o verds els vostres ulls d'encant?

¿Voldrà la negra nit que se m'enruni  
 el castell d'un altívol pensament?  
 ¿Conhortarà la lluna el meu dejuni

inspirant-vos un dolç decandiment?  
 ¿O dol duríeu per un cor planyent  
 encar que us nimbi el cap el pleniluni?<sup>50</sup>

La dona en qüestió va vestida de negre, però amb un barret blanc; aquest és el pretext a partir del qual la veu poètica, adoptant un registre elevat, construeix tota la figuració del seu discurs. El contrast entre la banalitat del motiu que origina el discurs del poema i el to d'aquest és el que converteix el discurs en irònic: un desajustament deliberat entre, repetim-ho, la "forma de l'expressió" i la "substància del contingut". Un procediment molt semblant és el que posa en joc "Balada", poema en tres estrofes (més un "respost"), una de les quals hem transcrit al sub-apartat 3.1. del capítol anterior: aquí, el motlle absolutament tradicional i convencional de la forma externa ja és un símptoma del desajustament irònic que es produeix entre els dos plans del poema. Aquest tipus de dissociació irònica es produeix també en alguns poemes en què el poeta s'adreça no pas a la dona, sinó a determinades parts del seu cos, com passa als poemes "A uns dits" (número 383) i "A una boca" (número 354); o en què s'hi refereix en

---

<sup>50</sup> *ibid.*, pàg. 541. El poema és el número 420 de *Poesia*.

tercera persona, com en "El sonet dels braços" (número 292); o en què s'adreça a la dona però per parlar d'alguna seva part corporal, com en "El sonet dels llavis" (número 293). Llegim aquest últim, exemplar de la seva forma irònica:

### EL SONET DELS LLAVIS

¿Qui serà brau davant la roja estria  
amb què em persuadeixes i m'arbores?  
Tos llavis són metzines temptadores,  
porta de voluptat, pou de follia,

flama en ta faç, entemorint el dia,  
flama en la nit, millor que en les aurores;  
canten paraules embriagadores,  
mesclen el goig amb menes d'agonia.

Oh llavis, de la cara en la blancor,  
arma i encuny de la fatal bellesa,  
oh llavis, llavis, ¿quina sang malmesa

us ha refet encara l'encesor?  
¿Quin cor copsàreu, que teniu xardor  
d'alguna vida fascinada i presa?<sup>51</sup>

El sonet posa en joc abundantment recursos retòrics variats i molt vistosos: anàfores, paral·lelismes sintàctics, fins i tot una epanalepsi,<sup>52</sup> la de l'onzè vers; i resulta obvi

---

<sup>51</sup> *ibid.*, pàg. 390.

<sup>52</sup> Sobre aquesta figura de dicció, que Heinrich Lausberg anomena *geminatio* (vid. Lausberg 1963, pàgs. 122-124), vid. Mortara 1988, pàgs. 216-218.



que tot aquest joc retòric s'encamina només cap al bastiment d'una expressió molt artificiosa, que contrasta amb allò de què es parla. De fet, fixem-nos que tot el discurs és hiperbòlic: i és que, efectivament, els contrastos de què estem tractant adoben el camp per a l'aparició de formes iròniques de caire hiperbòlic. Així succeeix, en una escala menor, amb nombrosos versos i grups de versos de poemes de Carner.

Ara bé, la modalitat irònica com a fruit del contrast entre la forma de l'expressió i la substància del contingut, tot i que habitualment es cenyeix a les formes que hem vist, pot revestir encara una altra forma, almenys dins dels usos propis de la poesia de Carner. Aquesta forma, molt habitual, apareix quan es produeix un xoc entre l'aparent intranscendència del signe figuratiu o del símbol i el pes del sentit figurat que aquest genera. No es tracta, en aquest cas, d'una lleugeresa en la dicció, ni d'una deliberada levitat en el to de veu emprat, sinó de la inconsistència, repetim que aparent, dels elements figuratius que el poema posa en joc. En aquests casos, tot i que també hi ha al dessorat un contrast dins de la forma de l'expressió (entre el signe figuratiu i l'elevat grau de formalització que implica tot discurs poètic), la ironia ve donada sobretot pel xoc entre la forma de l'expressió i la substància del contingut. Certament, sovint no és fàcil destriar entre formes i estratègies diverses dintre de la figuració irònica, perquè en molts casos se superposen, es barregen, etc.; tanmateix, hi ha poemes que, pel seu accentuat caràcter en una direcció, poden servir de models d'una forma determinada. D'aquesta forma en concret de què ara parlem, poden fer de models poemes curts com "Oh tu que portes una rosa" (que hem transcrit i comentat al capítol 3), "La rosa i el ventall" (número 269 de *Poesia*) i "Mai no és tothom content" (número 274), però de

fet és un recurs que apareix constantment en grups de versos o fragments de poemes, perquè està íntimament relacionat amb el caràcter de la figuració simbòlica de la poesia de Carner, de què parlarem a l'apartat següent. Llegim, des d'aquesta òptica que proposem, "Mai no és tothom content":

### MAI NO ÉS TOTHOM CONTENT

Quan tornes a ta cambra eixint del ball,  
 hi ha un turment i un delit a la vegada:  
 el cruixit de la seda abandonada  
 i el llampegueig de joia del mirall.<sup>53</sup>

Resulta del tot clar que el "turment" i el "delit" de què parla el poeta al segon vers són, respectivament, "el cruixit de la seda abandonada" (vers 3) i "el llampegueig de joia del mirall" (vers 4), i també és clar que la "seda" és una metonímia del vestit que la protagonista del poema es treu en tornar del ball, així com el "llampegueig de joia" es produeix quan la protagonista es col·loca davant del mirall sense la "seda". Però el que ens interessa d'observar aquí és que el poema és un cas exemplar d'un recurs constant (del qual parlarem llargament més endavant) en la poesia de Carner: l'objectivació de l'emoció a través d'elements externs a la pròpia veu poètica (en aquest cas, el "cruixit" del vestit en ser "abandonat", i la "joia" del mirall en poder contemplar el cos de la protagonista). En aquest poema, és a través d'aquests dos elements, del tot trivials i intrascendents, però apropiadament humanitzats, que s'acompleix l'objectivació de

---

<sup>53</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 368.

l'emoció, que no és altra que el dolor de la separació i l'alegria del desig, o de la possessió amorosa. La substància del contingut, en aquest cas, és molt més densa que no es podria pensar a primera vista (a vista de l'aparent intranscendència de l'expressió, és clar). Sobre tot això, insistim-hi, en parlarem a l'apartat 5.2., perquè aquí radica la clau de volta bàsica de l'art poètic de Carner.

Reprenem el fil de la tipologia establerta per Pere Ballart. Ens falten per considerar dues formes de la modalitat irònica: la que és fruit del contrast entre el text i el seu "context comunicatiu", i la que és el resultat del contrast entre el text i d'altres textos. El primer cas es refereix a la presència dins del text, d'una manera o altra, del context en què es produeix el procés de comunicació que és abans de res tot text literari, la qual cosa n'és un indicatiu inequívoc del caràcter fictici. (És a dir, és un cas de metaficció, com veurem al capítol següent.) Hi ha alguns casos en què el jo poètic apareix al text referint-se a si mateix en tant que poeta, i aleshores s'esdevé la ironia, per mínima que sigui: normalment, una ironia que no consisteix en res més que en l'autoreferència textual. Això, per exemple, és el que passa a "Història i pregària d'amor" (número 268 de *Poesia*). Es tracta d'un poema de seixanta-tres versos on el poeta comença lamentant-se de la mort d'una dona estimada («Destí foll, destí migrat! / L'he volguda i sé que és morta», vv. 1-2), però immediatament introdueix una ironia de contrast en el sentit («On l'havia coneguda / jo no sé, ni com se diu», vv. 5-6; «Jo no sé ben bé com era, / però vaig amar-la tant», vv. 13-14); després revela que és fruit de la seva imaginació («vaig crear-la, com un cant. / Dels grans mestres els consells / influïnt ma fantasia, / ¿quin matís atorgaria / a sos ulls i sos cabells?, vv. 16-20»); i

acaba també confessant la seva condició de poeta («en els versos vaig teixir / dols i morts i gelosies», vv. 34-35).<sup>54</sup> El poeta, després, descobreix que el seu "oblit" n'ha estat la causa de la mort. Aquest poema manté un paral·lelisme evident amb un altre de també llarg, "El retorn" (número 291). En aquest, l'antiga amada del poeta retorna a la casa d'aquest, per trobar-hi rebuig i menyspreu; també, en aquest cas, el poeta es demana «¿Fou mon oblit el que la va marcir?» (vers 12), i li fa saber que ella, de fet, era una "esclava" de la seva imaginació: «I és que la meva sang t'acolorava / i eres en l'harmonia del meu vers» (vv. 34-35). La ironia arriba al seu punt culminant al desè quintet, quan s'estableix aquest diàleg:

Diu la gelosa queixa:  
-¿Quina dea ha lliscat  
al sojorn de ta dura soledat?  
-Tu, com jo t'he creada, tu mateixa,  
refeta en honrament i pietat-.

Tot està servit per a la reflexió de les dues últimes estrofes:

I la flama desvetllo, casta i dreta,  
i en brolla d'alta dona la rossor,  
més bella, d'ulls encar més violeta.  
-Cercaves un racó,  
i t'he tornada foc, oh mesquineta!-

---

<sup>54</sup> *ibid.*, pàgs. 359-360.

Oh malvoler del fat!  
Amb les quatre deixies d'un passat,  
ella d'un poc durar cercà la prova,  
i ha mort de veure's en la flama nova  
de la immortalitat.<sup>55</sup>

Més ençà de les implicacions de sentit que puguem, i que podem, atribuir al poema en relació a una reflexió sobre l'acte de creació poètica, hi ha una configuració irònica que parteix de l'estratègia que estem examinant. A la mateixa estratègia respon la primera estrofa de la "Cançó del comiat d'amor" (poema número 281 de *Poesia*); però, en aquest cas, l'autoreflexió afecta el poema mateix, a més a més d'afectar el poeta:

Una cançó vull cantar,  
una cançó molt polida  
que digui per ci i per lla:  
-La meva amor és garrida-.  
    La flor collia en passar,  
    la flor de la senyorida.<sup>56</sup>

Els dos últims versos són els que es repetiran al final de cada estrofa a manera de tornada, que és el que dóna al poema l'aire de cançó; és a dir, és, pròpiament, la "cançó" que el poeta anuncia que "vol cantar" al primer vers. I, en efecte, segueixen a aquesta estrofa quatre altres estrofes que no presenten la forma irònica de què parlem,

---

<sup>55</sup> *ibid.*, pàgs. 386-388.

<sup>56</sup> *ibid.*, pàg. 375.

que sí, però, apareix a la primera. El mateix recurs, però a la inversa, es dona a "Cançó poruga" (poema que hem transcrit al sub-apartat 3.1. del capítol anterior): recordem que, en aquell cas, el poeta es declara massa poruc per adreçar-se a l'estimada, de manera que deixa que el poema faci la feina. Al final de cada estrofa apareix la tornada «Oh plany sonor, oh ma clamor / de poesia!, / troba qui m'és causa d'amor / i d'agonia», de manera que aquí és a la tornada on es fa explícita la consciència de la veu poètica de la seva condició d'articuladora del poema dintre del text (a part del primer vers de l'última estrofa: «Vés sense dir qui t'avià»). Així, aquest poema constitueix tot ell un joc establert a partir d'aquest recurs. I aquest mateix recurs també apareix a "Immunitat" en alguns versos, però la dimensió irònica del primer poema de la nostra secció va més enllà: com sabem (ho hem vist al primer capítol), "Immunitat" marca tota la secció, els cent setanta-set poemes restants, en el sentit que ens obliga a llegir-los des de l'òptica de la ficció. Tot el poema, per tant, pot llegir-se com un discurs de modalitat irònica, i a cavall entre aquesta forma que hem vist i la que passem a veure tot seguit: la que és fruit del contrast entre el text i altres textos (en el cas d'"Immunitat", la ironia es produeix, és clar, en la relació de ficció explícita establerta entre el poema i els altres d'OFRENA).

Com ha assenyalat Ballart, les ironies de contrast entre el text i altres textos adoben el camp per a la paròdia.<sup>57</sup> De paròdia pròpiament dita, no n'hi ha al llibre de 1957. Només podríem entendre així, però parcialment, el sonet "Somni"; llegim-lo:

---

<sup>57</sup> Vid. Ballart 1994, pàgs. 352-355.

SOMNI

He somiat que entre la mar nocturna  
una sirena de bell si d'argent  
em deia:-Fill d'aqueixa vil cofurna,  
la dura terra sense argent llisquent,

fita avui la mirada taciturna  
en les lluors de l'onejar brunzent:  
són l'alfabet en argentada espurna  
del bell amor, immarcescible al vent-.

Jo m'abocava a aprendre aquell misteri  
d'un gran defalliment i un gran imperi.  
El vent, però, de tot senyal escrit

deixà, en passant, escorrialles soles,  
i cantava:-En tan lleus abeceroles,  
la lletra mor abans no té sentit.<sup>58</sup>

Podem llegir el poema en una doble direcció, situant el tema en l'àmbit amorós o en la reflexió sobre la mateixa poesia. En qualsevol cas, precisament per tractar-se de la descripció d'un ambient oníric, la interpretació que en puguem fer serà sempre vaga: per això el sonet pot acabar amb el vers «la lletra mor abans no té sentit», que és un d'entre els més famosos de Carner, tot i que, precisament, el que no té és la qualitat de ser gens definidor de la poesia de Carner, tan allunyada dels models poètics bastits sobre el llenguatge dels somnis i, en definitiva, tan allunyat del superrealisme i d'altres moviments d'avantguarda. És en aquest sentit que podem entendre el poema, i sobretot

---

<sup>58</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 434. El poema és el número 326 de *Poesia*.

el vers final, com una certa paròdia d'aquestes altres estètiques; tot i que, si volem llegir-lo en la direcció que hem apuntat (de vaga reflexió sobre la poesia), hi ha d'altres formes que conflueixen en la configuració irònica del poema: per exemple, es dóna, com a base de la qual es parteix, d'un contrast entre el to artificios (per oníric) i el sentit (no nat, perquè la lletra mor abans). En últim terme, el poema és també una definició en negatiu de la pròpia poesia de Carner, establint-se, doncs, una relació irònica entre el poema i el context de la secció OFRENA, i del conjunt de *Poesia*.

Per tot això, "Somni" no pot ser sinó una raresa dintre de l'obra poètica de Carner, i és en la consciència de la seva raresa que el poema pren una modalitat irònica. Repetim que, de paròdia pròpiament dita, no en trobarem. Ara bé, en alguns poemes, ben pocs, s'estableix un contrast irònic en relació a d'altres textos, si entenem "textos" en sentit ample: una història, o un mite, o una al·legoria, establerts per la tradició. Aquest és el cas d'"Adam s'adreça a Eva", un sonet hilarant del qual ja coneixem l'últim tercet. Llegim-lo ara sencer:

#### ADAM S'ADREÇA A EVA

-Déu meu, ¿on és l'antiga tranquil·litat del món?  
 Mon braç, quan no rellisca damunt ton flanc, t'enyora:  
 em peixes ulls i oïda, oh fúlgida i sonora!;  
 bategues en mos polsos i em cales foc al front.

Oh tu, quelcom d'enfora i dins de mi pregon!  
 ¿Com és que al fruit m'incites, ma doble temptadora?  
 ¿És verament ton llavi qui de desig s'arbora,  
 o bé el plaer de veure ma voluntat que es fon?



I encara tres preguntes (m'hi mena un seny estricte):  
 ¿Per què, més que la brava caiguda en el delicte,  
 la meva arrossegada complicitat t'atreu?

¿Per què no te la menges tu sola si en tens ganes?  
 I après, quan hauré fet l'encet que m'encomanes,  
 ¿no em diràs: «Ecs!», amb una mirada de menyspreu?<sup>59</sup>

En aquest poema, la modalitat irònica sorgeix d'haver manllevat un personatge i una història universalment coneguts, i per descomptat que del tot seriosos. Precisament, la ironia s'estableix pel contrast entre la seriositat i la importància que en la consciència col·lectiva del món occidental té el passatge del Gènesi i el to de volguda intranscendència del poema. Per començar, el contrast es produeix perquè és el mateix Adam qui parla, i qui, d'aquesta manera, se'ns presenta sense cap mediació ple de tribulacions provocades per la situació. I ja el primer vers ens confirma l'òptica adoptada pel poema: Adam es pregunta on és "l'antiga tranquil·litat del món", provocant-nos a nosaltres d'una banda la perplexitat de situar-nos en un espai on el temps no existeix (Adam, en canvi, pot pensar en termes de la seva "antiguitat"), i de l'altra fent-nos conscients que som sabedors de la resposta: la tranquil·litat es va perdre per la història de la costella. Els tretze versos que segueixen prenen la mateixa direcció, explotant fins a la hilaritat les possibilitats iròniques que permet el joc establert. Així, el cinquè vers, una referència implícita (però que ens torna a picar l'ullet, per tan sabuda) a la costella en qüestió; i el sisè, que és un vers important, perquè hi ha una altra referència

---

<sup>59</sup> *ibid.*, pàg. 437. El poema és el número 329 de *Poesia*.

implícita, la de la poma («¿Com és que al fruit m'incites, ma doble temptadora?»), referència sobre la qual s'articularà el sentit dels versos que resten, i sobretot de l'últim tercet, on el contrast entre el mite i el text adquireix la màxima dimensió. Dintre de la mateixa categoria de modalitat irònica, hi podem comptar el sonet "Projecte", que hem reproduït al sub-apartat 4.4. del capítol anterior. Recordem que, allà, el referent era el món dels contes infantils, que és el món que el poeta voldria reviuire; aleshores, la dicció pren un aire de volguda ingenuïtat, i els dos últims versos, «i un rajolí de veu, tan delicat i prim, / em contaria històries d'Andersen i de Grimm», estableixen la referència directa del "projecte" (que contrasta, és clar, amb el del món real). Un altre poema que podem considerar des d'una perspectiva semblant és "Ègloga", que hem transcrit a 4.4.3.: al poema hi ha contrastos entre tons, i també en el pla de la substància del contingut (entre els versos 1-12, d'una banda, i 13-19, de l'altra<sup>60</sup>), però el títol del poema, que en bona part en presideix el sentit, estableix un contrast irònic amb les "ègloges" tradicionals. En definitiva: podem entendre alguns poemes de la secció com a exemple de la tercera forma de figuració irònica establerta en la tipologia de Ballart, però comptat i debatut aquesta forma no deixa de ser del tot marginal.

Fins aquí arriba la nostra descripció de les diverses formes de la modalitat irònica en la poesia de Carner. Hem vist com, de fet, ben sovint es barregen diverses estratègies de contrast en un mateix poema, encara que en puguem determinar la

---

<sup>60</sup> Això ho ha explicat amb gran detall Joan Ferraté al seu pròleg a *La primavera al poblet* (Ferraté 1978).

dominant: discontinuïtats en el sentit, canvis sobtats de to, el desajustament entre el to i el sentit, o entre el to i l'artifici formal de tota composició poètica, la intranscendència de l'element objectivat en relació a l'estructura de sentit que genera, etc. Les formes de la ironia en Carner són complexíssimes, i no les podem reduir a cap classificació perfectament perfilada que resulti satisfactòria. Però això, al cap i a la fi, tant és; com hem dit abans d'engrunar les formes diverses de la modalitat irònica, el que ens interessa de debò, a més d'explicar-ne el funcionament, és determinar les conseqüències de la ironia dins del cos de l'obra poètica de Carner, és a dir, com la caracteritza. Ja hem dit, i ara ho repetim, que la ironia és un antídoto eficaç contra tot retoricisme inflat i superflu: en aquest punt hi ha un acord general. El retoricisme inflat es produeix generalment pels excessos de la veu lírica; Pere Ballart explica d'aquesta manera el paper de "balança" que pot tenir la ironia:

La imposibilidad de una reconstrucción literaria de la experiencia en términos absolutos (que el lector rechazaría por melodramáticos) obliga a conjugar constantemente una duplicidad de tonos de la que la ironía es el fiel: el tono emotivo, que canaliza las efusiones sentimentales de la voz poética, y el crítico, que objetiva con su distanciamiento las afirmaciones teñidas de excesivo lirismo. ... En última instancia, pues, la ironía es la herramienta de que el poeta dispone para dotar a sus versos de un acento interpersonal que los ampare del histrionismo, la falsa impostación y el engolamiento retórico.<sup>61</sup>

La dimensió crítica de la veu poètica és la que posa fre als possibles propis excessos;

---

<sup>61</sup> Ballart 1994, pàgs. 386-387.

en aquest sentit, és clar que la ironia és "objectivadora" i implica un grau elevat de "distanciament". Aquest terme, que el veiem utilitzat constantment en parlar de poesia, i per descomptat de la poesia de Carner, necessita, però, una revisió que expliqui què n'entendem, perquè pot ser una etiqueta amb la qual es puguin dir coses del tot diferents, i aleshores deixar de ser explicativa per, més aviat, fer la funció d'amagar què passa realment. És a dir, en la interpretació del caràcter d'aquest "distanciament" hi pot haver discrepàncies, i de fet n'hi ha.

Al nostre entendre, s'ha interpretat el caràcter del "distanciament" com a tret característic de la poesia de Carner de dues maneres bàsiques, amb les respectives variants que s'hi puguin remetre. La primera entén, en última instància, que aquest distanciament es produeix entre el poeta real i la seva obra (de ficció). La posició de Jaume Aulet es troba en aquest pol. Llegim el següent paràgraf, síntesi del seu pensament pel que fa a aquest punt:

El recurs més rendable per a marcar diferències entre realitat i poesia és el distanciament: la perspectiva mitjançant la qual el poeta pot distorsionar allò que veu d'acord amb els seus interessos i al mateix temps facilitar al lector la clau per introduir-se en la seva mentida. ... La ironia és la forma més habitual de mostrar aquest distanciament, en part perquè condiciona la transcendència que es pugués deduir del text i la desfigura. Condicionament que, inicialment, és a dos nivells. En primer lloc, com un recurs més d'habilitat de composició per tal que aquest text, autònom, guanyi valor com a tal, al marge de consideracions extraliteràries i més enllà del que podria semblar la simple imitació d'un clixé. La literatura ha d'admetre el control de l'autor sobre el material creat per tal que el lector es pugui adonar en tot moment que el que hi ha al darrere és, abans que res, un joc

d'artifici. I la ironia és el millor dels mecanismes de control sorgits de la ploma carneriana. En segon lloc, una destranscendentalització que facilita la complicitat amb el lector a fi de fer-li veure que tot el que se li diu és mentida i que s'ha de partir d'aquest supòsit si es vol descobrir la bellesa ... Al mateix temps, però, per la mateixa complicitat, aquesta mentida adquireix un caire humanitzador -ridiculitzador si convé- que ens la fa més propera, però no creïble. Ara un recurs, doncs, per a la desrealització. Més endavant s'afegeix un tercer element, ja més ideològic: la ironia entesa com a fórmula per al millorament de la societat i com a tret consubstancial de la manera de ser catalana -la Catalunya ideal, és clar- i no solament a la potència individual del creador.<sup>62</sup>

La posició d'Aulet és certament molt elaborada, però, al nostre entendre, desenfocada. Fixem-nos que Aulet determina que els elements entre els quals es produeix el distanciament són la poesia i la realitat, de manera que, en el camp de la realitat, hi hauria el poeta, i la poesia estaria en el camp de la ficció. Això, de fet, passa sempre en tota obra literària, fins en el tipus de poesia que ens puguem imaginar més oposat a la de Carner; si Aulet estableix aquí el "distanciament" (que de fet és la frontera entre literatura i realitat), és perquè potser té en ment que hi ha d'altres maneres d'afrontar la tasca poètica, o literària, maneres en què la frontera es desdibuixa, és a dir, en què les ficcions de la literatura tenen una funció directa dins del món com qualsevol element real. Al capdavall, doncs, la posició respon a uns supòsits previs que defineixen el moviment noucentista, i l'obra de Carner, com molt peculiars en relació a d'altres estètiques. Dit en plata: el distanciament es produeix entre l'obra poètica i el món real,

---

<sup>62</sup> Aulet 1991, pàgs. 21-22.

i per tant aquesta poesia és "mentida" (com si la poesia d'un Maragall, per exemple, fos més "veritat" o "real"); de fet, el distanciament serveix sobretot perquè el lector s'adoni que és mentida (perquè sembla que, si no, hi hauria al risc que el lector s'ho prengués per veritat). En tot això, per tant, hi ha, des del nostre punt de vista, un error de percepció. D'entrada, no podem acceptar com a vàlida la tesi segons la qual en l'obra d'altres poetes es produeix una identificació entre la seva poesia i el món representat que no es dona en la de Carner, perquè la d'aquest és més mentida; com ha escrit Ballart, la ironia «no es una mentira, ni tiene por qué ser un síntoma de cinismo, o de hipocresía; el ironista no pretende engañar, sino ser descifrado».<sup>63</sup> Ja entenem, però, que Aulet no vol implicar que Carner vulgui enganyar ningú, però el problema hi continua essent, perquè al darrere hi ha el convenciment, al nostre entendre erroni, que el lector, si no se l'avisava d'alguna manera, caurà en la trampa de creure que allò que se li diu és estricta "veritat", i, per tant, la literatura que es vol situar en l'àmbit de l'estricta mentida, com la de Carner, ha d'incorporar algun senyal que així ho indiqui al lector. Entendre així les coses implica que la poesia de Carner no és res més, al capdavall, que un "joc d'artifici", tan bona com es vulgui, però al capdavall "intranscendent" per a la vida, o per a la societat, o per al món real, o pel que sigui: intranscendent (a diferència de la poesia d'altres poetes). Dit d'una altra manera, Aulet no contempla la possibilitat que en el món real hi hagi prou elements perquè, en el món ficcional creat pel poeta, es doni un tractament irònic del món representat; des de la nostra posició teòrica, i així ho hem defensat llargament al primer capítol d'aquest

---

<sup>63</sup> Ballart 1994, pàg. 21.

treball en relació a la crítica biogràfica, no hi ha cap motiu per creure que és més "mentida" representar el món des d'un punt de vista irònic que des d'un punt de vista "no irònic"; i, com hem vist en aquest sub-apartat, tampoc no hi ha cap motiu per creure que el punt de vista irònic, o la modalitat irònica, sigui menys seriosa o "transcendent" (entenguem per aquest terme el que entenguem) que qualsevol altre tipus de modalitat (fins la modalitat romàntica). A més a més, del final de la cita d'Aulet que hem transcrit, s'infereix que una de les motivacions de Carner en fer poesia era intervenir en la societat i millorar-la (la Catalunya real o la ideal, no queda del tot clar), més que no pas representar-la: un destí potser massa elevat per a una poesia que està tota ella situada dins de l'àmbit de l'estricta mentida.

El plantejament d'Aulet, tanmateix, és una posició no solament representada per ell, sinó que de fet és la manifestació més elaborada de la concepció més habitual de la ironia, i del distanciament que aquesta implica, en tractar de l'obra de Carner, concepció que, com abans hem dit, entén que els dos elements distanciats són la realitat i la poesia, és a dir, el poeta real i la seva obra (de ficció).<sup>64</sup> La segona concepció, en termes generals, entén que els dos termes distanciats són el poeta (de ficció) i la seva obra (és clar que de ficció); és a dir: entre la veu poètica i el discurs que construeix. En aquest sentit hem d'entendre les cites de Ballart que al llarg d'aquest sub-apartat hem transcrit, i la nostra posició és que així hem de considerar la modalitat irònica de la poesia de Carner. Ja vam veure al primer capítol que tot poeta, fins el menys irònic,

---

<sup>64</sup> Sense anar més lluny, Castellet i Molas van defensar el mateix punt de vista: «De fet, la ironia és un procediment dialèctic d'educació i, alhora, un grau més de desrealització» (Castellet & Molas 1963, pàg. 41).

fins el que més ens vol fer creure en la dicció de la seva poesia que la veu que hi parla és del tot autèntica i "sincera", utilitza sempre una veu determinada en el seu discurs. Allò que varia d'un poeta a un altre, i d'una estètica a una altra, i d'un període literari a un altre, és la modalitat que adopta la veu poètica. Després del Romanticisme, les modalitats a adoptar van esdevenir un greu problema per als poetes; Joan Ferraté, al pròleg de la seva edició de *La primavera al poblet*, va escriure sobre la qüestió unes pàgines que jutgem admirables. En reproduïm un fragment, perquè situen el "problema" de Carner en el seu punt just:

Esgotada la proposta romàntica, amb la seva promesa, fallida, d'unes possibilitats il·limitades d'expressió personal vàlida per a tothom, és més aviat de la banda dels autors, i sobretot dels poetes, que es manifesta la desconfiança més forta davant de la subjecció que els imposa el seu material a l'exhibició en la seva obra d'una pretesa referència a alguns assumpte. L'espectacle de la crispació creixent amb què, d'ençà, potser, de *Les Fleurs du Mal*, els poetes s'han fet càrrec del seu ofici ... és simptomàtic de la situació de crisi permanent en què, en el curs d'aquest darrer segle, ha estat establerta la literatura, i abans que res la poesia. En el centre d'aquesta crisi se situa, des del nostre punt de vista actual, la desmoralització de què ha estat presa el poeta davant de l'exigència de tenir compte de la realitat a la vegada del món i del seu jo creador ... L'erecció d'una sèrie d'edificis poètics, deslligats els uns dels altres i que es basten a si mateixos ... com a quasi-sistemes absoluts que pretenen ser o que no poden deixar de ser, ha estat el fruit dels esforços que han hagut de fer els poetes per tal d'eludir de veure's subjectes a la banalitat de l'experiència comuna. Algunes vegades, com en el cas de Riba entre nosaltres, el poeta ha pogut gràcies a això abocar en la seva obra tot el seu pensament ... D'altres vegades, en canvi, com en el cas de Foix, el poeta s'ha pogut permetre de buidar, per dir-ho així, el



poema de gairebé tot pensament propi: els mots ja saben el que es fan ... La poesia de Josep Carner pertany del tot al nostre món contemporani i s'insereix plenament en aquesta problemàtica.<sup>65</sup>

Efectivament, la poesia de Carner és una resposta al problema posat. No veurem ara en què consisteix exactament aquesta resposta, perquè aquesta és la feina que ens proposem de fer al segon apartat d'aquest capítol. Però sí que hem de deixar dit aquí, ja, que la ironia en forma part, d'aquesta resposta, i n'és un element substancial. La distància que la ironia crea en relació a la veu que articula el discurs propicia, evidentment, unes determinades formes en l'articulació d'aquest discurs. D'aquesta manera, la "vena irònica" proverbial de la poesia de Carner és una característica molt més ampla i profunda del que habitualment es considera: és un mode de dicció poètica, i una de les modalitats bàsiques de la seva poesia.

Aquest mode, ho hem vist, no té com a conclusió natural que la seva poesia sigui, com sovint s'ha dit, "enjogassada", o un "pur joc" (és a dir, més "joc" que la de qualsevol altre poeta), o "intranscendent". De fet, si entenem el "distanciament" com a conseqüència immediata de la modalitat irònica en el segon sentit que hem considerat, i que hem assumit, se'ns fa del tot evident la consciència que Carner com a poeta tenia de l'ús de la modalitat, i la plasmació d'aquesta consciència en la seva obra. En el seu article "Ironia i lirisme en la prosa de Josep Carner", Enric Bou, tot i que parlant d'aquella part de la producció de Carner on el recurs a la ironia resulta més obvi, la del periodisme, diu això:

---

<sup>65</sup> Ferraté 1978, pàgs. 95-96.

El lirisme, la coincidència temàtica entre poesia i prosa, la posició moral, esdevenen carnerians definitivament associats amb el to que hi domina. Carner no és pas un mer observador, un cronista. Ell adopta un paper molt més incisiu i això li ho permet l'ús de l'*humor*, sempre, o la ironia, quan vol ser més cruel. Ell era ben conscient del mitjà que estava utilitzant en escriure aquests textos -el periodisme- i els seus articles poc o res tenen a veure amb el monolitisme impersonal del resum d'agències, del gasetiller. Per això assaja de convèncer el lector, de connectar-hi, gràcies al recurs humorístic.<sup>66</sup>

Certament hi ha una gran distància entre els recursos de la prosa periodística i els de la poesia, i entre les finalitats de tots dos gèneres. Ara bé, si hem transcrit aquesta cita és perquè ens demana l'atenció en un punt que fàcilment podríem passar per alt: i és que la ironia no és un pas un recurs per a la pura "objectivitat", si pel terme entenem la descripció simple i asèptica, que anul·la el paper del subjecte creador. D'això, ja se'n va adonar Manuel de Montoliu l'any '59, quan, en preguntar-se per la possibilitat de l'adscripció del Carner jove a l'escola dels parnassians, escrivia això:

La poesia d'En Carner, ¿respon a aquest ideal objectivista impersonal, primer article del credo estètic dels parnassians? La contestació ens la donarà el mateix Carner. En l'endrega a l'Ateneu Barcelonès que encapçala els *Sonets*, diu que a l'Ateneu deu "força part del *seu* ésser espiritual, i singularment la divina ironia". Amb aquestes paraules En Carner revela ingènuament ésser conscient d'una de les seves més efectives i intenses qualitats. La ironia és una qualitat purament lírica, eminentment subjectiva, i quan és de bona llei és una expressió indirecta del sentiment d'admiració o un vel subtil en el qual vol, per

---

<sup>66</sup> Bou 1985, pàg. 80.

un exquisit rubor, anar amagada la pietat. ... Ja es veu, doncs, que un esperit dotat del do de la ironia està en les pitjors condicions per a ésser un perfecte parnassià. Al contrari, sempre que sigui fidel a la llei del seu temperament, serà líric i subjectiu per excel·lència.<sup>67</sup>

Aquesta és la paradoxa: la ironia implica distanciament, i en aquest sentit és objectivadora; ara bé, no es tracta simplement d'un recurs a través del qual el poeta "s'amaga", o a través del qual amaga alguna cosa de més "transcendent"; allò que hi pugui haver de transcendent en un poema de modalitat irònica (el tema tractat, o el que es vulgui) estarà de costat, i íntimament lligat, amb la mateixa tria de la modalitat, i de fet en serà el fruit (de la mateixa manera que la "transcendència" d'un poema que respongui a una altra configuració restarà lligada a la forma d'aquesta). En conseqüència, la modalitat irònica té un caràcter objectivador, per definició, com a mètode, i aquesta n'és l'essència; però és clar que la representació del món que es faci o el sentit produït que se'n pugui fer serà tan "subjectiu" com passa a qualsevol altre poema, en la mesura que el jo poètic no es pot deixar de fer càrrec de l'articulació del discurs i del pensament que aquest pot generar. Si convenim en això, no ens costarà de veure i d'admetre, lluny d'idees preconcebudes, que, almenys pel que fa a Carner, la ironia, per comptes d'esdevenir un element d'asèpsia i d'actitud "distanciada" i arrogant del poeta envers el món, és un mètode per descriure'l, i per involucrar-s'hi i formar-ne part i acceptar-lo sense reserves. Així de senzill i així de perspicaç ho va explicar Àngel Ferran al 1959:

---

<sup>67</sup> Montoliu 1959, pàgs. 50-51.

... Carner el té [l'humor] quan és poeta i quan és prosista, parlat o escrit; el porta en els dintres i n'és envernissat dels defores. I no es tracta pas d'aquell concepte bergsonià de l'humor mecànic, carburant de la rialla superior de l'home que va sempre en cotxe de luxe, sinó d'aquell altre de Meredith, que, humà i res més que humà, s'identifica amb tot allò que toca, se'n riu i s'hi entendraix, perquè ell i l'altre o els altres pertanyen tots a la mateixa humanitat.<sup>68</sup>

La relació entre ironia i tendresa en la poesia de Carner també ha estat assenyalada per Jordi Cornudella, qui, a propòsit de *Nabí*, ha dit: «Ironia i tendresa són les dues vies per les quals, tot comptat, es pot salvar la distància que va de la realitat externa al sentit intern que un se'n faci ... : potser són els caires més importants de tots aquells en què coincideixen els polígons que delimiten el poema».<sup>69</sup> Això, que Cornudella diu de *Nabí*, des del nostre punt de vista és perfectament aplicable al conjunt de l'obra poètica de Carner.

En definitiva, la ironia com a recurs i com a modalitat poètica, com a sistema amb el qual afrontar modernament la tasca poètica després de l'estètica romàntica, revela a cada pas la presència d'una veu que no és, que no pot ser, neutra, i que el poeta, conscient de la impossibilitat de la seva neutralitat, opta per fer evident d'una manera determinada: irònica, que és igual d'autèntica, o de ficcional, que qualsevol altra, i per descomptat, tot i que objectivadora, igual de "subjectiva" (en el sentit que hem dit) i de "transcendent" (tingui el sentit que tingui). Pel que fa a la qüestió de la

---

<sup>68</sup> Ferran 1959, pàgs. 131-132.

<sup>69</sup> Cornudella 1986b, pàg. 70.

"transcendència", no ens hi entretindrem, vista l'absoluta manca de solidesa de la posició d'aquells que acusen la poesia de Carner d'intranscendent; de fet, també podríem haver dedicat un sub-apartat a l'etiqueta (una altra), que sovint s'ha penjat a la poesia de Carner, de "superficial"; però ja en parlarem, com a conclusió, al final del treball. Només ens resta per dir aquí que la importància de la "vena irònica" en la poesia de Carner és enorme, però que com hem vist no es pot reduir a una etiqueta que designi més aviat la lleugeresa de certs tons de veu emprats, o el recurs a l'humor, i encara menys a l'aparent "superficialitat" de la seva poesia; la modalitat irònica és una solució als interrogants posats al poeta modern, i una solució que respon a les necessitats de la més estricta modernitat, com ha explicat Ballart. Per desmarcar-nos, doncs, de l'altra tendència, la reductivista, nosaltres ens hi referim amb l'expressió de la "vena moderna" de la poesia de Carner.

### *5.1.3. L'etiqueta clàssica: la vena culta*

La tercera etiqueta que considerarem, d'entre les que habitualment es pengen a la poesia de Carner, és l'etiqueta "clàssica"; amb aquestes tres, ja haurem acomplert el nostre propòsit en aquest apartat, que no és cap altre que el de començar a retre compte del funcionament i de les característiques d'aquesta poesia, intentant de definir amb precisió els termes per tal que no aquests no es converteixin en mers reproductors de prejudicis establerts. Si considerem aquí l'etiqueta clàssica, és perquè té molt a veure amb el que

hem explicat al final del sub-apartat anterior, i ens situarà ja en disposició d'afrontar el pròxim apartat; a més a més, és una de les més recurrents en la bibliografia crítica sobre la poesia de Carner. De fet, a la definició d'aquesta poesia conflueixen contemporàniament etiquetes que tendeixen a l'atribució d'escoles poètiques i d'estètiques determinades (a part de "clàssica", es diu que la poesia de Carner té força de "popular", ja ho hem vist, o és "simbolista", o "post-simbolista", o "noucentista", etc.): algunes d'aquestes afiliacions, de fet, són contradictòries entre si. Ara posarem la nostra atenció en la filiació "clàssica"; com veurem, tot i que no podrem remetre'ns a la lectura de gaire poemes, ens serà d'utilitat per fer un pas endavant en la nostra reflexió general sobre la poesia de Carner.

És gairebé un lloc comú referir-se a la influència del món clàssic en la poesia de Carner. Les referències de la crítica constitueixen un autèntic allau, i no pagaria la pena que ens hi entretinguéssim. De vegades, fins i tot, aquestes referències apunten al influx de poetes determinats, com Virgili<sup>70</sup> i, sobretot, Horaci.<sup>71</sup> Amb tot això, hi té molt a veure, sens dubte, les relacions que Carner va mantenir, abans no se n'anés de Catalunya, amb els poetes de l'anomenada "escola mallorquina": Alcover, Salvà, Costa i Llobera (relacions, d'altra banda, subratllades sovint per la crítica). Tanmateix, amb la simple lectura de la poesia de Carner, i en general de la seva obra, es fa del tot evident que la llum que va guiar Carner en la seva tasca literària no va provenir mai

---

<sup>70</sup> *Vid.*, per exemple, el paral·lel que va establir Miquel Dolç entre la poesia de l'autor de l'*Eneida* i el tractament dels arbres i del món natural en la poesia de Carner (Dolç 1959).

<sup>71</sup> El títol d'un article de Joan Triadú de l'any '59 és, pel que fa a això, del tot transparent: "Carner, poeta horacià" (Triadú 1959).

de l'adoració pel món clàssic; almenys, en una mesura ni de lluny similar que la presència d'aquest referent adorat té en la poesia de Miquel Costa i Llobera. Són ben escassos els poemes de la secció *Ofrena* que se serveixen del recurs a determinats motius de l'antiguitat; entre aquests, podem assenyalar alguns de motiu mitològic, com "Joc d'aigua", del qual ja hem parlat al sub-apartat anterior, o "Estàtua sobre el llac", un altre sonet de què també hem parlat com a exemple de modulació irònica. Hi podríem afegir, als poemes de motiu clàssic de la nostra secció, "A Hebe", que també hem llegit; tot plegat, un bagatge ben curt perquè puguem parlar de la "vena clàssica" de la poesia de Carner. A més a més, la lectura d'aquests tres poemes no ens pot portar a cap altra conclusió que, allò que en d'altres poetes (Costa al capdavant) és llum que guia en la tasca poètica i model estètic i vital al qual s'aspira, en Carner és ben poca cosa més que una mera excusa, o un pretext, per a l'articulació de determinats poemes. Recordem que, a "Joc d'aigua", el déu Eros s'entreté a alçar unes aigües que prèviament ha recuperat del món subterrani, una imatge expressada irònicament que té l'única finalitat d'apuntar una reflexió sobre el desig eròtic i la seva fugacitat. De la seva banda, "Estàtua sobre el llac" presenta el déu Adonis en el moment de la mort, i, com podem comprovar, el món que s'hi descriu, amb els seus motius simbòlics i el seu context natural, és del tot carnerià:

### ESTÀTUA SOBRE EL LLAC

Esmaperdut alçava Adonis blanc  
l'últim esguard. Tot signe li fugia:

les roses albes que tení de sang  
i un llac negant-se dins la mort del dia.

Ullals de fera van atènyer el flanc  
que una dea besava i estremia.  
No cap sospir li feia companyia;  
només, enlaire, gemegava un branc.

Pel roserar va córrer una ventada;  
la porpra d'una sang enamorada  
voleiava a fulloles en la nit;

i fent esgarrifança en l'aigua bruna  
expandia son cercle cadascuna  
fins a les vores, termenal d'oblit.<sup>72</sup>

Repetim-ho: la textura i els recursos que el poema posa en joc són inconfusiblement carnerians: un branc gemega, les roses albes són tenyides de sang, una ventada corre pel roserar, etc. Prendre Adonis com a personatge del poema és solament recórrer a un motiu literari com a base de la construcció del poema, un recurs ben habitual en la literatura de tots els temps, d'altra banda. I finalment, pel que fa a "A Hebe", aquest potser és el poema on es fa més present el rerafons del món clàssic. Al capítol anterior n'hem llegit la primera estrofa; llegim-lo ara sencer:

---

<sup>72</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 371. El poema és el número 277 de *Poesia*.



A HEBE

Hebe que et vincles i que curulles  
als déus la copa de juvenesa:  
l'àmfora inclines, que no xarboti,  
com si voltessis per a la dansa.

Una vegada, sota el meu sostre,  
precipitada mon veire omplies.  
Veient-te en ràpid vol de la túnica,  
sortós em creia com els olímpics.

Però vingueres només un dia.  
I ara el meu veire, dins mà poruga,  
va decantant-se cap a la terra  
i ella n'eixuga l'última gota.<sup>73</sup>

Els motius clàssics són notoris; tanmateix, en algun moment són tractats amb ironia, com al vuitè vers (el poeta, contemporani d'Hebe, es creia sortós com ho eren "els olímpics"), i al capdavant l'última estrofa ens indica amb claredat quina és l'autèntica direcció que pren el sentit del poema, més enllà dels motius dels quals parteix.

Hi ha una altra dada que també ens adverteix de la necessitat de relativitzar la filiació clàssica de la poesia de Carner. Els tres poemes que hem esmentat, tots provenen de llibres primerencs dintre de la seva producció. "A Hebe" és recuperat de *Les monjoies*; "Estàtua sobre el llac", de *Verger de les galanies*; i "Joc d'aigua", de *Segon llibre de sonets*. Precisament, és als dos llibres de sonets de 1905 i 1907 on més

---

<sup>73</sup> *ibid.*, pàg. 370. El poema és el número 276 de *Poesia*.

poemes tenen com a motivació inicial o com a tema determinats referents de l'antiguitat, i ja sabem que ben pocs sonets d'aquests dos llibres es van salvar en la selecció de 1957: entre els que sí, "Nit de primavera" i "Antiga primavera", poemes que anunciaven uns registres poètics, una dicció i uns recursos que més tard esdevindran els que defineixen autènticament la poesia de Carner, almenys la de tema amorós. No és desencaminat afirmar, per tant, que hem de circumscriure només als primers anys de la seva producció poètica l'adopció freqüent de referents provinents de l'antiguitat clàssica, probablement com a fruit de l'ambient i de solidaritat de grup amb uns principis estètics ben definits, sense, però, que aquesta característica de la seva obra primerenca esdevingui mai un corrent important dintre de la seva producció global. L'amplitud de les lectures que, del tot segur, Carner va anar fent al llarg de la seva vida, i durant els anys de la seva primera formació literària, fins allà al 1914, li devien descobrir possibilitats múltiples d'afrontar la creació poètica: la seva obra així ho demostra, malgrat que allò que la caracteritzi sigui precisament l'originalitat notòria i, per tant, la dificultat (i gairebé la inutilitat) de descobrir-ne possibles fonts. De fet, és sabut que en aquests anys la influència dels poetes anglesos va ser notable, i és al 1914 que apareix *La paraula en el vent*, i també *Auques i ventalls*; és a dir, dos fruits d'una recerca intensa en els modes d'afrontar la tasca poètica, definitivament deixades enrere les solucions dels llibres de sonets. Pel que fa a *Auques i ventalls*, és obvi que el recurs a la tradició popular, encara que només sigui aparent, és més important que no pas el que el poeta en pogués treure del món o de la literatura clàssics; i ja sabem que, tot i ser decisiva en la formació de la seva poesia com un corrent poètic integrat, al

capdavall també la "vena popular" de la seva obra no és autènticament definitòria, sinó més aviat una manera entre d'altres d'assolir l'objectiu proposat. Si acceptem que les coses són així, és clar que farem bé de relativitzar, i molt, la influència clàssica en la poesia de Carner.

De fet, si llegim amb una mica d'atenció algunes de les coses que Carner va dir o escriure al voltant d'aquest tema, veurem que l'hem de tractar com ho estem fent, i no caure en conclusions precipitades. A l'entrevista que li va fer Tomàs Garcés al 1927, Carner deia això:

Sóc molt més a prop de l'escola mallorquina [que no pas de Maragall]. ... Alcover i Costa són, alternativament, classicistes i folklòrics. En algunes de les seves composicions domina la beutat formal. De vegades, en canvi, semblen com emportats d'un alè terral, pintoresc. ¿He de declarar que fou la veta clàssica la que em captivà d'ells? Instintivament ens ajuntàrem a la riba més allunyada d'aquella on Maragall brandà la seva encesa bandera romàntica. No estic penedit de la tria.<sup>74</sup>

En primer lloc, crida l'atenció el fet que, som a l'any '27, Carner escrigui en passat fent referència a les seves filiacions. La veta clàssica és el que el "captivà", i "s'ajuntaren" a la riba oposada a la de Maragall. Ara pot dir que "no està penedit de la tria": una tria, certament, de joventut (Maragall, sigui dit de passada, va morir l'any 1911). Però, en segon lloc, és fàcil d'advertir que la "tria" de què parlava Carner no

---

<sup>74</sup> Garcés 1927, pàgs. 276-277.

es referia pas al deute generós amb el món clàssic que podem constatar en un poeta com Costa, sinó a unes posicions estètiques de caire molt més general que s'enfrontaven a d'altres, personalitzades a la cita en la poesia de Joan Maragall. Com tindrem ocasió de veure al següent apartat d'aquest capítol, els poemes de Carner no estan pas construïts amb l'objectiu d'esdevenir motius de contemplació de l'artifici estètic, sinó que més aviat aquest artifici està destinat a fer compartible l'experiència humana que els informa, de manera que mai no deixen d'estar assentats en el terreny de l'estricta realitat: en aquest sentit, però només en aquest, la poesia de Carner és profundament "clàssica", però aquí el terme pren sentit per oposició a "romàntica" (o, per servir-nos de la dualitat establerta per Schiller, és una poesia "ingènua" i no pas "sentimental").<sup>75</sup>

Però en la bibliografia crítica sobre la poesia de Carner el sentit que pren el terme "classicisme" és més aviat l'altre, més restringit. En aquest sentit restringit, podem arribar a admetre que, en tot cas, la "vena clàssica" és un dels dolls, com ho és la "vena popular", que van ajudar en la formació de la poesia de Carner. És clar que aquest doll és del tot culte, com també són dolls cultes altres influències i referents literaris que conflueixen en la seva poesia. És gairebé innecessari dir que, al cap i a la

---

<sup>75</sup> En aquesta concepció de "classicisme" més ampla, és clar que hi podem incloure Carner; de fet, afegint-hi altres característiques, també podem incloure-hi diversos artistes del moviment noucentista: sobre això, *vid.* l'estudi de Jaume Vallcorba *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica* (Vallcorba 1994). A aquesta concepció "ampla" de classicisme també es refereix Enric Sullà, per a qui "... la recepció del concepte de capacitat negativa caldria situar-la en el marc del debat que oposava una poètica romàntica i una de clàssica en l'escena literària europea i catalana contemporània. En el fons, s'enfrontaven els valors generals d'objectivitat i subjectivitat; la poètica (o ideologia) classicista propugnava els valors col·lectius, la impersonalitat, contra l'individualisme i l'egoisme romàntics; una oposició el fil de la qual ens portaria als romàntics alemanys i sobretot a Schiller i que, en una forma o una altra, reapareix en la literatura europea moderna" (Sullà 1995, pàg. 235).

fi, i per molt que s'acceptin com a propis determinats recursos de la tradició popular, la poesia de Carner és una poesia culta de dalt a baix: en els posicionaments, en la configuració, en les intencions. Ara, la qualitat de culta li ve molt poc del món clàssic. Com també li ve molt poc del món medieval; i això no vol dir que Carner, lector voraç, no la tingués present. A la nostra secció, sense anar més lluny, hi ha uns quants poemes d'estructura inconfusiblement ausiasmarquià, i versos que ens remetent immediatament al món de March. Només cal que recordem la primera quarteta de "Com fredollic", poema reproduït més amunt; o llegim, a tall d'exemple, les dues últimes estrofes del poema "Absència", número 415 de *Poesia*:

car com aquell que d'aquest viure  
 és ja passat, i no s'ho creu  
 i va al mirall amb un somriure  
 i n'és enfront i no s'hi veu,

fins si prop meu l'amor venia,  
 com avançant-se a mon albir,  
 sols l'esperit la sotjaria:  
 mai en sos ulls no sorprendria  
 ni el meu esguard ni el meu sospir.<sup>76</sup>

No cal afegir-hi res: March hi dringa, i molt. Com també hi dringa, potser de manera menys evident, en "El reflex", un sonet en què les dues primeres quartetes estableixen una mena d'al·legoria el sentit últim de la qual s'explicita als tercets, amb la intervenció

---

<sup>76</sup> *ibid.*, pàg. 536.

directa del poeta, que estableix el nexa d'unió; llegim-lo:

### EL REFLEX

Vora el rec argentat, cinyell de l'horta,  
perfectes dons el presseguer llevà;  
i s'il·lumina el millor fruit que porta  
amb el reflex de l'aigua que se'n va.

Bell era el fruit sota la branca forta,  
i ara li dóna esclat de sobirà  
la il·lusió de llum, que es desconhorta  
d'ésser llisquent, de retre's i passar.

Talment així, tantost apareguda,  
del vostre cor dorment a la insabuda,  
cada sospir del nostre us és fidel.

Plens de tumult, us coronem d'imperi;  
i de les llambregades del temperi  
us ve la llum que us fa semblar del cel.<sup>77</sup>

Val a dir que, en llibres primerencs de Carner, sobretot a *Verger de les galanies*, la influència marquiàna és molt més gran. Però reprenem el fil del nostre argument: descartada la vena popular com a definitiva de la poesia de Carner, i acceptat per tothom que aquesta poesia és del tot culta, hem de convenir que la vena clàssica, com la medieval, són purament conjunturals i anecdòtiques en aquesta vena culta. En la formació d'aquesta, hi intervé, de manera al·leatòria i gairebé indistingible, el gran

---

<sup>77</sup> *ibid.*, pàg. 393. El poema és el número 296 de *Poesia*.

cabal de lectures que el poeta va fer. I, en la posició estètica des de la qual va afrontar la tasca poètica, hi intervenen tres factors fonamentals. Primer: l'elecció d'una llengua culta, no gens pedant ni ampul·losa, però decididament culta (i, a més, estàndar), com a material bàsic per a la referència del món i per al joc poètic. Segon: el recurs a la modalitat irònica, en el sentit ampli, com a sistema de mediació entre el poeta i el seu discurs. I tercer: sovint (com és el cas d'OFRENA) la utilització per a la representació del món de motius figurats altament formalitzadors del discurs poètic. Quin dubte hi pot haver que aquest últim element, que al nostre entendre és el més decisiu dintre dels que configuren la poesia de Carner, prové en bona part de la tradició poètica moderna sorgida després del Romanticisme (i quan Carner comença a escriure ja fa una colla d'anys que aquesta tradició moderna s'ha establert): la lírica anglesa o la poesia simbolista, entre d'altres corrents poètics, però potser sobretot aquests dos. De cap manera no volem dir que la poesia de Carner sigui una adaptació en llengua catalana de la de Yeats, per exemple, ni de la de Verlaine; volem dir que Carner es va formar, sens dubte, en la gran poesia europea moderna. Aquest és el doll fonamental de la constitució de la seva "vena culta", i al capdavant de la seva poesia (imaginació, talent i capacitat creativa a part, per descomptat). Insistim en el fet, però, que el resultat, la seva obra poètica, és fortament original, i defuig filiacions d'escola. Llegim el mateix poeta, ara en paraules prou antigues, de 1913; estan extretes de l'article, important, "La dignitat literària":

No ens ha d'astorar la influència estrangera: desitgem-la vivament, siguem cobejosos de ço que hi ha de millor en tots els temps i en totes

les terres. Però no vulguem sinó la Bellesa i el Geni. ¿Què ens interessen les sinuositats efímeres de les escoles i les modes canviantes? Fem-nos familiars dels genis; traduïm-los, si pot ésser; ambicionem-ne la força, l'elevació, la perfecció; la llengua i la literatura catalanes es troben en un moment d'hospitalitat que admet, i hi seran fecunds, els més nobles llevats de l'esperit. ... Defugim, sempre que sigui possible, la imitació; val més traduir que imitar. ... En els nostres davanters de la Renaixença i en els nostres coetanis, generalment, no poden aprendre's les meravelles d'una perfecta cultura poètica; cada nou poeta que neixi entre nosaltres, val més que es creï l'univers.<sup>78</sup>

I efectivament: Carner va fer el que aconsellava, i es va crear l'univers.

Així doncs, no hem pas d'entendre que el que hem establert com a tercer factor fonamental en la seva formació estètica, l'ús de motius simbòlics com a elements de formalització poètica, situï la poesia de Carner dins de l'àmbit d'influència clara i directa de la poesia simbolista. Carner, a diferència d'un Riba, per exemple, es va apartar decididament dels principis estètics, de les maneres i dels objectius d'aquest moviment; i hem de tornar a assenyalar l'any '14 com un any decisiu en la tria, perquè és l'any de l'aparició de *La paraula en el vent* i d'*Auques i ventalls*, que constitueixen, en paraules de Ferraté, la "seva primera i del tot admirable plenitud",<sup>79</sup> -i que per descomptat marca una gran distància amb l'estètica simbolista. Per cert que és l'any abans, el 1913, que Carner publica a *La Veu de Catalunya* "La dignitat literària", una originalíssima i sagaç dissecció dels mals de la literatura catalana d'ençà de la

---

<sup>78</sup> Carner 1913, pàgs. 126-127.

<sup>79</sup> Ferraté 1979, pàg. 111.



Renaixença. En aquest article, Carner marcava les distàncies amb, d'una banda, una literatura d'excessiva arrel popular, i de l'altra el que anomenava els *incroyables*; pagarà la pena que en reproduïm un fragment, encara que sigui llarg; la cosa s'ho val:

L'organització creixent de la vida catalana, la frisança barcelonina, una influència més poderosa que mai de literatures estrangeres ajuden l'adveniment d'un període en el qual ens trobem encara; s'estableix una oposició entre els elements emocionals i populars i els intel·lectuals i aristocràtics. Llaor als poetes com en Maragall i el seu jove amic Pijoan que elevaren la seva mística de la *demòs* a una nobilitat neoplatònica. Llaor als poetes que sentiren com en Costa -per designar el més característic dels partidaris d'una poesia patrícia- que, si es volia sublimar el verb de Catalunya amb la ressonància de la poesia antiga, calia mostrar-la no pas solament amb el cinyell i els fermalls que la fan pura, mes també amb les ales que la fan lliure! Però l'exemple d'una i altra elevació, que en tots nosaltres influeix, i que ha contribuït a la meravellosa depuració de la nostra parla aconseguida en els darrers anys, té, enfora d'ell, dues legions que plantegen defectuosament problema estètic, i oposades com es mostren en llurs sentits literaris, són motivades d'una idèntica aberració; això és, que l'art sigui condicionat pel seu públic, que pot existir un art essencialment popular i que pot existir un art essencialment refinat, i que aquests arts són coses distintes i antagòniques, i només una -el progrés de la qual rau a exagerar indefinidament les pròpies característiques- venç i és immortal. ... Jo crec que el poeta és carn i sang del poble, i que la seva veu és la veu col·lectiva, però inconscientment, sense entusiasmes melodramàtics ... [L]a poesia ha nascut per a coses més altes que per a exercir d'«esperanto» social.

Però encara més seguici ha tingut l'altra limitació poètica, la que en podríem dir dels *incroyables*. Ens han sortit tants poetes elegants que han infós una mena de pànic en el cos social. L'elegància és una depuració de la substància, però aquí, on la substància era encara primitiva i escassa, l'elegància s'ha hagut de reduir, sovint, a

l'adopció d'uns tabús que es declaren prèviament senyals de refinament. ...

Així com en el popularisme la poesia significaria una oblació, en aquest cas, el preciosisme declara una fatuïtat. El desig del poeta és mantenir aquella distància clàssica entre el poeta i la multitud; però no podent en bella ascensió allunyar-se ell, intenta, sovint amb èxit, allunyar-nos a nosaltres. Heu-vos-el tot sol, impertinent, amb un dit sobre l'anca, al peu d'un llorer que ell mateix s'ha plantat en un test. Qui el judicàrà, qui el lloarà, qui el farà perdurable? No pas els actuals que no són dignes d'ell, no pas els venidors que no posseiran la clau de son alfabet. Ell té esperances que la força suprasensible de son menyspreu el mantindrà gloriós a les edats futures. Qui sap, Mare de Déu!<sup>80</sup>

Subratllem de passada la distància que Carner, amb tot el respecte que per descomptat li mereixia, marca amb la poesia de Costa i Llobera (i també, és clar, la de Maragall). Però centrem-nos en la legió dels *incroyables*: per Carner, aquí, és a dir, en la literatura catalana, «la substància era encara primitiva i escassa», de manera que l'elegància es va haver de reduir a uns «tabús que es declaren prèviament senyals de refinament», cosa que acaba en la "fatuitat". I és que, efectivament, en la poesia catalana no hi havia hagut un Baudelaire (havia estat impossible, és clar, per les mateixes limitacions d'una llengua literària que a mitjan segle XIX estava profundament malalta), i d'aquí no podien sortir ni un Verlaine ni un Rimbaud. Encara hauran de passar anys (som al 1913) perquè pugui sortir Riba, que és aproximadament el nostre equivalent d'un Valéry. Carner, perfectament conscient d'això, tira en aquest article

---

<sup>80</sup> Carner 1913, pàgs. 124-126.

contra els aspirants a Verlaine o Mallarmé de la nostra poesia, els quals ridiculitza, de manera memorable (i irònica), en l'últim fragment que hem transcrit. L'opció de Carner, doncs, és clara. Res de fer de poeta que «intenta, sovint amb èxit, allunyar-nos a nosaltres»; advoca, en la seva mateixa pràctica poètica, esdevenir del tot *croyable*: no pas crear un "alfabet" incompreensible per als mortals, sinó fer possible, a través de l'art, compartir amb el públic l'experiència humana i estètica del poema. No és pas en va que, en una enquesta que va contestar l'any 1930,<sup>81</sup> Carner digués que els seus tres millors poemes eren "La més perfecta" (provinent de *Les monjoies*, i recuperat a *La inútil ofrena*), "La fulla" (de *L'oreig entre les canyes*) i "El diumenge del senyor Quim" (de *Bella terra, bella gent*): tres poemes on les maneres personalíssimes de Carner adquireixen la seva màxima expressió.

Això ens torna a situar en allò que, al primer sub-apartat del capítol, anomenàvem la "vena humana" de la poesia de Carner. Carner mai no se situarà entre els poetes clarament deutors del simbolisme, i encara menys entre formulacions posteriors i posicions radicals d'entendre la tasca poètica, la poesia "pura" o "deshumanitzada". Però repetim el que més amunt hem apuntat: és clar que això no vol dir que, en la seva formació literària, no begués de la font de la moderna poesia que s'havia fet a Europa els últims decennis del segle XIX i els primers anys d'aquest segle. El recurs als motius simbòlics com a elements de formalització poètica n'és, en la seva poesia, el deute més important. Aquest és, repetim-ho, el doll poètic més important en la seva formació, però no pas imitat, sinó, conjuminat amb tots els altres (el clàssic, per descomptat, en

---

<sup>81</sup> Carner 1930.

menor mesura), integrat per crear un univers propi, una poesia original, humana, intel·ligent, culta i definitivament moderna: el fet que Carner no va formar mai part en sentit estricte de la legió dels deutors del simbolisme no vol dir, de cap manera, que la seva resposta, completament seva i personal, no fos del tot moderna: tan moderna com qualsevol altra; tan moderna, posem per cas, com la de Riba. Fem nostres, doncs, aquestes paraules de Dolors Oller:

Carner comença la seva vida poètica establint-se en el refús d'allò que ell entén com a romàntic: la retòrica inflada, la vaga i fàcil coloració sentimental i l'ús mimètic d'uns motius considerats poètics. A la vegada, tampoc no podem passar per alt, en aquests llibres, la presència activa de la tradició simbolista i parnassiana, tant en els temes com en les formes i la tonalitat. Aquest equilibri entre clàssic i modern, i la intuïció que demostra tenir del problema essencial i formal de la poesia del seu temps, fan ja del primer Carner un poeta *inter pares* amb els fundadors de la modernitat poètica.<sup>82</sup>

No ens entretenim més en aquestes qüestions, perquè, pel que hem dit en aquest sub-apartat, la nostra posició en relació a aquest assumpte resulta ja prou clara. Ara entrem en el segon apartat d'aquest capítol, en què haurem de retre compte del funcionament intern de la poesia de Carner, centrant-nos en el que hem determinat com a tercer factor fonamental de la seva constitució: la utilització d'elements i motius figurats.

---

<sup>82</sup> Oller 1985, pàg. 96. Sobre les relacions entre la poesia catalana i l'europea, *vid.* l'article d'Arthur Terry "Del romanticisme al noucentisme. Les connexions europees de la literatura catalana" (Terry 1985).

## 5.2. LES FORMES DE LA LITERARIETAT

L'objectiu d'aquest apartat és fer una descripció, precisa i extensa, del funcionament intern dels poemes de Carner prenent OFRENA com a corpus de treball. Per "funcionament intern" volem designar la manera com els poemes estan construïts, els modes de la construcció poemàtica; només d'aquesta manera podrem arribar a assenyalar característiques definidores de la globalitat de la seva poesia que no siguin massa ambigües o generals. El perill amb què hem topat a l'apartat anterior era precisament entrar en l'àmbit de l'excessiva generalització i ambigüitat, i per això es fa necessari, ara, descendre al terreny del poema.

De fet, al sub-apartat dedicat a la modalitat irònica ja hem començat a posar les bases de la feina que ens ocuparà en aquest apartat. Com hem vist, al costat de l'elecció del model de llengua i de l'ús de motius figurats, la ironia és un dels eixos sobre els quals recolza el mètode general de Carner d'afrontar la tasca poètica. En aquest sentit, doncs, podem assumir del tot les paraules de Pere Ballart quan proposa de substituir el terme "modalitat" pel de "figuració" quan parlem d'ironia, encara que fins ara nosaltres els hem utilitzat tots dos indistintament:

Abordable ... como modalidad, la ironía ya no hurta al análisis ni su condición permeable ni su pluralidad de resortes: entiendo que es la mejor forma de explicar su carácter extraordinario. Sin embargo, aun de completo acuerdo con esa tesis, he preferido sustituir en mis consideraciones el nombre *modalidad* por el de *figuración*, en el

convencimiento de que este último hace mayor justicia a algunos pormenores del concepto. En tanto que derivado de *figura*, el término es fiel al origen de la ironía como forma del discurso que modifica la expresión del pensamiento ... , al tiempo que el carácter de la palabra, más abstracto y menos modular que el de *figura*, indica la mayor flexibilidad del fenómeno, su licencia para rebasar los estrechos lindes del tropo.<sup>83</sup>

Així, podem entendre la ironia com un mètode de figuració, que s'entrelliga (i en molts casos no és destriable) amb el sistema general de la figuració en la poesia de Carner, que tractarem en aquest apartat. Aquí, doncs, continuant amb la nostra anàlisi del "missatge" i dels "codis", en termes de Jakobson, toquem la que, al nostre parer, és la fibra central de la textura de la poesia de Carner: en aquest sentit, toquem el centre de la seva "literarietat". Continuant amb la terminologia que serveix de base a la nostra descripció, si al capítol anterior hem parlat de la "forma externa" d'aquesta literarietat, en aquest, i sobretot en aquest apartat que hem encetat, es tracta d'esclarir les modalitats i els recursos diversos que donen lloc a les "formes interiors" dels seus poemes<sup>84</sup> (en la mesura, és clar, que es pugui parlar col·lectivament d'aquest tipus de

---

<sup>83</sup> Ballart 1994, pàg. 361.

<sup>84</sup> Prenem el terme de Joan Ferraté: «Els poemes, en principi, no haurien de tenir cap altra forma que la pròpia, la que els surt de dins, la que els constitueix amb la seva idiosincràsia particular i els distingeix dels altres ciutadans del món de la imaginació que duen un hàbit semblant sense que els calgui, però, adoptar el seu mateix cos. ... El sentit total del poema no es pot destriar de cap manera del procés en el curs del qual s'estableixen en la imaginació del lector les relacions de sentit que el constitueixen. Això val tant com dir que aquest sentit total no es pot distingir de la *forma* final ... És clar que un poema amb forma pròpia pot ser també un enfilall d'hexàmetres o d'alexandrins, o bé un sonet i fins i tot un auca. Però això no vol pas dir que hàgim de veure res de gaire notable en el simple fet que els poemes se'ns presentin de vegades sota una forma mètrica o estròfica tradicional (o, si més no, recurrent i, per tant, reproduïble). Des del punt de vista de la forma que ens interessa, és a dir, la forma que

formes: necessàriament haurem d'examinar molts casos singulars). També ens serà necessari, sobretot al primer sub-apartat, fer algunes consideracions d'ordre teòric, sense que ara, però, ens desviïn del camí que porta al nostre objectiu.

### *5.2.1. La despersonalització i l'objectivació figurativa*

Com hem dit a l'apartat anterior, allò que resulta més evidentment característic de la poesia de Carner, parlant en termes generals, és el seu radical antirretoricisme (en el sentit que hem donat al terme), situada com es troba als antípodes de la modalitat poètica romàntica. En principi, una de les coses que defineixen la modalitat romàntica, i continuem parlant en termes generals, és la suposició prèvia que l'èmfasi en l'emissor del discurs i en la funció emotiva del llenguatge constitueixen una garantia suficient per a la versemblança d'aquest discurs. Com hem vist al primer capítol del treball, això, traduït a un punt de vista modern, implica que el jo poètic que articula el discurs posa l'èmfasi en si mateix i es converteix en el tema invariable del poema, independentment del fet que hi hagi altres temes que acabin per subordinar-s'hi, perquè en tot cas la representació del món només es fa efectiva a partir d'aquest èmfasi inicial en el pol de la subjectivitat (o, si ho volem, de la focalització en el jo poètic). D'aquesta manera, el poema de modalitat romàntica pretén que el jo que articula el discurs és del tot

---

té el seu origen en el sentit del poema, aquestes formes crustàcies no són, a tot estirar, sinó un recurs accessori per l'establiment de noves relacions de sentit ...» (Ferraté 1989b, pàgs. 31-32).

autèntic, i al capdavall coincideix amb la figura de l'autor; aquesta pretensió només es pot validar a partir del supòsit que aquest autor, i per tant el jo poètic, és del tot "únic": aquesta és la garantia perquè la subjectivitat pugui tenir res d'interessant per als altres, és a dir, per als lectors.

La poesia de Carner se situa, ho hem dit, al pol oposat d'aquest plantejament estètic. Que diguem això no és res de nou; la bibliografia crítica hi ha insistit sempre, d'una manera o altra, de vegades amb sentits no del tot similars, però apuntant aproximadament cap a aquesta direcció. Per exemple, Enric Cassany acabava la seva presentació de la poesia de Carner feta per al volum *Josep Carner en els seus millors escrits* (una presentació, val a dir-ho, molt solvent) d'aquesta manera:

Com sempre en la seva poesia, [en la d'exili,] el concret, l'experiència concreta, val per tal com ha estat sostreta de l'aïllament i la privacitat. *El tomb de l'any* (1966), l'últim llibre poètic de Carner, demostra una extrema habilitat per a representar, o simbolitzar, en el poema una experiència tan sovint compromesa amb la pròpia intimitat, com sempre deseixida, sota forma d'art, de tota egolatria.<sup>85</sup>

Cassany destaca l'extrema habilitat de Carner per "representar, o simbolitzar" una experiència "deseixida de tota egolatria", malgrat estar "compromesa amb la pròpia intimitat"; és això mateix allò a què nosaltres ens referim. I això mateix és allò a què al·ludeix Carles Riba en un fragment memorable de les pàgines crítiques que va dedicar

---

<sup>85</sup> Cassany 1984, pàg. 37.



a Carner:

... àdhuc en l'entusiasme aconseguix d'objectivar-se; sota un altre caire encara: l'entusiasme líric s'ha destacat feliçment del poeta i perdura dins cada obra, en qualitat i graus específics per a cada obra. Aquest do incansable d'objectivació lírica, fa de Josep Carner un poeta avui dia únic entre nosaltres. Entengui's bé, d'objectivació en un cant tan personal, i en el qual ensems hi ha una tal absència d'interès personal; més ben dit, en el qual l'interès personal no ens interessa. A base dels llibres de Josep Carner no s'acudeix mai la possibilitat de construir una biografia, ni tan sols sentimental, de Josep Carner. És un home que canta per molts, transformant-se en molts d'una manera gairebé dramàtica ...<sup>86</sup>

L'experiència "compromesa amb la pròpia intimitat" s'ha convertit aquí en el caràcter de "cant tan personal" de la poesia de Carner, i el "deseiximent de tota egolatria", que és el fil que acaba consolidant la textura del poema, en "objectivació lírica". Joan Ferraté ho ha explicat en termes teòrics i del tot moderns, i no podem de cap manera obviar-ho; entre altres coses, perquè el fragment que reproduïrem és el que segueix a la frase «la poesia de Josep Carner pertany del tot al nostre món contemporani i s'insereix plenament en aquesta problemàtica», que hem utilitzat un parell de vegades. Aquesta és la resposta de Carner, segons Ferraté, al problema de la poesia moderna:

Però la seva solució s'oposa a totes les altres en la mesura en què es fonamenta en l'acceptació franca i sense reserves aparents ... de la

---

<sup>86</sup> Riba 1920, pàgs. 208-209.

presumpció, exclosa a la llarga per l'esperit crític però que és a la base de la il·lusió del lector, que la motivació del seu discurs és el pretext que rau a la seva base, mentre que, en canvi, en descarta del tot allò que és el fonament veritable de totes les altres solucions, que és la figura, present a tot arreu de l'obra dels altres poetes, de la persona transcendent de l'autor, que s'hi manifesta i s'hi coneix i s'hi consuma i amb la qual al capdavant s'identifica. És aquest segon aspecte de la solució de Carner, que vol dir que s'estableix en el refús radical de tot romanticisme (i no és sinó un romanticisme extrem allò que fonamenta les altres), el que li permet de vèncer, ultrapassant-lo en la direcció de la pura objectivació, el problema suscitat per la seva acceptació, sense reserves aparents, de la funció representativa com a motivació original del seu discurs.<sup>87</sup>

Per tant, Ferraté situa la qüestió de l'objectivació característica de la poesia de Carner en l'acceptació total de la funció representativa del llenguatge com a origen, almenys aparent, dels poemes. Tornarem a això de seguida; de moment, quedem-nos amb el fet que la resposta de Carner «descarta del tot ... la figura ... de la persona transcendent de l'autor».

D'això que estem explicant a partir de la crítica ja escrita i existent, en direm a partir d'ara, per entendre'ns ràpidament amb l'ús d'un sol terme, "despersonalització";<sup>88</sup> perquè al capdavant consisteix en la capacitat i la decisió de negar-se a un

---

<sup>87</sup> Ferraté 1978, pàgs. 96-97.

<sup>88</sup> Manllevo el terme a Enric Sullà (*vid.* Sullà 1995, pàg. 233), per a qui és una actuació de la "capacitat negativa", una expressió de Keats: "La capacitat negativa és, al capdavant, només una manera de comprendre el món i de comprendre's el poeta a si mateix en el món; un món al qual s'ha de fer front sense prejudicis egoistes, refusant la poesia que imposa una opinió determinada. Davant de la realitat allò que cal fer és acceptar-ne la diversitat ..." (pàg. 229).

mateix en primera instància per poder representar, de manera aparentment directa, el món extern. Amb altres paraules: el focus on el poeta situa el punt des del qual s'articula el poema no està col·locat en ell mateix, sinó en elements del món representat. Aquesta és una característica fonamental, i constant, de la poesia de Carner. Nosaltres ho exemplificarem amb el poema "Queixa", extret, és clar, de la nostra secció:

### QUEIXA

Diu el mirall: -No gaire estona em moc  
de vora teu; la teva imatge nia  
en mi, i és mon delit. Però voldria  
que un bocí meu es fes, en cercle groc,

el diamant, de noccs entretoc,  
que et viu al dit. Sé que ell, tot gosadia,  
quan tu t'hi cerquis, oh senyora mia,  
la teva imatge nimbarà de foc.

I jo he de dir-te, en ma recança freda,  
que ets bella tu, tes joies i ta seda,  
que ets lluny encara de la nit i el plany!

Véns, no mai junta a mi, sols a trobar-te.  
¿Què em fa tenir-te, si no em lleu d'amar-te  
i em deixes, gloriosa, sense dany?<sup>89</sup>

En aquest poema (que, sigui dit de passada, podria fer segons com les delícies d'un

---

<sup>89</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 394. El poema és el número 297 de *Poesia*.

crític lacanià), la despersonalització s'ha fet de la manera més senzilla, però també més efectiva: simplement, qui parla és un mirall. És en el mirall que recau la responsabilitat de ser la veu que enuncia el discurs, i la primera veu poètica, la del poeta, es limita a introduir-lo amb total simplicitat ("Diu el mirall") i després passa a ser gairebé com qualsevol altre que se l'escolti. És clar que la "queixa" que anuncia el títol i en què, bàsicament, consisteix el poema és atribuïble en darrer terme a una veu humana, que podria ser la mateixa veu poètica primera, o la de qualsevol amant callat de la dona que pogués anar a emmirallar-se, però la "queixa", i el discurs total del poema, està del tot despersonalitzat des del moment que el jo poètic no apareix pròpiament més enllà de la quarta síl·laba del primer vers, i que l'emoció del poema està carregada sobre un objecte inanimat. D'aquest recurs i d'altres de semblants, o de diferents però que tenen la mateixa finalitat, la poesia de Carner n'és plena. (De fet, a la nostra secció hi ha un altre poema que ens recorda el que acabem de llegir, "Mai no és tothom content", transcrit abans: allí, un mirall "llampegueja" de "joia".) Si hem triat aquest poema és perquè, a més a més de ser un exemple clar de despersonalització, permet de ser llegit gairebé com una ironia, sublim, de la mateixa operació en què consisteix la despersonalització; i és que el mirall *voldria ser persona*. Voldria «que un bocí meu es fes, en cercle groc, // el diamant, de noces entretoc, / que et viu al dit»; si el diamant (que és l'entretoc, la prova, del compromís matrimonial) es corporifiqués efectivament en la superfície del mirall, aleshores el lligam entre la dona i ell no seria efímer, sinó etern i exclusiu. Però ella va fins al mirall "sols a trobar-se": només el mirall no entén que ell solament és l'eina utilitzada per accomplir la despersonalització de la veu poètica.

"Queixa" permet de ser llegit, així doncs, com un poema de figuració irònica sobre, precisament, la despersonalització, una de les característiques més notòries de la poesia de Carner, i punt de partida de la seva estètica. Hi ha altres poemes que podríem llegir en aquest sentit; fins i tot, algun pot ser interpretat com una "poètica", si agafem aquesta modalitat de poema en sentit ample. És el que succeeix amb "L'endemà de l'amor", poema que, tot i exigir abans de res un sentit en termes amorosos, permet una lectura en aquests altres de què parlem. Llegim-lo:

### L'ENDEMÀ DE L'AMOR

Que tot l'enyor del meu finat amor  
sigui només un pensament d'enyor.

Que es torni ma quimera  
com la pluja d'abril amb sol darrera.

Que el meu remordiment  
tingui ombres gentils d'encantament.

Sigui mon dol com una boira minsa  
que un cant d'ocell l'esquinça,

i que el meu negre, malcarat albir  
se'n vagi al vent de mon primer sospir.<sup>90</sup>

El poeta pateix d'enyor, de quimera, de remordiment i de dol pel seu "finat amor";

---

<sup>90</sup> *ibid.*, pàg. 379. El poema és el número 284 de *Poesia*.

tanmateix, al segon vers de cada apartat explicita la voluntat d'apaivagar al màxim aquests sentiments. Però aquesta lectura, del tot recta, no desligitima una altra: la consciència del poeta de la necessitat de la seva despersonalització en el poema, fins al punt que un simple "cant d'ocell" tingui la virtut d'"esquinçar" el seu dol, convertit en una "boira minsa". D'aquesta manera, podrem entendre el "primer sospir" del poeta també en termes figurats: una referència a la seva condició de poeta (persona que canta i que sospira); en tant que poeta amb la seva capacitat d'autonegació, pot fer possible que desaparegui el seu "malcarat albir". "L'endemà de l'amor", per consegüent, pot ser entès en aquest sentit com una "poètica" de la despersonalització del jo poètic que opera en la poesia de Carner, cosa que vol dir, en últim terme, una declaració del principi d'absoluta generositat que hi regeix.

Tampoc no cal fer un salt interpretatiu gaire arriscat per llegir un altre poema de la nostra secció en la mateixa direcció. Es tracta d'"El pensament exaltat", un poema de quinze versos que hem transcrit al capítol anterior, i que ara reproduïm perquè resulti més fàcil la comprovació d'això que diem:

### EL PENSAMENT EXALTAT

Aquest vent, un poc de vent,  
se n'ha dut mon pensament.

Fou poruc, mai no sentit,  
i ara el mena, amorosit,

un oreig tot embaumat  
de les selves i del prat.

Gronxadís, mon pensament,  
va volant i va veient

que, a baix, creixen els confins  
i blavegen els camins;

el gran om es fa llunyà  
i petit el campanar.

I del dia perd l'esment;  
ara mor mon pensament  
enrogit del sol ponent.<sup>91</sup>

En el context on es troba el poema, segurament la nostra producció de sentit s'encaminarà a entendre el "pensament" com un "pensament d'amor", i a subratllar, doncs, el quart vers («i ara el mena, amorosit»); tanmateix, la clau irònica que, ja només de començar el poema, introdueixen els dos primers versos, permet de fer-ne una lectura en un altre sentit: el pensament com la pròpia consciència del poeta, i el medi natural com el contrapunt a aquesta consciència i el context a on es produirà la despersonalització, només amb l'ajut d'un "poc de vent". Fàcilment, doncs, "un oreig" fa volar el pensament del poeta, que veu el paisatge allà baix; fins que "perd l'esment del dia" i "mor", queda anihilat, «enrogit del sol ponent»: el sol i el dia és tot el que queda, almenys en la consciència del lector.<sup>92</sup> Efectivament, molt sovint en els poemes

---

<sup>91</sup> *ibid.*, pàg. 374.

<sup>92</sup> Aquest poema prové de *La paraula en el vent*, on duia el títol d'"El ventissell"; en la primera versió, el suau vent era un "amic" que ajudava el pensament a pujar al cel, i el pensament era "com una oració" en la qual "ningú no reparà":

Aquest vent, un poc de vent

ell, confús i pecador,

de Carner es produeix la sensació que es descriu el dia a plena llum del sol: que la representació del món s'esdevingui sense cap mediació. «Quan va morir Carner, el 4 de juny de 1970, un nenet d'un col·legi de Barcelona a qui el mestre va preguntar si sabia qui era va respondre: "Era un senyor que sortia a passejar pel camp i que després explicava el que havia vist"; l'anècdota l'explica Joan Ferraté, que afegeix: «Cap descripció del gran poeta que hagués provat de fer la persona més sàvia no hauria pogut ser més justa».<sup>93</sup> Potser el nen savi acabava de llegir aquest poema:

### AIGÜES DE LA PRIMAVERA

Aigües de la primavera  
 que degoten pels jardins,  
 posades damunt les branques,  
 les gotes es tornen brins.  
 Al cor d'una trista fotja  
 tremolen els cels divins.  
 S'acuita la neu a fondre's  
 i baixa torrent endins;  
 la fressa de les escumes,

---

se m'ha endut mon pensament.

Ell nasqué sense delit;  
 i ara el mena amorosit

el ventissell perfumat  
 de violetes del prat.

Puix l'amic, sempre fidel  
 va pujant-lo cap al cel,

és com una oració!

Era humil i llunyedà,  
 que ningú no el reparà;

i ara és mort mon pensament  
 enrogit del sol ponent.

En la primera versió, doncs, encara resultaria més potent la lectura en els termes que hem fet (Carner 1914 [1984], pàg. 57).

<sup>93</sup> Ferraté 1976, pàg. 56.



com mou el fullam dels pins!  
 Com sotgen, les flors novelles!  
 Com dringuen aquests matins!  
 Al riu de les aigües noves  
 diuen que hi ha tres molins:  
 «L'un molia or i plata,  
 l'altre perles i robins,  
 l'altre l'amor de les dames  
 que captiven els fadrins».<sup>94</sup>

No gaire res, en principi, ens indica que hi hagi mediació en aquest poema, perquè del que es tracta és precisament que l'aparença faci creure al lector que no n'hi ha cap. Ara, com ja hem dit al capítol primer, hi ha una distància entre la lectura i la crítica, i és la tasca crítica la que ens obliga a assenyalar alguns versos d'aquest poema com aquells en què es produeix l'escletxa per on podem observar els mitjans a través dels quals el poeta construeix el seu poema: els cels "tremolen", la neu "s'acuita a fondre's", les flors novelles "sotgen", els matins "dringuen"; en fi, el final del poema, en què pren la paraula una veu impersonal, consciència col·lectiva, ens avisa d'un altre d'aquests mitjans, i ja veiem que la veu en qüestió no és pas gaire fiable (si no és que mai hàgim vist un molí que molgui amor). De mediacions, fins en aquells poemes aparentment més immediats, n'hi ha, i sovint de molt complexos i molt ben travats. Llegim, novament, Joan Ferraté, ara en un fragment del pròleg a la seva edició d'*Auques i ventalls* (que és d'on hem manllevat el terme "mediació"):

---

<sup>94</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 396. El poema és el número 299 de *Poesia*.

[La poesia de Carner és] una poesia del tot abocada enfora del seu autor, que, com a tal, no hi exerceix cap paper explícit, excepte en la mesura en què no pot deixar de fer-se càrrec de l'òptica del poema. ... La il·lusió que el perfecte encaix del pretext en el motlle del poema s'ha fet pràcticament sol i sense que el poeta hagi intervingut de cap altra manera que ajudant, potser, una mica les intencions de la natura és constant, i és clar que és això justament allò que Carner volia obtenir. Si de cas, és només en alguns aspectes del sistema de mediacions entre el pretext i el poema que li permeten de dur a terme el pas de l'un a l'altre que potser de vegades l'arribarem a enxampar i a identificar-lo en allò que li és propi i que ell prova de mantenir ocult darrera el diví artifici de les seves operacions.<sup>95</sup>

De fet, assumida la idea de la despersonalització com la primera operació de la qual arrenca tota l'estètica de Carner, del que es tracta des d'un punt de vista crític és, precisament, de retre compte amb la màxima precisió possible del funcionament del "sistema de mediacions" en qüestió: aquest és, és clar, el nostre objectiu aquí.

Sabem que, per definició, la representació del món no pot ser mai directa, en el sentit estricte del terme. D'entrada perquè, seguint Charles S. Peirce, el llenguatge és tot ell simbòlic: es compon de signes, i tot signe substitueix una altra cosa, els objectes del món real. La representació està sempre mediatitzada, encara que sigui per l'estricta ús de la funció referencial del llenguatge. Això, que és del tot obvi, ho diem perquè resulta que en la poesia de Carner, que és el que a nosaltres ens interessa aquí, a més a més es produeix una potenciació extrema del "simbolisme"; i usem el terme

---

<sup>95</sup> Ferraté 1977, pàg. 80.

"símbol" novament seguint Peirce, és a dir, aquell signe en què, a diferència del "signe icònic" i de l'"índex", la relació entre signe i allò significat és del tot arbitrària.<sup>96</sup> De tota manera, a partir d'aquest moment nosaltres deixarem d'utilitzar "símbol" (i "simbolisme") per referir-nos a la poesia de Carner, perquè el terme, com és sabut, ha estat utilitzat amb diverses accepcions, alguna de les quals no té res a veure amb aquesta poesia. Per exemple, i aquesta és probablement l'accepció més antiga del terme, el "símbol" és un signe corrent de significat abstracte dintre d'un sistema de convencions (com passa a les matemàtiques, o a la litúrgia religiosa); i també, més modernament, ha pres l'accepció d'un signe que representa un objecte però que, alhora, implica connotacions cap a un altre objecte (o cap a d'altres objectes), de manera que és intrínsecament ambigu. Aquesta última accepció és la que es va prendre com a base per a la denominació del moviment simbolista, que utilitzava abundantment "símbols" en aquest sentit com a única possibilitat prevista per captar "l'inefable", per efímera que fos la captació, i encara que l'inefable només es trobés al pol del jo subjectiu. De símbols en aquesta accepció, és obvi que Carner n'utilitza ben pocs en la seva poesia; per això, i precisament per marcar una distància preventiva prou segura en relació al simbolisme, no ens servirem del terme "símbol" aplicat a la poesia de Carner, perquè, tot i la influència que l'escola simbolista hi va exercir, el nostre poeta se'n va allunyar completament dels postulats i de l'estètica.<sup>97</sup> En la poesia simbolista (i és clar que

---

<sup>96</sup> Per a això, *vid.* Peirce [1982].

<sup>97</sup> J. Navarro Santaaulàlia ha defensat, en un article certament interessant (Navarro 1992), l'existència d'una modalitat "simbòlica" en la poesia de Carner dintre de les seves quatre línies principals, i cal que tinguem present aquesta idea; parlarem d'aquest article, tanmateix, al següent capítol.

parlem en termes generals, i que aquí caldria establir bé diferències entre poetes), els símbols hi són utilitzats per a la creació d'un món ideal, ocult i amagat a la realitat. La definició, bàsica i simple, però del tot entenedora, és de Charles Chadwick:

Symbolism can ... be defined as the art of expressing ideas and emotions not by describing them directly, nor by defining them through overt comparisons with concrete images, but by suggesting what these ideas and emotions are, by re-creating them in the mind of the reader through the use of unexplained symbols.

This, however, is only one aspect of Symbolism, what may be called the personal aspect that remains on the human plane. There is a second aspect, sometimes described as 'transcendental Symbolism', in which concrete images are used as symbols, not of particular thoughts and feelings within the poet, but of a vast and general ideal world of which the real world is merely an imperfect representation.<sup>98</sup>

En el segon "aspecte" del simbolisme, és el poeta l'únic capaç de veure-hi més, o de veure més enllà, perquè el món no és al capdavant sinó una ficció dependent del jo poètic; ja veiem, doncs, que no hi pot haver res de més allunyat de la despersonalització com a origen de l'estètica de Carner.

Des d'ara, en conseqüència, abandonem el terme "símbol" per referir-nos als recursos diversos que Carner posa en joc en els seus poemes perquè facin la feina d'esdevenir els mitjans a través dels quals esdevé possible que el món hi sigui representat. I, des d'ara, parlarem d'"objectivació figurativa" per referir-nos-hi. Si no

---

<sup>98</sup> Chadwick 1971, pàgs. 2-3.

ens servim del terme "figura" és perquè amb el concepte d'"objectivació figurativa" volem designar un espectre més ampli de possibilitats, dintre de les quals les figures del discurs en són una d'important; amb l'expressió volem designar, al capdavant, el tercer element fonamental que, juntament amb la llengua i amb la figuració irònica, i indistriablement lligat a aquests altres dos, constitueixen l'estètica de Carner, cosa que vol dir la base de la construcció dels seus poemes. De fet, i per ésser del tot precisos, la figuració irònica és una modalitat dintre de les formes diverses que pot prendre l'objectivació figurativa en la poesia de Carner. D'aquesta manera podem sintetitzar al màxim les dues bases d'aquesta poesia: l'elecció d'uns determinats registres lingüístics i les formes variades que hi pot adquirir l'objectivació figurativa (dintre de les quals la figuració irònica n'és una pedra angular). L'objectivació figurativa, és clar, és el mitjà a través del qual es fa possible que operi la despersonalització, el recurs que li queda al poeta per, un cop autonegat, disposar encara d'un sistema de representació. Aquest "sistema" consisteix bàsicament, com ja sabem, a atorgar la focalització del poema a un element extern al subjecte, el poeta: des d'aquest moment neix el concepte, necessàriament ample, d'"objectivació figurativa".

El que més amunt hem dit a propòsit del poema "Aigües de la primavera" pot prendre ara un sentit més precís. No és pas que hi hagi representació directa i no mediatitzada del món: l'ús de l'objectivació figurativa n'és el mitjà. I això no implica, és clar, que el jo poètic, tot i que despersonalitzat, desaparegui completament: a ell li hem d'atribuir l'ús de l'objectivació figurativa. L'objectivació de la poesia de Carner esdevé d'aquesta manera ambivalent: absoluta en els mitjans, però del tot humana en

els resultats. Com també esdevé ambivalent la representació que s'hi fa del món: objectiva en el mitjà emprat, del tot humana (i, per tant, "subjectiva", com no pot ésser d'altra manera) en el resultat, que és el poema acabat. Si diem això, és perquè sovint les referències que es produeixen en la bibliografia crítica sobre la qüestió (la proverbial "objectivitat" de la poesia de Carner), que certament són abundoses, prenen direccions ben diferents i fins contràries entre si. En considerarem unes quantes de representatives. Comencem per unes paraules de Lluís Gassó i Carbonell, en la seva contribució al volum d'homenatge a Carner de 1959:

Decididament Josep Carner és l'home viu de les coses vives i és el poeta senzill de les coses senzilles, elevades a la més alta categoria d'art per obra del seu enginy creador que les transforma i per la gràcia subtil del seu alè poètic que les anima. ... El seu verb sempre pur -diria's diàfan-, on cap ombra de neguit malsà no enterboleix la seva genuïna transparència, ens fa veure amb els ulls, objectivament, tots els temes que tracta i en destria sàviament les sensacions més íntimes que troben ressò immediat en l'esperit. Aquest és el secret del seu art i l'essència definitiva de la seva poesia. Despultat de simbolismes -o com apunta Carles Riba a propòsit dels *Fruits saborosos*, "en un fons sense espais metafísics darrera"-, Josep Carner diu tot allò que sent al primer impuls i parla de tot allò que el volta amb una naturalitat verge d'enganys, i ens prova, una vegada més, que amb els elements més simples i diversos es poden fer sentir les coses més transcendents.<sup>99</sup>

Podríem fer exemplar l'aproximació de Gassó a la qüestió de l'objectivitat i de la

---

<sup>99</sup> Gassó 1959, pàg. 254.

representació del món en la poesia de Carner penjant-li l'etiqueta de "posició ingènua"; la ingenuïtat rau en el fet que equipara la "naturalitat" de la poesia de Carner amb una pretesa simplicitat en la construcció dels poemes. La llengua, segons aquesta posició, és en Carner "transparent", "diàfana", i l'"objectivitat" consisteix no pas en un mètode de representació, sinó que s'identifica amb l'absoluta fidelitat al món "tal com és" (suposant, doncs, que un subjecte pot ser del tot objectiu), i, per tant, aquest món representat constitueix "els temes" de la seva poesia. En definitiva, «Josep Carner diu tot allò que sent al primer impuls», sense "engany", com si no fos un engany dir, posem per cas, que "els cels tremolin". De tota manera, hi ha unes quantes frases en la cita transcrita que revelen la intuïció d'alguna cosa més que tot això, però que Gassó no formula: "l'enginy creador transforma les coses", el seu verb «destria sàviament les sensacions més íntimes que troben ressò immediat en l'esperit», el poeta «ens prova ... que amb els elements més simples i diversos es poden fer sentir les coses més transcendents» (a part que diu explícitament que en la seva poesia no hi ha "simbolismes", i li donem la raó per tal com atorga al terme el valor que ja coneixem). La posició contrària a la "ingènua" seria la "malfiada". Aquesta cita de Jaume Aulet, del pròleg a la seva edició dels dos llibres de sonets, pot ser representativa:

A grans trets, els sonets carnerians mostren la doble sortida de la seva poètica. D'una banda, la capacitat de fer poesia sobre qualsevol cosa perquè allò que interessa és saber descobrir el valor absolut de la paraula poètica a partir del domini de la tècnica: el joc retòric com a fórmula d'embelliment. Amb especial predilecció pel reble, mitjançant el qual és possible el joc repetitiu a partir de qualsevol minúcia sense

necessitat d'afegir contingut. Allò que dóna sentit al poema és, doncs, el valor poètic després de la retòrica a partir de la qual es formalitza el pretext inicial. D'acord amb aquest criteri, no té sentit la qualificació de poesia d'encàrrec o de circumstàncies ... perquè, de la mateixa manera que qualsevol cosa és vàlida com a pretext per ridícula que pugui semblar, la circumstancialitat desapareix des del moment que l'anècdota queda transcendida pel poema mateix ...

La segona via és aquella segons la qual el petit detall inicial dóna peu a la captació de la idealitat a través de la desrealització de la vida quotidiana. De fet, és una altra forma de superació de la poesia de circumstàncies, però no únicament mitjançant el joc de composició sinó, a més, per la reflexió que provoca. Estèticament el programa connecta amb els corrents poètics més influents - especialment la teoria simbolista- i ideològicament s'acosta en un principi a la filosofia de Torras i Bages segons la qual l'artista s'ha de plantejar una constant recerca de l'ideal per tal de superar les impureses de la realitat, i, posteriorment, a la idea de Catalunya promoguda per la Lliga Regionalista.<sup>100</sup>

Si en la posició de Gassó hi havia implícita la idea que el món era ample i bonic i Carner tenia el do de saber-lo representar fidelment, en la d'Aulet hi ha implícit que al món hi ha coses insignificants que el poeta té la capacitat de transcendir. A partir d'una versió reinterpretada de la idea del "pretext", que com aviat veurem és la base de la tesi de Joan Ferraté, Aulet situa com a "primera sortida de la poètica" de Carner el poema com a mateix tema del poema: la seva poesia té com a objectiu demostrar la importància de la poesia («allò que interessa és saber descobrir el valor absolut de la paraula poètica a partir del domini de la tècnica»), i la representació que s'hi fa del món

---

<sup>100</sup> Aulet 1991, pàgs. 17-19.



és fruit d'un "embelliment". Això últim és el que obre les portes a la que, segons Aulet, és la "segona via de sortida de la poètica" de Carner: els seus poemes "desrealitzen" la vida quotidiana, i intenten de captar la "idealitat". Al nostre parer, les dues posicions estètiques serien contradictòries (al capdavant, manifestacions de l'"art per l'art", la primera, i de "la recerca de l'ideal a través de l'art", la segona). Però més important que això, i més obvi, és que en qualsevol poema de qualsevol poeta, i en qualsevol obra literària de qualsevol escriptor, hi ha una "desrealització" de la vida quotidiana: si és real, no és literatura. De fet, la posició que hem exemplificat amb la cita d'Aulet implica entendre que la representació del món en la poesia de Carner és del tot allunyada de la realitat, i per tant, al capdavant, del tot allunyada de l'objectivitat. És, doncs, una posició malfiada.

Entre la posició ingènua i la malfiada, hi ha un cert gruix de possibilitats.

Llegim, ara, Marcel Ortín i Lluís Cabré, a propòsit d'*El cor quiet*:

... les nocions fonamentals de ... [la poètica de Carner] són l'objectivació i el simbolisme. Objectivació: en els poemes, Carner situa en primer terme la realitat, que valora en ella mateixa i redimeix amb la seva mirada poètica. Simbolisme: cerca, alhora, de desvetllar-hi els sentits que conté, més enllà de la seva pura presència material.

L'autonomia atorgada a l'objecte mostra un cop més l'actitud respectuosa del poeta, fruit d'una contemplació meravellada i comprensiva i també d'una volguda humilitat personal.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Cabré & Ortín 1985a, pàg. 52.

Mantenim amb aquesta última frase coincidència plena: n'hem parlat més amunt. Pel que fa a la primera, fixem-nos que Cabré i Ortín entenen que «Carner situa en primer terme la realitat», i això és el que nosaltres hem anomenat "despersonalització"; ara, aquesta realitat està "redimida amb la seva mirada poètica". L'expressió ens fa pensar inevitablement en les esclatxes que enderrocaven la posició ingènua de la cita transcrita de Gassó. Efectivament, no hi ha absoluta "transparència" en la representació del món; no n'hi pot haver mai, en cap discurs comunicatiu, i encara menys en cap discurs poètic. Cabré i Ortín xifren aquesta esquartera de l'objectivitat en el "simbolisme"; traduïm-ho a la nostra terminologia: "objectivació figurativa". A través d'aquesta operació, Carner intenta revelar "els sentits que [la realitat] conté, més enllà de la seva pura presència material". El perill de la fórmula emprada és que ens podria remetre a la concepció estètica de l'escola simbolista, i, tot i que és potser *El cor quiet* el llibre de Carner que més s'hi acosta, la descripció no sembla del tot ajustada. De fet, és a través de l'objectivació figurativa que s'esdevé la despersonalització i que es fa possible la representació: l'objectivació figurativa no intenta descobrir què hi ha més enllà de la realitat objectiva, sinó que és el medi a través del qual es produeix la representació objectivada de la realitat. Ara, insistim-hi (i aquí hi ha la intuïció d'Ortín i Cabré): representació objectivada no vol dir completament neutra, o asèptica. Jordi Malé, partint d'una cita de Riba, diu això:

Amb els termes *objectivació* i *curiositat*, Riba pretenia caracteritzar una mena de literatura en què l'interès i l'atenció del creador se centren en la *diversitat* i la *multiplicitat* d'aspectes del món que

l'envolta, els quals plasma literàriament sense que s'hi immisceixi la seva subjectivitat (el *lirisme*), això és, distanciant-se'n. La qual cosa no vol dir, però, que la literatura de Carner, i en concret la seva poesia, es limiti a reproduir mimèticament, fotogràficament, la realitat observada.<sup>102</sup>

De fet, però, el mateix Riba va assenyalar la profunda vena lírica que informa la poesia de Carner.<sup>103</sup> Albert Manent, en la seva contribució al volum del '59 (una contribució important, en tant que és el primer treball que ressegueix els motius que hi ha a la base de certs "blasmadors" de la poesia de Carner), deia això:

... tota la intimitat necessita una elaboració per a presentar-se com a valor substantiu. En el cas de Josep Carner el vel que ens amaga el seu dedins és espessíssim. Un excés de consciència el duu a una timidesa i a un pudor extrems. ... [R]etornem als blasmadors. Diuen: Carner és merament objectiu, només trasllada al vers allò que veu, no té misteri. Però no s'adonen que Carner "modifica imperceptiblement la realitat". Llur instrument òptico-poètic és poc afinat per a descobrir en l'obra del poeta tot un reialme simbòlic. Carner sempre crea, mai

---

<sup>102</sup> Malé 1995, pàg. 14.

<sup>103</sup> Certament, podem entendre que la major part de la producció poètica de Carner és autènticament lírica, els poemes de la secció OFRENA al capdavant. La frase de Carles Riba ha esdevingut famosa: l'obra de Carner és «el cas més pur de lírica que s'hagi donat entre nosaltres», i això fa que siguin «casos com el de Josep Carner els que més fàcilment poden fer il·lusionar sobre la juvenesa i la vitalitat d'una poesia» (Riba 1920, pàg. 209). Però la concepció de "lirisme" que fa servir Malé és diferent. En el cas de Carner, el lirisme és fruit de donar tot el poder a la paraula; la seva poesia és lírica en el sentit que és un cas paradigmàtic d'una fe absoluta i sense reserves en el poder del "cant", és a dir, de la paraula, però no pas, com sabem, de la paraula com a expressió de la subjectivitat, sinó de la representació del món. Aquest és el sentit que donem a la següent cita de Pere Bohigas, qui, parlant d'*El ben cofat i l'altre*, diu que l'obra de Carner està amarada d'«un lirismo, a veces muy íntimo, que se expresa a media voz y huye de recursos efectistas» (Bohigas 1970, pàg. 131).

no copia, ni quan sembla fer-ho més elementalment.<sup>104</sup>

Per descomptat que Carner "modifica imperceptiblement la realitat"; no tan sols la modifica, sinó que la crea completament: de fet, la recrea. Ens hem de situar en el punt que hem deixat més amunt, i sintetitzar la nostra posició en un seguit de frases que se segueixen lògicament: no és possible cap representació estrictament directa de la realitat; no cal a entestar-se més, doncs, a entendre la poesia de Carner en aquest sentit; el *mètode* de representació en la poesia de Carner és objectiu, i consisteix en la despersonalització del jo poètic i la seva substitució per l'objectivació figurativa; el *resultat* d'aquest sistema de representació és que el món de la poesia de Carner és viu, humà i, és clar, "subjectiu": respon a l'ordenació que un jo poètic hi ha establert a través d'uns mitjans determinats. És el seu món, peculiar i característic, només seu, perquè a ell li pertany i en tot cas el comparteix amb nosaltres.

Gabriel Ferrater, en un paràgraf del seu admirable pròleg del *Nabí*, va situar la qüestió de l'"objectivitat" proverbial de la poesia de Carner en el punt que, des del nostre punt de vista, és exactament el just. Llegim-lo:

... l'actitud de Carner davant de la vida és radicalment crítica. Tots els afanys, les il·lusions i les presumpcions dels homes se'ls mira com a derivatius, com a testimonis d'una vida aboriginal que es troba abans o al darrere. Però, per això mateix, aquests gestos humans són enormement valuosos. Són significatius, són l'única cosa significativa, i cal obrir-s'hi amb un màxim de generositat imaginativa i cordial, si

---

<sup>104</sup> Manent, A. 1959, pàgs. 147-148.

volem tenir notícia d'allò que de debò conté la vida, i que no és mai dins d'aquells gestos, però que els gestos testimonien. És aquest, ençà de tota qüestió de tècnica literària, el sentit de la clara objectivitat amb què Carner dibuixa i presenta sempre els seus símbols poètics. Els tracta com tota manifestació de la vida, seva o dels altres: la manté a distància (Brecht deia que un escriptor «no ha de grapejar els temes»), però no ho fa pas per deprimir-la o buidar-la de valor, sinó, ben al contrari, a fi d'atorgar-li un màxim d'autonomia ...<sup>105</sup>

És clar que hem de llegir aquest paràgraf en el seu context, que és de crítica sobre *Nabí*; tanmateix, el que Ferrater hi diu és legítimament extrapolable al conjunt de l'obra poètica de Carner. Nosaltres en destacarem dues coses, les que aquí més ens interessen: d'una banda, Carner, segons Ferrater, presenta els seus "símbols" poètics (ho podem adaptar a "figuració") amb objectivitat, cosa que vol dir que són una "manifestació" de la vida, que a través d'aquest artifici assoleix un "màxim d'autonomia". Aquesta autonomia de què gaudeix la "vida" (o el "món") en la poesia de Carner és, doncs, fruit del recurs a l'objectivació figurativa, i per tant fruit de la despersonalització que hi opera en primer lloc. Ara bé, i segona cosa a destacar, Carner té una visió de la vida "radicalment crítica": l'autonomia que assoleix no la fa pas precisament neutra, o poc interessant, o "buidada de valor", sinó que té una intensitat i una força enormes; en això consisteix, en últim terme, l'interès que avui ens pot despertar a nosaltres. Res, doncs, de "pura descripció de la vida tal com és". Sobre el que explica Ferrater de com és la "vida" en la poesia de Carner (els "derivatius" dels "gestos humans" com a

---

<sup>105</sup> Ferrater 1971, pàgs. 6-7.

"testimonis d'una vida aboriginal"), no ens toca aquí d'entrar-hi, tot i que no podem sinó assenyalar-ho com una gran intuïció.

Les paraules de Ferrater, amb aquesta última intuïció inclosa, per força ens han de fer venir a la memòria molts poemes de Carner; de la nostra secció, pensem especialment en un, el sonet "Tardor". De fet, gairebé podem fantasiejar imaginant-nos que el que estem explicant, i que més amunt hem formulat amb un seguit de frases juxtaposades, el mateix Carner se'n va encarregar de fer-ho més o menys explícit en aquest poema. Llegim-lo:

### TARDOR

La pollancreda es torç a l'hora crua  
que el vent, ple de venjances, la malmena;  
i va deixant, en incomptable ofrena,  
un plor d'argent sobre la terra nua.

Hores d'amor amb tornassol de pena,  
totes fugíreu, infidel corrua.  
Plor transparent de tot el món traspua  
i encara fa la posta més serena.

Les ertes fulles de brancams i tòries,  
tot somiant llurs pàl·lides històries,  
finaran en compàs de melodia.

Eleva a seny sonor les malaurances,  
tu, menys mortal que les esgarrifances,  
oh pura pietat de poesia!<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 364. El poema és el número 272 de *Poesia*.

L' "objectivitat" com a mètode és manifesta, i fins i tot sembla que ho és com a resultat: podem llegir les tres primeres estrofes del sonet, almenys en primera instància, gairebé com una pura descripció d'aquesta pollancreda al temps de la tardor. La despersonalització s'hi ha fet efectiva completament: el jo poètic no apareix involucrat, aparentment, en el món representat, i és a través de l'objectivació figurativa que s'estructura el poema. Però fixem-nos que, en el cas d'aquest poema, com en tants d'altres, l'objectivació figurativa es produeix amb l'aparició d'un seguit d'elements naturals personificats; i, a més, els versos cinquè i sisè fan explícit el motiu que origina l'enunciació del discurs del poema, que hem d'entendre que no és altre que el fet que les "hores d'amor" van "fugir", de manera que tota la resta fins a l'onzè vers, i sobretot el primer tercet, pren una altra dimensió, que no té res a veure amb la representació no mediatitzada del món. Per aquesta escletxa, doncs, podem albirar la figura del poeta. Però és que, en aquest poema, és el poeta mateix qui ens recorda l'existència de la poesia (és a dir, d'ell mateix també), que, "pietosa", té el poder d'"eivar a seny sonor" els dols de la vida, perquè és "menys mortal". No es tracta pas que la poesia sigui una idealització de la vida, però tampoc no és la vida: n'és la representació permanent, assenyada i pietosa.

El que fins ara hem dit, creiem que tradueix d'una manera força exacta el pensament i la crítica de Carles Riba sobre la poesia de Carner, pensament i crítica que són la pedra angular sobre la qual descansen els comentaris contemporanis més solvents d'aquesta poesia, començant pel de Joan Ferraté. És obligat que ens referim aquí a la crítica de Ferraté sobre Carner, i que comencem, precisament pel deute que hi té, per

assenyalar allò més important de la de Riba. Va ser Riba, en efecte, el primer a donar el nom d'"objectivació" (que tanta confusió ha aixecat, com acabem de veure) al sistema general de la poesia de Carner. I ho va fer al 1918, a la seva ressenya de *Bella terra, bella gent*. En reproduïm els extractes que jutgem més significatius:

Hi ha poetes en qui l'aventura ... es plasma directament, amb un total o mal només fos amb un mig col·laborar de la imaginació, en creació lírica. Tals foren Byron o Baudelaire, entre mil exemples.

Hi ha, en canvi, els poetes de la tranquil·la guaita -consciència endins o sentits enfora- sobre el pas del dia divers. ... Ells trien, amb avara mesura o amb fastuosa opulència, i després ho elaboren en cant. ... No en sabríem exemple més pur que el nostre Josep Carner.

En aquells, el problema de la sinceritat ha d'ésser referit al contingut mateix del cant: és més aviat una qüestió ètica. En aquests, en canvi, la sinceritat és una condició anexa a la creació mateixa: és una qüestió, per tant, netament artística. Així els primers, fins volent ésser objectius, no poden eludir d'ésser, en certa manera, autobiogràfics. Ara, els segons, en el cant més personal mantenen l'angle que llur serè albir adoptava respecte de l'objectivitat diversa: és a dir, fins en el màxim subjectivisme seran, en una vasta manera, objectius; llur realitat biogràfica és llur cant mateix ...

Un poema aïllat d'En Carner, més que una figura geomètrica, rigorosament centrada, és un pretext líric que ricament s'amplifica, com traient tanys de nova relació en nova relació inesperada i profunda que el poeta va descobrint entre les coses. ...

Un líric egocèntric no hauria arribat a aquest resultat; calia un àgil do d'objectivació, és a dir, de desplegament múltiple com el del poeta de *Bella terra bella gent*, per córrer la gamma racial sense abstreure'n la definició ni reduir-la a un símbol comprensiu; ans representant-la en la seva diversitat harmoniosa, en la seva victòria secular, en la seva humanitat universal i en les seves particularitats



patrimoniales ...<sup>107</sup>

Dos anys més tard, a la ressenya de *L'oreig entre les canyes*, Riba encara insistiria en la qüestió de l'objectivació, com ja hem vist més amunt. Però en els extractes transcrits de la ressenya de 1918 hi ha, al nostre entendre, la síntesi de tot el seu pensament sobre la poesia de Josep Carner. Fixem-nos que Riba posa el punt de partida de l'objectivitat de Carner en la "guaita" del "dia divers", però els poetes com ell «trien, amb avara mesura o amb fastuosa opulència, i després ho elaboren en cant»: trien perquè, efectivament, el dia és "divers". I després encara insisteix en això amb una altra metàfora: fins i tot en el "cant més personal", els poetes com Carner «mantenen l'angle que llur serè albir adoptava respecte de l'objectivitat diversa»: la focalització, en els termes que nosaltres hem fet servir, es posa en l'objecte, fins i tot per parlar del subjecte (que, d'aquesta manera, queda sempre també objectivat). Però aquesta focalització és, i torna a emprar el mot, "diversa", és a dir, l'objectivitat mateixa és diversa, perquè divers és el món. L'últim paràgraf transcrit és definitiu. La poesia de Carner no defineix el món, o una parcel·la del món, o un element del món, ni tampoc el redueix a un "símbol comprensiu"; el que fa és representar-lo "en la seva *diversitat* (tornem-hi) harmoniosa": és això el que ha permès el "do d'objectivació", que fa que el poeta pateixi un procés de "desplegament múltiple". I és en la capacitat de la poesia de Carner de representar la diversitat que es troba el seu poder de capturar la "humanitat universal" i, de passada, les "particularitats patrimonials". Ja vegem, doncs,

---

<sup>107</sup> Riba 1918a, pàgs. 101-102, 105.

que l'"objectivació" de la poesia de Carner va molt més enllà que no s'ha interpretat sovint: és la base, i recuperem l'expressió de Riba d'"humanitat universal", de la seva capacitat d'estar infosa d'una profunda "vena humana".

Així doncs, Riba va ser el primer a assenyalar que l'objectivitat de la poesia de Carner és precisament el que permet la multiplicitat en la representació del món, i no pas la representació directa i unívoca d'un món suposadament uniforme i transparent. També, en el paràgraf transcrit, apareix formulada una altra idea important, tot i que de passada, tant que pot quedar desapercebuda: en direm la "idea del pretext". Un poema de Carner, diu Riba, és «un pretext líric que ricament s'amplifica, com traient tanys de nova relació en nova relació inesperada i profunda que el poeta va descobrir entre les coses». El poema seria, doncs, l'"amplificació" d'aquest pretext, possible gràcies a la diversitat del món, "que el poeta va descobrir". A l'article sobre *L'oreig entre les canyes* (tot i que potser n'hauríem de dir l'article que pren aquest llibre com a pretext), Riba torna amb la idea, d'una manera potser una mica més precisa:

... en la lírica de Josep Carner la intel·ligència hi és com embolcant-ho tot, però sense forfollar en res. El pretext líric no es descompon en imatges, ans se'n revesteix i gira, talment, davant dels nostres ulls, com una gemma que fa valer les mil lluïssors de les seves facetes; d'una d'elles salta adesiara una guspira de veritat moral.<sup>108</sup>

En aquesta idea, convenientment desenvolupada i explotada, situa Joan Ferraté l'inici

---

<sup>108</sup> Riba 1920, pàg. 207.

de la seva tesi; ara cal que examinem, una mica ràpidament (i esperem que la premsa no n'impliqui una simplificació excessiva), la que denominarem "tesi Ferraté", perquè és una autèntica tesi, i la més ben elaborada i la més rica d'entre les que s'han formulat sobre la poesia de Carner (partint, ja ho hem dit, dels apunts no desenvolupats de Riba).

La "tesi Ferraté" està exposada als pròlegs de les edicions respectives d'*Auques i ventalls* i de *La primavera al poblet*.<sup>109</sup> Seguim, per començar, el primer. Segons Ferraté, la poesia de Carner depèn de la "capacitat objectivadora" de la imaginació del poeta; aquesta capacitat objectivadora actua a partir de la utilització inicial d'un pretext, que és el motiu original del poema, o almenys així apareix en la ment del lector. Si diem això últim és perquè, al capdavall, es tracta d'una il·lusió: com diu una cita que més amunt hem transcrit, es tracta de la «presumpció, exclosa a la llarga per l'esperit crític però que és a la base de la il·lusió del lector, que la motivació del seu discurs és el pretext que rau a la seva base». Allò realment important és el pas del pretext al poema acabat (l'estructura formal del poema, és a dir, el poema en si), de manera que allò definidor de la poesia de Carner no són ni els tons ni els temes (que, com Ferraté assenyala, són diversos). En el pas del pretext al poema és on actua la "capacitat objectivadora de la imaginació del poeta", i no pas en el pretext, o en la tria del pretext. Això invalida moltes interpretacions fetes posteriorment de la "idea del pretext" que parteixen de Ferraté; el pretext no implica que "la poesia parla de qualsevol cosa", o que "qualsevol cosa intranscendent pot esdevenir poetitzada". Des del nostre punt de

---

<sup>109</sup> Ferraté 1977 i 1978, respectivament.

vista, Jordi Malé va patir aquest error de percepció:

Carner seria ... el poeta de l'*àuria mediocritat*, aquell que observa tranquil·lament el fluir de la vida al seu voltant, sense patir-ne «els assalts», per un costat, però sense ser engolit per la monotonia i el tedi, per l'altre, i en fa l'objecte del seu cant. En cada bocí de realitat quotidiana que escull com a pretext per a un poema, la seva atenció i el seu interès hi descobreixen algun aspecte nou i insospitat ... , o en discerneix algun detall desapercebut per als altres, i que inclòs dins el poema (poetitzat) es redimeix de la seva insignificant vulgaritat. La vida i la realitat quotidianes constitueixen, doncs, el *tema* principal i dominant de la poesia del Carner d'aquesta època [d'*Auques i ventalls*].<sup>110</sup>

Segons això, el pretext és "un bocí de realitat quotidiana", necessàriament "vulgar" (i no pas un element que dóna origen, almenys il·lusòriament, al poema); el pretext queda "inclòs" en el poema (i no n'és pas l'origen a partir del qual se'n fa el desenvolupament); i al capdavall pretext i "tema" coincideixen (perquè és la realitat quotidiana, altre cop, el "tema" de la poesia). D'altres crítics, però, han estat conseqüents amb el plantejament de Ferraté, sovint utilitzant l'expressió "correlació objectiva".<sup>111</sup> Com és de sobra sabut, aquesta expressió prové de T.S. Eliot,<sup>112</sup> i fer-ne una anàlisi ens

---

<sup>110</sup> Malé 1994, pàg. 16.

<sup>111</sup> *Vid.*, per exemple, Ballart 1995 (sobretot pàgs. 44-45), on se serveix del terme per a la descripció de l'operació bàsica de la poesia de Carner; precisament, aquesta expressió ha estat utilitzada en el mateix sentit per Dolors Oller, que, a *La poesia de Rafael Masó*, ha postulat que és una característica definidora dels poetes noucentistes, essent-ne Carner el "mestre indiscutible" (*vid.* Oller 1980, pàg. 45).

<sup>112</sup> Eliot 1920.

portaria massa lluny i seria inadequat per als nostres propòsits. El cas és, però, que el terme, una mica vell, no designa cap "figura retòrica", sinó més aviat una modalitat literària (no solament poètica), i, tot i que és cert que pot ser convenient per designar l'operació bàsica de la poesia de Carner, és excessivament ample; d'aquí que en prescindirem.

Continuem, doncs, amb la "tesi Ferraté". Allò important, i a on actua l'objectivació, és el trànsit del pretext al poema; que aquest trànsit sigui objectiu és el que possibilita que el poema es remeti a l'experiència comuna: «La poesia de Carner no se sosté damunt de res que no siguin una humanitat i una llengua, que sens dubte li pertanyen, però que de cap manera no es pot dir que siguin només seves».<sup>113</sup> Aquí hi ha la base de la seva "vena humana", en els nostres termes. Deixarem de banda el fet que, des del pensament postestructuralista, aquesta idea hauria de ser objecte d'una immediata revisió: Barthes mateix ha qüestionat seriosament l'existència d'una humanitat "comuna" i "invariable", perquè això pot limitar extraordinàriament la significació dels signes. Certament, hi ha uns codis culturals que varien en el temps i en l'espai; però, pel que a nosaltres ens interessa aquí, podem bandejar la qüestió: la llengua de Carner, que és el català, ja estableix el codi geogràfic que nosaltres compartim, i com a lectors i crítics acceptem i compartim els codis culturals vigents a partir dels quals, a més a més dels textuals, podem produir un sentit dels seus textos (i és clar que d'aquí a tres segles, posem per cas, la interpretació de molts poemes podrà adquirir altres matisos, potser ara insospitats). El que ens interessa ara és de

---

<sup>113</sup> Ferraté 1977, pàg. 80.

destacar una idea de Ferraté sistemàticament obliterateda: en l'objectivació de l'experiència comuna que és el resultat del trànsit del pretext al poema hi intervé, de manera imprescindible, la "saviesa" del poeta, que és Josep Carner:

[L'art de Carner] no té a penes cap altre fonament que la saviesa humana posada al servei de l'objectivació de l'experiència de tothom. Sense aquesta saviesa, tot el joc de Carner podia no haver estat més que una bestiesa trivial (com ho és, o ho va ser, el joc de tants de poetes que el van voler imitar); és, però, gràcies a aquesta saviesa, que és el seu do personal no transferible, que Carner es va poder arriscar a establir-se en la banalitat de l'experiència comuna amb la seguretat que mai no deixaria de ser capaç de transmutar-la en el joc pur que és sempre la seva poesia.<sup>114</sup>

Al nostre entendre, això és bàsic: de fet, molt més bàsic que la "idea del pretext", la importància de la qual potser s'ha desorbitat innecessàriament. Al pròleg de *La primavera al poblet*, Ferraté torna a referir-s'hi, i també usant el mot "saviesa":

... de cap a cap de l'obra de Carner és sempre amb ell, com a agent despersonalitzat de la consecució del poema, amb qui ens trobem inevitablement, i és la seva experiència feta saviesa rica i profunda i el seu talent versàtil i penetrant allò que reconeixem com a presència immutable i consumació final del seu art.<sup>115</sup>

Poc més endavant en el mateix article, i després de demostrar la importància d'un

---

<sup>114</sup> *ibid.*, pàgs. 77-78.

<sup>115</sup> Ferraté 1978, pàg. 98.

determinat joc de rebles, Ferraté assegura de passada: «És clar que si no hi hagués al mateix temps la percepció, tal volta més aviat tèrbola, d'una aptesa més profunda, al nivell del sentit, potser l'efecte produït seria el contrari, de desguitarrament».<sup>116</sup> Sense "saviesa", en definitiva, no hi ha res: vet aquí el fracàs de tants imitadors.

És clar que Ferraté no explica més en què consisteix aquesta saviesa, perquè probablement és impossible de definir; de fet, no és pas reduïble a cap element formal, sinó que remet a l'experiència vital, la intel·ligència i la personalitat de l'autor, i això vol dir que no es pot localitzar en un espai definit del poema. I també és del tot clar, des del nostre punt de vista, que això legitima una lectura crítica de l'obra poètica de Carner *també* des del punt de vista temàtic, és a dir, en legitima la crítica interpretativa: una crítica en termes de la producció del sentit i del pensament que pot generar el poema. És per això que entenem que aquest fragment del pròleg de Ferraté a *Auques i ventalls*, que ve no gaire després del que hem transcrit a la cita 112, cal prendre-se'l amb totes les prevencions:

D'altra banda, em temo molt que no són pas pocs els lectors de Carner que ... s'esforcen a fer de la seva lectura, que no pot ser, si és gens reeixida, sinó feliç, una reflexió penosa i vana sobre aspectes presumptes de l'obra de Carner que, senzillament, no hi són ... Per exemple, una doctrina. O una visió del món. O una sensibilitat peculiar. O, si més no, una biografia. Fa de mal dir, però, posats a no haver-hi de trobar res, ens cal convenir que a Carner no hi ha ni tan sols una biografia, de la mateixa manera que no hi ha cap altra cosa a què el lector es pugui aferrar per tal de capgirar la seva obra

---

<sup>116</sup> *ibid.*, pàg. 100.

i convertir-la en tema de conversa en lloc de matèria de lectura. La qual cosa no vol pas dir que no sigui lícit de parlar de Carner i que no hi hagi moltes coses a dir sobre el seu art, i tant! Però crec que res del que ens puguem empescar de dir que tingui una mica de sentit no es podrà mai allunyar gaire de la mena de cosa que hem vist que funciona en el cas de «Símbols».<sup>117</sup>

Coincidim del tot en la idea que la poesia de Carner és "matèria de lectura": ja ho hem dit en un capítol precedent. També coincidim en l'apreciació que la lectura de Carner no pot no ser "feliç", si és "reeixida". I també en el fet que no hi trobarem una biografia (ja ho hem dit), ni tampoc una "doctrina": precisament la despersonalització i l'objectivació fan per definició del tot inviable l'establiment d'una filosofia subjacent al text poètic, i mantenen aquest en l'estat més pur de l'essència de la "lírica", com diria Riba. Ara, si per "visió del món" Ferraté no vol donar un sinònim de "doctrina", aleshores no hi estem d'acord. Perquè, de visions del món, en la poesia de Carner, n'hi ha múltiples, milers: tantes com voltes dona davant dels nostres ulls la "gemma" del "pretext líric", «que fa valer les mil lluïssors de les seves facetes», tornant a manllevar les paraules de Riba; i és d'aquestes facetes que "adesiara salten guspires de veritat moral". Aquí, creiem, hem de situar la "saviesa". Hi ha múltiples "visions" del món, perquè el món hi és representat en la seva multiplicitat; un món tan de ficció, és clar, com es vulgui; visions tan objectivades com es vulgui; tan aferrades a l'experiència comuna com es vulgui; però n'hi ha: precisament perquè són objectivades i aferrades a l'experiència comuna n'hi ha moltes. Tornem-hi: aquí hem de situar la saviesa. Si,

---

<sup>117</sup> Ferraté 1977, pàg. 79.



per comptes de llegir, com llegim a "Cançó del goig peremptori": «Sospirs ni mur de diamant / jamai no detindran / el riu del temps ...», llegíssim això altre: «Sospirs i mur de diamant / quan vulguis detindran / el riu del temps ...», ¿no pensariem de seguida que aquests versos no són de Carner, sinó d'un dels "imitadors" (si és que n'hi hagués hagut cap de ser, tanmateix, prou hàbil)? No és pas el mateix afirmar que el temps passa que no pas la idiotesa d'afirmar que no passa. Si en això, que és de sobra sabut perquè forma part de l'experiència de cadascun de nosaltres, ja hi ha una "guspira de veritat moral", ens podem fer una idea de què no pot donar de si la "saviesa" del pensament de Carner. És per això que hem dit que hem de llegir el paràgraf transcrit amb molta prevenció, perquè, des del nostre punt de vista, allò que s'hi diu al final no és cert: sincerament no creiem que ho sigui que només tingui sentit parlar de la poesia de Carner en els termes que Ferraté va fer amb el poema "Símbols", on explica el funcionament i el paper de la rima en el pas del pretext al poema acabat (i és molt interessant, val a dir-ho). I no solament no creiem que sigui cert, sinó que contradiu una idea central de la "tesi Ferraté": la de la "saviesa" (i no s'hi val a dir que Carner en té molta, de saviesa, però que d'això no en podem parlar); contradiu, per exemple, aquest altre paràgraf:

De cap a cap de l'obra de Carner, és l'animació de la natura, de les coses, de les sensacions, de totes les cares de l'experiència, a més de les persones, allò que vivifica el seu món representat, que és de cap a cap, i gràcies en gran part a aquesta animació, també un món *pensat*

i interpretat. [*La cursiva és nostra.*] <sup>118</sup>

Els mètodes de representació del món de la seva poesia és el primer de què des d'un punt de vista crític hem de parlar, hi estem d'acord (i això estem fent en aquest capítol); no veiem, tanmateix, per què això no ens ha de permetre, després, de parlar del seu món representat i interpretat, i que el lector, necessàriament, reinterpretarà (perquè, com ja sabem, el lector alliberat de la tasca crítica no té per què parar atenció en aquells mètodes, sinó que més aviat té l'obligació de no parar-la-hi).

Feta aquesta reserva, la tesi de Ferraté ens sembla brillant, convincent i justa. Acabem-la de descriure, doncs. Allò realment definidor és el pas del pretext al poema acabat; i és el poeta qui fa aquest pas. De fet, el poeta no fa altra cosa a part d'això, de manera que es genera la il·lusió que el poema es crea d'un mode natural i autònom, i que per tant és *necessari* que el poema sigui allò que és.<sup>119</sup> Ara bé, com ja hem dit pàgines més amunt (confronti's la nota a peu de pàgina número 93), hi ha "mediacions": aquestes són les accions que du a terme el jo poètic. És en les mediacions, segons Ferraté, que s'acompleix la imposició de la convicció que és

---

<sup>118</sup> *ibid.*, pàg. 84.

<sup>119</sup> Aquesta constatació no ha passat per alt a d'altres crítics. Albert Manent, a propòsit de *La paraula en el vent*, però això és extensible al cos de la poesia de Carner, ha escrit: «Cada poema ... sembla sorgit sense esforç, tot d'una» (Manent, A. 1969b, pàg. 157). Gili Gaya s'hi ha referit en termes potser massa simplificadors, atribuint aquesta qualitat de la poesia de Carner a la "voluntat de perfecció": «En llegir qualsevol dels seus poemes, ja sigui planer d'entendre, ja sigui complicat de sintaxi o vocabulari poc freqüent, ens resta sempre el sentiment que allò, justament allò, no es podia dir millor que com ell ho digué» (Gili Gaya 1970, sense numeració de pàgines [pàg. 6]). I, més recentment, Dolors Oller ha escrit: «... a vegades sembla talment com si el poema es fes tot sol, a l'impuls de la sorpresa, la tensió i les relacions entre les paraules i el ritme que s'imposen mútuament» (Oller 1985, pàg. 100).

necessari que el poema sigui el que és com a descripció del pretext. A part d'això, dintre del nostre plantejament, les mediacions són allò que fan possible l'objectivació a partir de la despersonalització. Dintre d'aquestes "mediacions", Ferraté en parla de tres tipus ben diferents, encara que en tot moment defuig qualsevol intent classificatori: els "rebles" (a partir de l'anàlisi del poema "Símbols"), diferents tipus de "mimesi" (a partir de "L'heroi en el desert") i la "fal·làcia patètica" (a partir de "La noia matinera"); "Ègloga", al pròleg de *La primavera al poblet*, les agrupa totes tres. El problema que presenta aquesta enumeració d'elements és que ocupen un mateix pla de categoria, quan el cas és que s'estructuren en unitats de nivells diferents. De fet, a partir d'aquesta enumeració es pot inferir que qualsevol element formalitzador pot fer de "mediació", i això és cert en sentit ample, si considerem que hi ha mediacions "menors", o menys significatives, que s'inclouen dintre de mediacions "majors". Dit d'una altra manera, amb un exemple: no hi ha cap poema de Carner, ni un de sol, en què sigui el joc de "rebles", o de la rima en general, el que faci la funció d'únic mediador del poema. L'enumeració de Ferraté, per tant, només és vàlida si hi sabem entendre que tots els elements que entren en joc en un poema de Carner són significatius des del punt de vista de la seva capacitat formalitzadora, o objectivadora (perquè objectiva és la forma dels poemes de Carner). Pel que fa a la rima, ja n'hem vist al capítol anterior la seva capacitat formalitzadora, és a dir, significativa, i ara només ens cal afegir que, tot i ser un dels elements de significació més poderosos amb què treballa Carner dintre dels que produeixen la forma externa, el seu poder no deixa de ser del tot superficial comparat amb altres recursos; en la mateixa direcció podem

entendre, ho hem vist, l'ús del metre i fins i tot l'adaptació de formes estròfiques tradicionals. Pel que fa als diferents tipus de "mimesi" ("pura", "dramàtica" i "dramàtica estricta"), això fa referència a l'ús de la veu o de les veus poètiques a l'interior del poema, i per tant del paper residual que el jo despersonalitzat hi pot tenir; per descomptat, aquest és un element que intervé en la formalització del poema, i que en el cas de Carner esdevé altament objectivador. Ara bé, fixem-nos que, tant la forma externa com la utilització de veus poètiques són elements que té *qualsevol* poema de *qualsevol* poeta; una altra cosa és que un poeta determinat en sigui maldestre en l'ús, o que en faci un ús ben diferent dels variats que en fa Carner. El que podem explicar és com funcionen en la poesia de Carner: de la forma externa, nosaltres ja n'hem parlat; de l'ús de les veus poètiques, en parlarem al pròxim capítol. Però, per característics que siguin els modes que prenen aquests recursos en la poesia de Carner, no són completament definidors. Allò que és decisiu, al nostre entendre, ho hem d'anar a buscar al camp de la tercera de les "mediacions": la "fal·làcia patètica" (que, segons Ferraté, és "potser" la mediació més característica).<sup>120</sup> De fet, el que Ferraté designa

---

<sup>120</sup> Jordi Cornudella defineix així el concepte: «En rigor, la fal·làcia patètica consisteix en l'atribució a l'objecte percebut d'unes qualitats d'ordre psicològic que l'objecte, pròpiament, no té però que el subjecte perceptor incorpora amb més o menys consciència a la seva percepció. ... Des del punt de vista de la retòrica ... la fal·làcia patètica no és ni un trop ni una figura d'expressió -per bé que molt sovint es manifesta acompanyada d'una personificació-, sinó una figura de pensament, per la qual s'estableix una analogia entre el pla de l'objecte i el pla del subjecte, de manera que aquell és posat implícitament en funció d'aquest. Ara bé, en els versos de Carner, aquesta analogia ... se'ns hi presenta com una adiença regular entre la naturalesa i l'home ... La qual cosa vol dir que la fal·làcia patètica hi exerceix, sempre, una funció orgànica, estructural, i no pas merament decorativa» (Cornudella 1995, pàgs. 57-58). Estem d'acord amb això últim, però aleshores ¿quina necessitat tenim d'apel·lar al concepte de "fal·làcia patètica", i més quan resulta que no és ni una figura de significat ni una figura d'expressió? Des del nostre punt de vista, ens hauríem de plantejar seriosament la necessitat que té la crítica catalana, i específicament la de Carner,

amb aquest nom és l'única mediació autèntica en el sentit que nosaltres l'entendem, que no és pas el de qualsevol element de formalització i per tant significatiu, sinó la clau de volta del procés d'objectivació tal com opera en la poesia de Carner, i només en aquesta. (Per tal de desfer ambigüitats, doncs, deixarem de fer servir, juntament amb el de "fal·làcia patètica", el terme "mediació". Entre altres coses, perquè ja en tenim un altre: objectivació figurativa.) Deixem aquí la "tesi Ferraté", i caminem sols a partir d'ara: només volem insistir, abans de fer-ho, en la gran utilitat que ha suposat la tesi en qüestió, que és la clau de volta de la crítica contemporània sobre Carner.

No és pas a partir de res més, per consegüent, sinó només de l'objectivació figurativa, que esdevé possible que la negació del jo poètic (la despersonalització) atorgui als poemes de Carner el seu caràcter inconfusible de modalitat objectivada, que al seu torn possibilita la representació múltiple (diversa) del món. Com a recurs integrat en molts d'aquests poemes, la ironia (la figuració irònica) és una de les formes, com ja sabem, de les que pot prendre l'objectivació figurativa. A aquest sistema general de representació poètica del món el podríem anomenar també "focalització objectivada",

---

d'aquest terme, d'altra banda tan aparentment denigrador. Com reconeix Cornudella, l'èxit del terme (que prové de Ruskin) en la crítica referida a Carner es deu a Joan Ferraté, i no volem pas negar els mèrits del que Ferraté hi volia dir, amb l'expressió. El problema és l'expressió mateixa. Passa que, o bé la "fal·làcia patètica" és només un dels mitjans de la representació figurada en la poesia de Carner, i aleshores és un trop (pròpiament o impròpiament dit), i per tant una forma de personificació, o, si és autènticament estructural (i així ho creiem), és una manera de designar (equivoca) el que nosaltres anomenem aquí "objectivació figurativa" (terme potser també equivoc, però que té la virtut de no poder passar per simple figura retòrica); en qualsevol cas, a nosaltres no ens serveix. No ens serveix, tampoc, perquè resulta que només veiem el terme aplicat a Carner (sense fer explícit que només a ell s'hi pot aplicar), i perquè no tenim constància que hi hagi cap teòric ni crític del món, fora de la crítica catalana, que l'utilitzi modernament: potser, doncs, que en qüestionem la utilitat.

que és en allò que en primer terme consisteix l'objectivació figurativa: un element, o un grup d'elements, o una estructura d'elements són els que, autonegat el poeta, esdevenen el focus a partir del qual "s'explica" la "història" del poema. Aquest element, o grup o estructura, és extern al poeta, i per tant és sempre objecte en relació al subjecte despersonalitzat: d'aquí l'expressió de focalització objectiva.<sup>121</sup> Fins i tot, i això ja ho va indicar Joan Ferraté, quan el jo poètic apareix explicitat en un poema no deixa de ser objecte, ell mateix, del món, és a dir, del poema:

Carner es nega totalment a si mateix en tot allò que li és privatiu, que no surt enlloc de cap a cap de la seva obra, malgrat que recorri molt sovint a la persona d'ell mateix com a pretext i motivació inicial de les seves figuracions. Però són les seves figuracions, de qualsevol ordre que siguin, allò que Carner posa com a finalitat invariable del seu art.<sup>122</sup>

En els poemes en què hi ha explicitada la presència del jo poètic, per tant, no és pas realment el jo poètic qui apareix directament: és l'element a partir del qual es

---

<sup>121</sup> Recentment, Dolors Oller (*vid.* Oller 1995a) ha explicat que es donen tres formes de forma en la poesia de Carner: icònica (que estableix una analogia entre el tema i la *dispositio* del poema), ideològica (en què l'analogia s'estableix entre l'argument del poema i la seva interpretació) i al·legòrica (que produeix una evocació psíquica a partir del pretext del poema, que està personalitzat). No entrarem en l'anàlisi d'aquesta tipologia, perquè ens allunyaria dels nostres objectius; tanmateix, assenyalarem que, des del nostre punt de vista, la primera segurament és una raresa dintre de la poesia de Carner, i que la segona i la tercera no són tan distants (com ja assenyala Oller mateixa: «seria un cas extrem d'aplicació» de la segona). Això és important, perquè tampoc en la tercera forma deixa d'operar el que nosaltres hem anomenat "focalització objectiva", tot i que l'aparença pot ser més subjectiva a causa de la personificació i, doncs, de l'antropomorfisme que en resulta.

<sup>122</sup> Ferraté 1978, pàgs. 97-98.

representa el món, sense que les seves emocions en siguin el centre de gravetat; si hi apareix cap emoció immediatament atribuïda al jo, s'insereix del tot dintre del món representat (que, per descomptat, és igual d'"humà" que ell). D'aquesta possibilitat, així com de la resta de possibilitats d'adopció de veus que té el poeta, en parlarem, com ja hem avançat, al capítol següent.

Una cosa que sovint s'ha passat per alt, però que té gran transcendència, és el fet que l'objectivació figurativa, com a sistema general que parteix de la focalització objectiva, genera invariablement dos nivells de sentits: un de literal i l'altre de figurat. Devem la constatació a Salvador Oliva:

One of the most constant characteristics of Carner's poetry is ... the fact that his language often contains two parallel levels of meaning: the literal and the figurative, each of which functions separately and together. Many readers and even critics tend not to go any further than the literal one, which is the most superficial and easy to understand; whereas the underlying reading is much more complex, and sometimes contains a deliberately hidden meaning.<sup>123</sup>

Val a dir que, malauradament, alguns crítics no solament obliden tot sovint el sentit figurat dels poemes, sinó que salten d'aquest (o sense ni contemplar aquest) directament a la tercera direcció interpretativa de què hem parlat al primer capítol del treball (el text dins del cos de la literatura catalana, i de la seva història), de manera que en alguns casos la violència exercida sobre el text és notable. No hem d'entendre, alhora, el

---

<sup>123</sup> Oliva 1992b, pàg. 372.

"sentit figurat" com l'*objecte real*, és a dir, el que té tres dimensions en el món real (amb el qual, és clar, alguna cosa hi té a veure): no ens apartem, amb el "sentit figurat", de la primera direcció de la funció interpretativa de la crítica literària apuntada allí (la representació del món imaginat). Oliva exemplifica la seva constatació amb diversos exemples. De la nostra banda, llegirem un poema que té la gràcia afegida que és el poeta mateix qui ens indica que en últim terme n'hem de descartar el sentit literal, cosa que no passa massa sovint (ni que el sentit literal sigui descartable, ni menys que el poeta ho indiqui). Precisament, aquest és un dels poemes aparentment "subjectius" de Carner, en el sentit que el jo poètic hi apareix com a motiu i element del món representat. És "L'absència":

### L'ABSENCIA

He vist, passant, la teva casa morta,  
morta d'ençà del primer doll d'estiu,  
orbres finestres i callada porta,  
endormiscada pols, aire captiu.

No desitja ni sap ni es desconhorta  
el pobre buit sense remors de niu.  
Oh tu, llunyana, que el delit s'emporta!  
En el meu clos ta recordança viu.

¿A quin refús el teu poder m'exhorta?  
Porta barrada, finestró adormit  
també són en mon cor entenebrit.

¿Quan tornaràs a aquesta casa morta,  
la casa morta de mon esperit



on tes mateixes mans van fer la nit?<sup>124</sup>

L'objectivació figurativa d'aquest poema no és altre que l'estructura en què s'organitza a partir de la figura de la "casa morta". L'experiència hi és objectivada amb aquest recurs: fixem-nos que el jo del poeta és només, al primer vers, un observador que, gairebé per atzar, topa amb la "casa" en qüestió, que és la de la seva interlocutora (la "llunyana"). Però la metàfora en què es basa el poema, que la casa sigui "morta", ens urgeix a ascendir a un altre nivell de sentit, figurat, com també ens hi urgeix el vuitè vers; i, al primer tercet, la metàfora es fa extensiva, també, a la "casa" (amb "porta barrada" i "finestró adormit") del *cor* del poeta, cosa que ens obliga a descartar-ne el sentit literal, com ens confirma definitivament, per si en quedava cap dubte, el segon vers de l'últim tercet: «la casa morta de mon esperit» («on tes mateixes mans van fer la nit»: un vers memorable).

Aquest poema correspondria al que Joan Ferraté, en un suggeridor article del 1989,<sup>125</sup> anomenava "glossa", que és aquell poema en què l'explicació del sentit últim apareix al mateix text del poema (o en què, i extrapolant-ne els termes per adaptar-ho a Carner, la relació entre els sentits literal i figurat queda assegurada en el text del poema, i on per tant cal prescindir en darrer terme del sentit literal, que ja ha fet la seva funció). En aquest article, Ferraté establí la tipologia poètica següent: en el "símbol", en què predomina la funció emotiva ("expressiva") i que per tant es decanta

---

<sup>124</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 410. El poema és el número 312 de *Poesia*.

<sup>125</sup> *Vid.* Ferraté 1989c.

pel pol de la subjectivitat, el sentit literal és del tot invàlid; en la "imatge", en què predomina la funció referencial ("representativa") i que es decanta pel pol objectiu, el sentit figurat queda en tot cas subordinat al literal; finalment hi ha la "glossa", que acabem de veure. A l'article sobre "Enmig de tu i de mi",<sup>126</sup> Ferraté mostra com en un poema es barregen els tres tipus. Malgrat el seu gran interès, indubtable, aquí no ens servirem d'aquesta tipologia, per dos motius: en primer lloc, per l'ús que se'n fa d'un mot, "símbol", que per la seva ambigüitat ja hem descartat per referir-nos a la poesia de Carner;<sup>127</sup> i en segon lloc, perquè passa que els poemes de Carner en què és descartable el sentit literal continuen tenint l'èmfasi posat en el pol objectiu i en la funció referencial, de manera que l'adopció d'aquesta tipologia complicaria molt els matisos de la nostra explicació del funcionament de la poesia de Carner, i no cal.

Sigui descartable o no el sentit literal, i normalment no ho és, el objectivació figurativa genera en la poesia de Carner dos nivells de sentit. Això és el mateix que dir que es superposen dos nivells de representació, o dos referents: el del món sensible, que és el món representat pel sentit literal (la "casa", en el poema "L'absència"), i el del món emocional i intel·lectual (l'"esperit"). (Insistim que no solament l'emocional, sinó també l'intel·lectual.) En aquest context, el nivell del sentit literal acaba essent "intranscendent", que no vol dir altra cosa que la despersonalització ha provocat una

---

<sup>126</sup> Ferraté 1989a.

<sup>127</sup> Una altra prova d'aquesta ambigüitat és que el sentit que Umberto Eco dóna a "símbol" és exactament el contrari del que hi dóna Ferraté: «... a trope cannot be taken 'literally' according to which a discourse is supposed to tell the truth; it must be interpreted as a figure of speech, since otherwise it would appear senseless or blatantly false. On the contrary, the instances of the symbolic mode do suggest a second sense, but could also be taken literally without jeopardizing the communicational intercourse» (Eco 1986, pàg. 141).

pèrdua de la implicació emocional del jo poètic en el poema, i per tant també, en primera instància, del lector implícit; mentre que el nivell del sentit figurat resulta ser "transcendent", perquè és tot humà, i ha pres vida i ànima, emoció i raó: i volem dir que és transcendent per al lector implícit, per a qui la vida humana és important des del moment que és un ésser humà ell mateix (si el lector fos un ocell, posem per cas, potser seria el sentit literal de l'ocell figurat d'un poema el que tindria transcendència). Cal que aquí fem una puntualització: si parlem de dos *nivells* de sentit, i no de dos sentits, és perquè de sentits n'hi pot haver més de dos. Així com el sentit literal és sempre únic, el sentit figurat pot ser múltiple, a causa del fet que l'ús de termes figuratius pot provocar ambigüitat.<sup>128</sup> I quan diem múltiple no volem dir que el sentit produïble hagi de ser vague, o molt connotat, o més aviat misteriós: volem dir que no necessàriament ha de ser un de sol, i que molt sovint són produïbles diversos sentits. Agafem com a exemple un poema que hem comentat prolixament al primer capítol, "La indolent", un poema ben curt, d'altra banda. Reproduïm-lo:

### LA INDOLENT

L'instant que passa follament se'n du  
flama, espetec, desordre de guspies,  
oh la indolent, que mires

---

<sup>128</sup> Umberto Eco explica el problema en aquests termes: «Un aprofundiment de l'organització microestructural del pla de l'expressió suposa inevitablement un aprofundiment de l'organització del pla del contingut. En concret, se sotmet a revisió el continuum semàntic»; d'aquesta manera, un destinatari, davant una obra d'art, capta un "excés d'expressió" que produeix, o pot produir, un "excés de contingut" (*vid.* Eco 1976, pàgs. 377-378; la cita està traduïda del castellà).

la benaurança de ton colze nu!<sup>129</sup>

Del sentit literal, no cal parlar-ne gaire, perquè és del tot evident. Ara, com ja vam veure, hi ha una fractura de sentit entre els dos primers versos i els altres dos; i, a més a més, el sentit literal dels dos primers (que és on actua la figuració) no basta per si sol: s'imposa, doncs, i així ho dèiem, que produïm un sentit (figurat) que aconsegueixi de satisfer la nostra necessitat com a lectors d'unificar el poema en la seva globalitat. Aleshores, postulàvem que aquest sentit el podríem trobar en el desig que la "indolent" genera en la veu que parla al poema (que d'altra banda, com és notori, no apareix per enlloc), i és factible; però també podem interpretar, i és igual de factible, que la "indolent" no es caracteritza pas per ser-ho en relació al desig del poeta, sinó en relació a la veritat (que el poeta sap) del pas del temps, que "passa follament" mentre ella es mira la "benaurança" del seu colze. Al capdavall, es tracta de dues interpretacions diverses, les dues factibles i les dues amb prou possibilitats de generar arguments per ser defensades (a despit que es conjuminin les dues en una, que també és factible, però aleshores ja en tenim, de fet, una tercera). Un altre cas, ara molt més senzill, i més banal. Recordem el poema "Un clavell", que hem transcrit al capítol anterior: «Per un clavell só consirós / que entre les dents us resplendia; / deu-me el clavell que té colors / del llavi que l'atia». El sentit literal del mot figurat (el "clavell") queda explícit al mateix títol del poema. Ara, com a lectors podem produir sentits figurats diversos d'aquest clavell: el parlant pot reclamar el llavi (i, per metonímia, el bes); o pot

---

<sup>129</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 362.

reclamar l'amor de la seva interlocutora; o pot reclamar el gaudi sexual. Es pot dir que tant és, i, efectivament, tant és: ningú no pot imposar al lector una lectura en un sentit o altre. Aquesta és, precisament, la gràcia de la multiplicitat de sentits que tot sovint té el objectivació figurativa en el pla del sentit figurat (pla que pot ben bé "contenir un sentit deliberadament amagat", com deia Oliva). A partir de la senzillesa, i de la banalitat, del poemet "Un clavell", ens podem fer càrrec de la complexitat que el joc de sentits pot tenir en la poesia de Carner. Com veurem a la part següent del treball, això que estem dient pot generar problemes relatius a la interpretació; i n'ha generat pel que fa a la valoració, com veurem a la conclusió, perquè no és tan sols que alguns crítics es detinguin en el pla del sentit literal, sinó que d'altres, dintre del pla figurat, sovint es queden amb el sentit menys interessant, o més "acceptable" socialment. Deixem aquí aquesta qüestió, i tornem a l'aspecte general del doble nivell de sentits de la figuració.

La referència al món emocional i intel·lectual (humà) en el nivell del sentit figurat implica que l'objectivació figurativa té capacitat de transfiguració antropomòrfica, que és el que garanteix que la poesia de Carner no pugui ser llegida com un manual de ciències naturals, o de minerologia, o d'accidents geogràfics. La idea de l'"antropomorfisme" aplicada a la poesia de Carner ha estat utilitzada modernament (per Ferraté, sense anar més lluny), però té, al volum del 1959 *L'obra de Josep Carner*, dos valedors que ja la van posar en circulació. Llegim Paulina Crusat:

Tres líneas le bastan a Carner para hacernos saber lo que es un ciruelo, otras tres para fijar el carácter de un almendro en particular.

Serán, almendros y demás, ... árboles antropomorfistas, ya que el hombre se toma siempre por medida de todo; mas es una justa medida, puesto que en la Tierra no hay otra, y hasta el día en que algo pueda inducirnos a creer que un manzano se piensa a sí mismo, habremos de aceptar como sentido suyo auténtico y único el mensaje que su presencia irradie hacia el alma del hombre. Si es cierto que los hombres les prestan sus sentimientos a las cosas, no es menos cierto que a menudo los han aprendido de ellas. Los tallos le han enseñado a decir "gracia" y las fuentes "pureza". Carner es recopilador y descifrador maravilloso de esos signos, que son como el alfabeto de la felicidad.<sup>130</sup>

De manera més filosòfica, Ferrater Mora, a partir d'*El ben cofat i l'altre*, ho explicava apel·lant al terme "humanisme":

És un nom ["humanisme"] força ingrat: ha estat emprat, i sobretot malentès, tan sovint que és com una moneda barata l'efigie de la qual ha esdevingut gairebé irrecognoscible. Això no obstant, no en trobem cap altre. Perquè l'experiència bàsica en la qual es recolzen totes les tesis carnerianes és aquella experiència segons la qual tota cosa és entesa per mitjà d'una mesura: la mesura humana. ... Aquesta mesura humana és aplicada, en efecte, no solament, com podria esperar-se, als homes, sinó àdhuc a totes aquelles realitats que semblen inhumanes o transhumanes: a la natura primitiva i a la voluntat divina. ... [L]'humanisme de Josep Carner no és, com ho són tants humanismes, un empetitiment de la realitat: és un engrandiment de l'home. D'un home que, com volia Goethe, arriba a l'infinit només perquè sap concentrar-se, humilment i amorosa, en la seva pròpia finitud.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Crusat 1959, pàg. 46.

<sup>131</sup> Ferrater Mora 1959, pàg. 139.

Nosaltres preferirem parlar d'"antropomorfisme"; i no pas amb tot el grat, perquè de fet les coses no prenen *forma* humana, sinó el que prenen d'humà és l'emoció i la raó, tot conservant la seva forma d'objecte, d'ésser inanimat o animat de la natura, etc. Val a dir aquí que no és solament el món natural que és antropomòrfic en la poesia de Carner, sinó tot allò que no és ja en si humà; per exemple, un mirall, com hem vist al poema "Queixa". Un altre poema sobre un altre mirall, per cert, ens pot il·luminar molt sobre l'antropomorfisme de la poesia de Carner. En aquest cas, no hi ha prosopopeia, perquè el mirall no parla:

#### EL MIRALL REFLECTIT

Aquest mirall, d'ençà de la vellura,  
no topa sinó gent  
que es detallen, s'accepten, es glorien,  
amb una mena d'embadaliment,  
i se'n van a desgrat, engabiada  
l'esma en el vidre que la féu vivent.

Però si hi mires quan davant li passes,  
tu l'encises i el culls;  
ets tu qui resplendeix i qui devora  
i és ell qui es mira en els teus ulls.  
I de tes negres nines en l'imperi  
es fa poruc, de si mateix distant,  
humit d'algun misteri,  
petit, però vibrant,  
joiellet d'atzabeja i diamant.

Per'xò, quan et demanen els meus braços,  
i en veient decantar-se ton blancall,

per la temor que cloguis les parpelles  
tremola tota l'aigua del mirall.<sup>132</sup>

A la primera estrofa, el mirall no és res més que un objecte; però a la segona adquireix els seus trets antropomòrfics, cedint la seva qualitat d'objecte a un ésser humà: «ets tu qui resplendeix i qui devora / i és ell que es mira en els teus ulls». A la tercera estrofa, es fa explícit el sentit figurat: el poeta, que per analogia es representa a si mateix com el mirall, descobreix que té la mateixa qualitat antropomòrfica que aquest. La ironia del poema rau precisament aquí: havent-se presentat el poeta a si mateix del tot objectivat, al final resulta que *ell també*, objecte, esdevé ésser humà com qualsevol altre objecte del món de Carner.

En la interpretació que fem de la capacitat de transfiguració antropomòrfica de l'objectivació figurativa hi pot haver un perill: que oblidem que l'objectivació figurativa és en primer terme, abans que figurativa, objectivació. En aquest perill sembla que va caure, en part, Marià Manent (que, d'altra banda, va ser un dels primers a usar el terme "antropomorfisme" referit als arbres de Carner, comparant-ho amb l'art de Proust<sup>133</sup>); tractant d'*El cor quiet*, diu:

La diversitat magnífica de tons que és característica d'*El cor quiet*  
podria tal vegada revelar una triple actitud del poeta davant la vida o

---

<sup>132</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 516. El poema és el número 398 de *Poesia*.

<sup>133</sup> «Tal com l'antropomorfisme amb què Proust dibuixà sovint les coses revela el seu apassionat interès per l'home, el predomini de les seves motivacions psicològiques i socials, els arbres de Josep Carner són també tots girats a la nostra vida» (Manent, M. [1973], pàg. 90).



el món extern: o els descriu tal com són, imperfectes i tot -i l'humor, en aquest cas, en daure els aspectes sòrdids-, o bé la imaginació fa una tria subtil de la realitat segons un criteri de bellesa, o bé la fantasia es crea un món simbòlic, una mica somniós ...<sup>134</sup>

De les primeres tres possibilitats, ja n'hem parlat: no contempla l'existència necessària de la figuració. La tercera no és gaire clara, però no sembla correspondre a gaires poemes de Carner; probablement és un problema de la terminologia emprada, i aleshores segurament no estariem gaire lluny de la segona possibilitat. Aquesta implica una "idealització": i és aquí on hi ha el perill. La transfiguració no genera idealització, perquè l'objectivació figurativa continua essent objectivació; i això, que és la base del funcionament de la poesia de Carner, no ho podem mai obviar. De tota manera, tampoc no podem perdre de vista això que hem anomenat capacitat de transfiguració antropomòrfica de la poesia de Carner; si ho perdéssim de vista, ens quedariem, només, amb el sentit literal, que era la posició que denunciava Salvador Oliva en la cita abans transcrita, i això ens portaria a conclusions errònies, com la de Josep Solsona, que confon els dos sentits col·locant-nos en el mateix nivell del sentit literal: «Els temes poètics de Josep Carner són els temes eternals de la poesia: l'amor i la mort, l'elegia d'una rosa, les petites coses -un ocell, un violí, un cistell de fruita-, la melangia, una fulla que cau, un record, un somni».<sup>135</sup> Hem d'evitar de caure en cap dels dos perills, així doncs. No podem oblidar que l'objecte focalitzat en el poema "El mirall reflectit"

---

<sup>134</sup> *ibid.*, pàg. 86.

<sup>135</sup> Solsona 1959, pàg. 67.

és el mirall, i no pas res més (no pas el jo del poeta); tampoc no podem oblidar que els miralls no s'emmirallen en els ulls de ningú.

Per descomptat, el món sensible representat en la poesia de Carner en el nivell del sentit literal esdevé antropomòrfic perquè s'hi ha produït un transvasament de l'emoció des del jo líric despersonalitzat, i aquest antropomorfisme és recollit pel lector implícit en la seva lectura. Fins i tot, ja ho hem dit, quan el jo poètic apareix explícit no ho fa en tant que jo líric, sinó com a element objectivat: la ironia és que, en la poesia de Carner, fins i tot el jo del poeta té forma humana (i la ironia en qüestió la va produir algunes vegades, com hem vist en el cas d'"El mirall reflectit", el mateix Carner). Aquest transvasament de l'emoció, o de qualitats humanes en general, del jo poètic a elements que li són externs és la base de l'objectivació figurativa, i pot materialitzar-se de moltes formes: de fet, cada poema n'és una de concreta. Ara bé, poden, fins a un cert punt, sistematitzar-se. Això és el que intentarem de fer tot seguit.

### *5.2.2. Els modes de l'objectivació figurativa i la representació del món*

Al sub-apartat anterior hem vist el sistema general de la representació en la poesia de Carner, cosa equivalent a dir el "sistema general" de la seva estètica. Però l'art poètic de Carner és molt complex. Cada poema troba els seus recursos dintre d'aquest sistema general; en la seva poesia es valida del tot la tesi segons la qual cada poema utilitza el seu "idiolecte estètic" dintre de l'"idiolecte de corpus", manllevant la terminologia a

Eco. En paraules de J. Navarro Santaaulàlia: «Les obres de Carner, salvades poques excepcions, fan la sensació de reculls de material heterogeni on cada poema, en comptes d'imbricar-se en un conjunt ordenat, s'erigeix en un món absolut per ell mateix, dins una clara i profunda unitat d'escriptura».<sup>136</sup> En què consisteix aquesta "profunda unitat d'escriptura", ja ho hem vist; ara es tracta de veure, el màxim de sistematitzat que sigui possible, la diversitat dels modes de la representació dintre del sistema general, sense perdre de vista que qualsevol sistematització implicarà un cert reduccionisme, perquè cada poema configura a dreta llei un sistema propi. Això és així des del moment que, com han explicat lingüistes i semiòlegs des de Saussure, un signe significa només dintre d'un sistema de signes: per això Eco parla de "funcions semiòtiques" generades per regles que proporciona el codi, de manera que es pot entendre que un text és el resultat de la concurrència de diversos codis.<sup>137</sup> Ara bé, podem entendre també OFRENA, i en general la poesia de Carner, com un sistema en què concorren diversos codis: és aleshores que esdevé possible la sistematització. De fet, es podria confeccionar, posem per cas, un "diccionari de la metàfora" de la poesia de Carner, a partir de l'assiduitat de determinades metàfores. I, en certa manera, el que farem aquí és un diccionari molt abreuiat dels modes de l'objectivació figurativa en la poesia de Carner.

Comencem per comprovar com esdevé possible que es produeixi el pas del nivell del sentit literal al nivell del sentit figurat en la figuració. Simplificant, aquest pas es

---

<sup>136</sup> Navarro 1992, pàg. 327.

<sup>137</sup> *Vid.* Eco 1976, especialment pàgs. 83-98.

produeix gràcies al fet que el mot figurat aconsegueix una d'aquestes tres condicions:

- el sentit figurat és produïble perquè el mot figurat és d'utilització comuna en l'ús habitual de la llengua (és a dir, en l'ús en què la funció referencial és predominant);

- el sentit figurat és produïble perquè el mot figurat està ben establert dins de la tradició poètica; tant en el cas anterior com en aquest la interpretació en termes del nivell del sentit figurat apareix de manera immediata als lectors;

- el sentit figurat és produïble perquè, tot i que la relació que estableix amb el sentit literal és completament nova, el mateix text del poema, d'una manera o altra, la fa explicativa.

Estem parlant, ara en termes generals, del caràcter de codis diversos que converteixen en funcional el mot figurat: aquests codis poden ser culturals i poètics, d'abast general, que són els que operen en els dos primers casos; o codis "de poeta", que només són funcionals dins d'un poema i que només són atribuïbles a Carner, que són els que operen en el tercer cas. La distinció no ens ha de fer perdre de vista, tanmateix, que les relacions establertes entre el pla del sentit literal i el del figurat són igualment arbitràries (com ho són en el signe lingüístic entre significat i significat literal): allò que varia és el codi que les estableix (l'ús habitual de la llengua, la tradició poètica o els usos del mateix poeta). Es podria argumentar que la distinció que hem fet no té gaire importància, i certament no en té des del punt de vista del lector, per a qui l'important és la producció del sentit; en el cas de la poesia de Carner, tampoc no en

té gaire des del punt de vista del seu autor, perquè és evident que Carner posa en joc indiscriminadament tots els recursos possibles en la generació del sentit mentre li siguin útils; ara, sí que ens interessa des d'un punt de vista crític, perquè al capdavall ens cal explicar teòricament els mitjans que operen durant el procés de la lectura.

En la poesia de Carner, ho acabem de suggerir, totes tres possibilitats són factibles. En el fet que la primera ho és (el sentit figurat és produïble perquè el mot figurat és d'ús comú en la utilització habitual de la llengua), no cal insistir-hi gaire; al primer sub-apartat d'aquest capítol hem tractat dels recursos "populars" en la poesia de Carner, i això ens fornïa diversos exemples d'aquest primer tipus de figuració. Recuperem el que era el nostre "vers emblema": «on passa gent que riu i gent que plora», i comparem les imatges de "riure" i "plorar" amb tot de frases anàlogues possibles en l'ús col·loquial de la llengua. Carner no s'està de posar al seu servei aquesta mena de recursos, encara que no siguin, és clar, el principal eix vertebrador de l'objectivació figurativa. Tampoc no s'està de fer servir el segon (el sentit figurat és produïble perquè el mot figurat està ben establert dins de la tradició poètica), que és el que, per posar un cas arxiconegut, fa que un rossinyol representi la separació dels amants després d'una nit d'amor. Com hem dit al capítol anterior, la poesia de Carner assumeix com a pròpia la tradició poètica, i la pren com a punt de partida de la seva poesia: això funciona en tots els nivells possibles d'aquesta tradició. Així, els exemples que podríem adduir serien nombrosíssims; només n'esmentarem un: tots els motius florals que, en la seva poesia, prenen en el pla del sentit figurat sentits relatius a l'amor, al desig, al sexe, etc. La tercera de les possibilitats (la relació establerta entre

el pla del sentit literal i el del figurat és del tot nova, i només atribuïble a Carner) és, potser no caldria ni dir-ho, constant i enormement productiva; donem com a exemple, i n'hi ha milers, l'últim vers de "A una malalta", una metàfora *in praesentia*: «els vostres ulls són dos falcons entre la neu».

Ara bé, el que ens interessa de destacar és l'enorme grau d'imbricació entre totes tres possibilitats. D'entrada, i això val tant per a Carner com per a qualsevol altre poeta, sovint és molt difícil destriar entre els dos primers tipus. Que, per exemple, el mar és "infinit", ¿va ser un poeta, el primer a dir-ho, o un parell de pescadors en un moment desvagat? Evidentment, tant és. La tradició poètica, per culta que sigui, va tenir en algun moment de la història l'arrel en la tradició popular, i en aquest cas no cal destriar què pertany a la poesia i què a la vida, incrustada com aquella està dins d'aquesta. Ens interessa més el nexxe que uneix el tercer tipus en relació als altres dos, perquè, aquí sí, les implicacions són molt significatives en la poesia de Carner. Es dona el cas, molt sovint, que el mot figurat és en principi del primer tipus o del segon, però que hi operi, des del sentit literal, una desviació del sentit figurat en relació al que és esperable; dit d'una altra manera, que el sentit figurat "corrent" (establert per l'ús habitual de la llengua o per la tradició poètica) quedi anul·lat i sigui substituït per un de nou. Aleshores, tenim una desviació del primer o del segon tipus al tercer tipus de mot figurat (tot i que és inevitable que en la ment del lector quedi un rastre del sentit figurat "corrent"). Posem com a exemple els versos 7-8 del poema "L'endemà de l'amor", que ja coneixem: «Sigui mon dol com una boira minsa / que un cant d'ocell l'esquinça». Aquí hi ha dues imatges relacionades: el poeta vol que el seu dol sigui

"com una boira minsa" (imatge del tot nova), i el "cant d'ocell" que ha d'esquinçar la boira (i, doncs, el dol). El cant de l'ocell pot ser, i així ho ha establert la tradició, senyal d'alegria, o de sentiments relacionats; i aquest és el sentit que té en primer terme en aquests versos. Ara, aquí, aquest "cant d'ocell" (i la troballa només es deu a Carner) té la capacitat (el poeta vol que la tingui) de foragitar del tot la "boira", és a dir, el dol. Aquest és un magnífic exemple, d'entre els milers d'igualmente magnífics que podríem aduir, de com Carner reconverteix allò que la tradició li proveeix en noves formes poètiques, del tot originals i, per tant, molt més significatives.

Quan diem milers, no ens servim de cap hipèrbole: de fet, l'originalitat i l'efectivitat de la poesia de Carner consisteix en el fet que, en l'ús de la figuració com a sistema de representació focalitzada objectivament, genera constantment noves imatges, nous matisos de velles imatges, noves imatges reconvertides a partir de velles, etc., que al seu torn creen sentits que apareixen i salten en totes direccions, conformant una autèntica festa del sentit figurat. Al mateix poema "L'endemà de l'amor" en trobem un altre cas, que l'examinem perquè, en la seva simplicitat, és molt il·lustratiu. Són els versos 3-4: «Que es torni ma quimera / com la pluja d'abril amb sol darrera». La "quimera" del poeta s'ha de convertir en una mena de "pluja d'abril" que, tot darrere, permetrà la sortida del sol. D'expressions meteorològiques agafades en sentit figurat per designar estats emocionals, la llengua n'és plena; només cal que pensem en una frase com "després de la tempesta, ve la calma". I ¿què diuen, en primer lloc, aquests versos, sinó això? Després de la pluja d'abril, ve el sol. Ara: la reconversió ve en el fet que no es tracta de cap tempesta, sinó d'una pluja d'abril; o, almenys, el poeta vol

que la tempesta de la seva "quimera" es converteixi en pluja d'abril, expressió que implica una relativa bonança dintre de l'estat de pluja, i alhora que la promesa del sol que vindrà es farà efectiva de seguida. Repetim que així opera, milers i milers de vegades, la figuració en la poesia de Carner, i en cada cas trobant unes solucions només vàlides per al cas en qüestió. Però la regla general és aquesta: la desviació del mot figurat cap a sentits del tot nous. Això pot produir-se amb una gran simplicitat; com quan, a la "Cançó de l'amor matiner", es diu «Jo, minyonet, la correntia / veia d'amor, mancat de set» (vv. 3-4), en què la set és una "set d'amor" (sentit reforçat perquè l'amor hi apareix com si fos una "correntia" d'aigua); o com quan, a "L'absència", la casa no és, en últim terme, el niu, ni el refugi, ni l'espai de l'amor, sinó la casa morta de l'"esperit"; o com quan, a la "Cançó de la instància amorosa", llegim (és la segona estrofa):

Veurem potser la il·lusió desfeta;  
 potser l'afany d'aquesta nit d'estiu  
 com una flor dins una mà distreta  
 caigui en el riu.<sup>138</sup>

La flor, aquí, val per l'"afany" de què el poeta parla, i encara no ens apartem gaire de la tradició; però la flor en qüestió és una que, dins d'una "mà distreta", pot "caure en el riu", i aquí sí que el sentit figurat és del tot nou (i, per això mateix, molt ric). De passada, el riu deixa de ser la metàfora gastada del "riu del temps" (de la "Cançó del

---

<sup>138</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 471.



goig peremptori") i fa la funció de ser el potencial receptacle de la flor. Un cas simple, doncs, tot i que no tant: encara hauríem d'explicar, per exemple, el segon vers. Però aquest exemple, com els altres adduïts, l'hem triat perquè és dels que permeten de ser explicats fàcilment a causa d'un cert grau de simplicitat: a partir d'aquí, el nivell de complexitat de les figuracions que es produeixen en la poesia de Carner arriba en molts casos a ser enorme, en cada poema travant i tensant l'estructura del text d'una manera irrepètible.

El grau de complexitat de l'art de Carner es produeix perquè l'objectivació figurativa no coincideix necessàriament amb el que en retòrica entenem per "figura", i menys encara per "trop". L'objectivació figurativa pot ser fruit d'una figura; d'una figura estendida; i també d'un grup de paraules o de versos que s'estructuren en un tot major. Una mica més endavant, veurem això amb una mica d'atenció; ara, però, parlarem de les figures en la poesia de Carner, perquè, tot i que el concepte d'objectivació figurativa és molt més ample que el de figura, aquesta n'és la base; i, de fet, trobem moltes figures en molts versos de Carner. Tant és així, que un estudi exhaustiu de les figures retòriques en la seva poesia demanaria un treball molt més llarg que aquest;<sup>139</sup> nosaltres només apuntarem unes quantes observacions. La primera és que, essent com és la poesia de Carner altament figurativa, hi sol haver nombrosíssimes figures formant part de l'estructura del poema; i que aquestes figures són molt variades, i n'hi ha tant de significat com d'expressió. Tot s'hi val, mentre es produeixi el resultat

---

<sup>139</sup> De fet, hi ha ben pocs treballs sobre el tema, deixant a banda les referències constants a la "fal·làcia patètica"; potser l'únic de remarcable és el ja esmentat de Salvador Oliva al número monogràfic de *Catalan Review* (Oliva 1992b), en què es du a terme una anàlisi de diversos poemes centrat en les figures retòriques.

perseguit, de la mateixa manera que tot s'hi valia pel que feia a la relació entre el sentit literal i el figurat. Dintre dels trops, és clar que l'estrella és la metàfora, per les possibilitats ilimitades que té; Carner hi juga, com gairebé amb tot, amb una mestria absoluta. Amb la metàfora, com amb d'altres figures, però sobretot amb aquesta, s'acompleix allò que més amunt dèiem: en la poesia de Carner la relació metafòrica pot estar ben establerta per la tradició, o no; pot consistir en la renovació d'una catacresi; pot haver-hi una relació de semblança autèntica entre els dos sentits, però sovint també la transferència de sentit apareix de manera gairebé inversemblant, essent la seva identitat semàntica enormement parcial, però alhora del tot reeixida (i aleshores és molt poderosa); pot ser fruit, fins i tot, de les diferències sèmiques entre els dos sentits en relació. Carner accepta i assumeix completament la "normativa" inherent a l'ús de la metàfora, normativa inscrita als codis culturals establerts, però al mateix temps "investiga" constantment les possibilitats de l'expressió poètica i dels mateixos codis culturals.

La segona observació que volem fer sobre les figures, íntimament lligada amb aquesta altra, és que no necessàriament un determinat mot ha de tenir el mateix sentit figurat (o sentits figurats) en contextos diversos. Per exemple, i agafem una metàfora ben tradicional, "segell" sol tenir el sentit figurat de "bes", com al vers 7 d'"Invenció del bes": «... i és la besada pia, / tendre segell en boca dels amants»; però, a "La tota blanca", té un sentit més general, que comparteix amb l'altre, tanmateix, de "compromís o garantia d'amor": «Víctima lassa, a trenc de dia, / del violat segell d'amor» (vv. 12-13). Un altre exemple. "Abraçada" sol ser en els poemes de Carner una metonímia

(o una sinèdoque, segons com ens ho mirem: no entrarem aquí en aquest vell problema) amb el sentit figurat d'"amor" en general, o d'una relació amorosa, com passa a "Departiment": «I ja de tu me'n vaig, de ta abraçada / i de tos ulls altívols i manyacs» (vv. 5-6). A "Com la Nàiade", en canvi, l'ambigüitat és notòria, perquè aquest que hem vist n'és un dels possibles sentits figurats, però l'"abraçada" també es pot entendre com "relació sexual" (i aleshores guanyaria punts la definició de sinèdoque), o fins i tot es pot desproveir la paraula de la seva capacitat figurativa, i quedar-nos només amb el sentit literal: «¿Què vols? ¿Un mot furtiu, una abraçada, / una llàgrima als ulls, un jurament?» (vv. 5-6). A "Solitud, o plany de la vidueta", la ironia en l'ús figurat del terme adquireix un caràcter patètic, perquè el sentit figurat queda implícit com a resultat del fet que la vidueta se n'imagina el literal, quan no es tracta d'altra cosa que dels seus propis cabells: «Quan, de nit, la cabellera / se'm desferma sobre el cos, / crec que sigui una abraçada / i em decanto com un jonc» (vv. 11-14). En fi, a "Desempar", un poema que hem transcrit més amunt en parlar de la figuració irònica, l'estricta literalitat del terme esdevé figura (irònica): «Mentre el meu cos et lliga i et bressola, / ton pensament, mai no feixuc, s'envola, / i s'esgarria, lluny, el meu desig. / Desemparada, resta al mig / una abraçada tota sola».

El cas d'"abraçada" ens ha obligat a parlar d'un altre aspecte en relació a les figures, el tercer que volíem tractar: els límits que s'estableixen en l'ús de la figura perquè el sentit literal hagi de ser necessàriament descartat. Prendrem, en aquest cas, el "bes", o la "besada", o "besar", com a exemple. En alguns casos, el mot no és figurat, sinó que el seu sentit no surt de l'estricta literalitat. Per exemple:

Oh serventa d'un somni, a penes decantada!  
Ta besada, d'humil, apar sagrada, (406, vv. 9-10)

et donaria versos, amb llàgrimes ocultes,  
i tu besades fresques de germaneta gran. (254, vv. 7-8)

voldria, en homenatge, besar la vostra punta,  
la punta que protesta si el llavi se li ajunta; (383, vv. 7-8)

Oh bes que hauries pogut  
ésser, desig que s'immola,  
oh bes al fons de ma gola  
com un sanglot contingut! (410, vv. 1-4)

En d'altres casos, en canvi, el mot és efectivament una figura (metonímia o sinècdoque), però el sentit literal no queda anul·lat (correspondria a la "imatge" de què parlava Ferraté, com hem vist més amunt):

el nostre bes allunya un gran esbart d'ocells. (414, v. 4)

El so de les besades entemorí els ocells; (402, v.3)

Tenim esguards i veus inconegudes:  
tu i jo som nous, i el nostre bes també. (362, vv. 11-12)

Res del món, quan jo t'ensenyi  
en un bes dolcíssim, orb,  
com és feble l'esquivesa,  
no sabrà fer-nos destorb: (423, vv. 53-56)

Cerquem al nostre cor una deixalla  
de cortesia, de parlar galant,

de la lluna i el bes, ... (416, vv. 1-3)

i jo sento gronxar-se, a ma besada,  
roses immarcescibles en son pit. (291, vv. 44-45)

ni em valdrà, dama exquisida,  
l'alta gorja, tan florida  
de besades de galants. (315, V, vv. 17-19)

Finalment, en alguns usos figurats del mot la literalitat ha de ser descartada perquè l'acceptació del sentit literal no estaria recolzada pel context (sense que això vulgui dir, és clar, que un rastre de literalitat resti en la consciència del lector, perquè si no fos així no caldria l'ús de la figura):

Aquell lluny exquisit, inassolible  
-tan amatent, tan fugisser però-,  
fet per al bes de més enllà del plor, (371, vv. 17-19)

i una diada,  
de festa i llums entre l'engany,  
ésser lliurada  
al pobre bes que acaba en plany!- (273, vv. 37-40)

vaig conèixer la besada  
i no tinc cap més record. (261, vv. 5-6)

De fet, aquestes tres possibilitats, enunciades com ho hem fet, són tres punts convencionals d'un camí que va des del mot literal estricte al mot figurat on s'elimina

gairebé del tot la literalitat, camí que en la poesia de Carner és recorregut constantment amb infinitat de matisos; com a regla general, tanmateix, és fàcilment constatable que en aquesta poesia no és habitual que el mot figurat perdi del tot la seva literalitat, sinó que els dos nivells de sentit solen entrecreuar-se activament en el poema.

Fixem-nos que tot el que estem dient aquí sobre l'ús de les figures retòriques en la poesia de Carner, ho podem interpretar en una mateixa direcció general: per fer servir dues gràfiques expressions utilitzades més amunt, "tot s'hi val, mentre es produeixi el resultat perseguit", i aquest resultat no és altre que una "festa del sentit". Les figures són variades; els tipus de figura, també; la relació entre el sentit literal i el figurat en el mot figurat es produeix d'una manera diversa, i també ho és el paper que li resta a la literalitat; els sentits d'un mot figurat també poden ser diversos, tant en el mateix context com en diferents contextos. Però ja hem dit més amunt que la gran complexitat, i la gran riquesa, de l'art de Carner no es produeix pel simple ús de les figures retòriques, sinó per un nivell de sentit superior, que és el que correspon a l'objectivació figurativa. Ens servirem d'un poema per explicar-ho, un poema curt transcrit al capítol anterior, "Al fons d'un corriol":

#### AL FONTS D'UN CORRIOL

Al fons d'un corriol que la bardissa empara,  
 es bada un poc de cel entre el fullatge ros.  
 Sobre un petit areny l'herbei és amorós  
 i ja no hi sona més l'esquitx de l'aigua clara.

Un cap de núvol fou qui ens va mudar els albirs;

i un poc de mi i de vós restà sota l'ombria.  
 I és, de llavors ençà, més sol que no solia  
 aquell racó perdut que poblen dos sospirs.<sup>140</sup>

La freqüència de figures és molt elevada. Al primer vers, tenim una personificació: la bardissa "empara" el corriol (una personificació per metàfora, seguint Fontanier). Al segon vers, el verb "badar" està usat en sentit metafòric: es poden badar les boques, els ulls o les roses, però no els cels. També és metafòric en el mateix sentit l'ús de l'adjectiu "ros". Al tercer vers, hi ha una altra personificació, "l'herbei és amorós" (o, si volem utilitzar el terme "fal·làcia patètica" per designar un tipus de personificació, és clar que aquesta n'és una). També es produeix una personificació al cinquè vers, perquè és el "cap de núvol" qui realitza l'acció de "mudar els albirs", al mateix temps que es genera una hipèrbole. Al sisè vers, hi trobem una sinècdoke: una part dels amants queda allà, de manera que hi ha implícit que ells queden allà d'alguna manera, probablement a través del record; "ombria", aleshores, pot entendre's com una metàfora. Al penúltim vers, hi torna a aparèixer una personificació (o fal·làcia patètica): el racó és "més sol"; i l'últim vers és un autèntic *tour de force* de figuració: a més a més d'una personificació hiperbòlica per metàfora del verb "poblar" (dos sospirs "poblen" el racó), hi ha una metonímina (els "sospirs" com a signe d'allò que queda dels amants en el racó). Certament, el nivell de figuració és extremadament elevat. Però, tot i la nostra descripció de les figures del poema, haurem de convenir en l'evidència que aquesta descripció no basta per explicar *tota* la figuració del poema; de

---

<sup>140</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 433.

fet, no n'explica allò més important. Primer de tot, no s'ha explicat com s'articulen els sentits figurats de les diverses figures en l'estructura major de sentit que és el poema global; i queden elements altament figuratius sense explicació, i fins i tot un vers sencer, el quart: «i ja no hi sona més l'esquitx de l'aigua clara». Només a través del recurs a expressions com "correlació objectiva" podem retre compte d'aquests elements i versos que la retòrica tradicional no ens explicarà, però tot i així encara ens quedaria per explicar la figuració que, tota en conjunt, determina l'estructura del poema.

Certament, una figura és necessàriament un mot o un grup de mots de sentit figurat en un vers o versos. A partir d'aquí, pot ser que sobre aquesta sola figura s'estructuri tot el poema (posem per cas, al poema "Un clavell"); pot passar, en canvi, que al llarg del poema actuïn figures diverses, funcionant de manera independent; i pot passar que aquestes figures s'articulin en el nivell del sentit en grups de significació majors, de vegades el poema sencer: això últim és el que passa al poema "Al fons d'un corriol", on totes i cada una de les figures, siguin del tipus que siguin, i tota la resta d'elements dels versos, prenen la mateixa direcció de sentit. Fixem-nos que el poema descriu, a la primera estrofa, un paisatge natural que el poeta utilitza com a context on situa l'experiència amorosa; més ben dit, on situa l'experiència amorosa que es va esdevenir en el passat. Però aquest lloc, que té una dimensió espacial però també temporal, no és solament el context: en aquest lloc, ara, «ja no hi sona més l'esquitx de l'aigua clara», de manera que cal suposar que abans sí que hi sonava, és a dir, que era la dimensió en què els amants trobaven el seu espai comú. Ara, "sota l'ombria", només hi resta "un poc" dels amants, que és la figura que permet concloure el poema



amb la magnífica imatge final. Cada una de les figures, i en general tot l'espai natural descrit, fa la funció d'objectivar l'experiència (aquí, una experiència que ja no existeix): així s'ha produït l'objectivació figurativa del poema.

Considerades així les coses, s'obre una gradació de possibilitats que Carner, en la seva poesia, explora gairebé en la seva totalitat. Cada poema, ja ho hem dit, és una possibilitat única; de tota manera, ho podem sistematitzar en tres tipus d'estructura poemàtica. La que segueix és, doncs, la tipologia poemàtica potser més important que podem fer de la poesia de Carner, atenent als modes de l'organització estructural del poema a través de l'ús dels mots figurats:<sup>141</sup>

- poemes unifocals: la focalització (que en tots tres casos és objectiva) es fa efectiva en un sol objecte al llarg del poema;

- poemes de focalització recurrent: a cavall entre els altres dos tipus, tot i que en últim terme és una variant del primer. La focalització es realitza en diversos objectes, però aquests comparteixen semes comuns, i és en la recurrència sèmica (isotòpica) on recolza l'estructura del poema (i, per tant, la unicitat del sentit produïble). Aquest tipus permet una variant força productiva: els objectes poden estructurar-se al voltant de dues isotopies antitètiques, de manera que la unicitat del sentit queda garantida per la paradoxa (poemes bifocals);

---

<sup>141</sup> Manllevem la terminologia a Gérard Genette (*vid.* Genette 1972), tot adaptant-la als nostres interessos: així, els dos primers tipus correspondrien a la "focalització interna", i el tercer al "grau zero de focalització". (Val a dir que la "focalització externa", seguint Genette, no és possible en la figuració, perquè no hauria d'haver-hi mot figurat en absolut.) Sobre la legitimitat de servir-nos del terme "focalització", en parlarem al pròxim capítol.

- poemes multifocals: la focalització es fa al llarg del poema en diversos objectes, de sexes també ben diversos, de manera que l'estructura (i la unitat del sentit produïble) recolza en últim terme en un altre lloc. En aquest tipus de poemes, doncs, la figuració no és tan crucial com ho és en els altres dos.

El primer tipus no presenta gaire problema: és el cas, com abans hem dit, de "Un clavell", que és un exemple pur d'aquest tipus perquè no hi apareix altra figura que la del clavell. Ara bé, la pertinença d'un poema a aquest tipus no vol dir que no pugui contenir altres figures, o usos figurats; vol dir que l'estructura del poema recolza només en una figura, i que, per consegüent, l'objectivació figurativa es produeix gràcies a aquesta. Les altres figures que hi pugui haver queden subordinades i només contribueixen a l'estructura figurativa del poema de manera indirecta: la focalització no en depèn. D'entre els poemes que hem vist en aquest apartat, serien exemples de poemes unifocals "Queixa" i "El mirall reflectit", on la focalització s'efectua en el mirall; "El pensament exaltat", en què l'element focalitzat és el "pensament"; "Tardor", on ho són els pollancs; i "L'absència", on ho és la "casa" (tot i que podríem entendre que, des del moment que hi ha una oposició deliberada en l'estructura del poema entre la casa de la segona persona i la de la primera, el poema tendeix a ser bifocal). Podem posar altres exemples. Llegim, així, "La penyora de la morta":

#### LA PENYORA DE LA MORTA

És lluny de mi qui m'igualà als poetes.

La finestra ajusteu, tanqueu la porta.  
Vull a mon volt una claror somorta:  
feta és la llum d'impúdiques sagetes.

No poseu a la taula violetes  
ni el vi que encén ni el pa que reconforta;  
vull sols una penyora de la morta:  
la que ella alçava dins les mans estretes

i de son plor la perla recollia  
i acolorà la seva gorja clara  
i fou besada de sa boca pia.

Damunt la taula, que va fer-nos d'ara,  
només es drexi, en la penombra, eneara,  
la copa buida que l'amor omplia.<sup>142</sup>

Tot el poema s'estructura a partir de la imatge de la copa, que és motiu i, al capdavant, on recolza el sentit que puguem produir del poema, sobretot a la llum de l'últim vers (que és l'únic en què apareix el terme designat literalment): la copa, que ara és "buida", abans l'"omplia" l'amor. Així, no hem de cometre l'error que la figuració de la primera estrofa ens distregui d'allò important. De fet, deixant a banda el primer vers, també tot el que es diu en els altres tres, la metàfora de l'últim inclosa, no és sinó una preparació ("tanqueu la porta", "vull una claror somorta") per a l'arribada de la copa a la taula; com també són una preparació els dos primers versos de la segona quarteta, en què es descarten altres elements superflus: la copa és l'única cosa que importa. Aquest és un

---

<sup>142</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 391. El poema és el número 294 de *Poesia*.

poema, per tant, unifocal; de fet, la gràcia que té és precisament que el poeta mateix s'encarrega de dir que la copa és l'únic element en què vol focalitzar el discurs. Un altre cas evident de poema unifocal és "Dues roses":

### DUES ROSES

Té dues roses que sabran guarnir  
l'ona vaga, lleugera del teu si,  
tu que a l'amor provoques.

Te'n vas cap al brogit, poruga d'un desert.

Pren les poncelles roges que t'he ofert.  
Recorda, quan veuràs que s'han obert,  
les nostres dues boques.<sup>143</sup>

La focalització del poema actua aquí sobre les "dues roses" en qüestió. No ens ha de fer-hi cap nosa que el quart vers introdueixi dues metàfores, "brogit" i "desert", que estableixen entre si una relació de sentit antitètic que escapa de la figuració dominant del poema (les roses): la figuració d'aquest vers hi queda del tot subordinada, gairebé com un parèntesi. Al poema que tot seguit llegirem, de figuracions subordinades n'hi ha diverses, mots figurats que només acaben d'omplir els buits deixats pel mot figurat dominant del poema, el "banc", que és l'element sobre el qual s'estructura el sentit:

---

<sup>143</sup> *ibid.*, pàg. 447. El poema és el número 337 de *Poesia*.

EL BANC

Ja tot sol, en l'hora bruna,  
temorós com l'indigent,  
dic a l'ombra, dic al vent:  
-Em vagà l'amant fortuna.

De la joia i el turment  
ja no cerco la vedruna,  
que l'amor fina tot d'una,  
com les flors de cara al vent.

Aquest banc ens fou seient;  
i ma trista fe dejuna  
hi llangueix en l'hora bruna,  
del fullam sota el lament.

Dolorós com munt de runa,  
coronat de vent planyent,  
aquest banc tot ple de lluna  
és fadat d'un pensament.

Em vagà l'amant fortuna  
per un camp de flors corrent;  
i ara em resta solament  
aquest banc tot ple de lluna.<sup>144</sup>

Curiosament, el recurs és similar a l'utilitzat al poema "La penyora de la morta"; si allà la copa era buida, i això era el motiu que generava el discurs del poema, aquí el banc, que abans "els fou seient", ara és "tot ple de lluna", magnífica imatge, i és clar que

---

<sup>144</sup> *ibid.*, pàg. 435. El poema és el número 327 de *Poesia*.

irònica. "El banc" és, doncs, un altre poema d'aquest primer tipus, dintre dels molts que trobem en la poesia de Carner.

El segon tipus poemàtic és aquell en què la focalització és "recurrent", és a dir, es produeix en diversos objectes, però tots giren al voltant d'un element comú en el qual esdevé factible la unitat de sentit del poema. Per exemple, dels que hem vist en aquest apartat, "Aigües de la primavera", on les diverses imatges de la natura, figuratives o no, tendeixen a la creació d'un món figurat de "primavera", que és el que serveix a la veu poètica per, al final, introduir-hi objectivada una sentència sobre l'experiència amorosa; o "Al fons d'un corriol", on tots els elements de la natura, i d'altres, conformaven un espai que era, en el nivell del sentit figurat, el de l'experiència amorosa, i de la pèrdua (de manera que tota la figuració del poema estava al servei de l'objectivació d'aquesta experiència). Aquest tipus es prodiga també molt en la poesia de Carner, i el més habitual és que siguin elements presos de la natura els que intervenen en la formació de l'objectivació figurativa del poema. Més endavant, al final del capítol, en veurem diversos exemples; ara en posem només un, en què intervé un element no natural juntament amb d'altres que sí ho són: "Antiga primavera":

#### ANTIGA PRIMAVERA

Amada feble de la veu extinta,  
 ¿no us recordeu d'un verd primaverat,  
 de l'arç florit devora el caminal,  
 d'un horitzó rosat com una cinta?

¿I del dolç desgavell sentimental

en silvà secretíssim laberinte?  
 Ens besàrem les boques, bella Aminta,  
 i ens ploqué la rosada matinal.

Oh gerda ufana de l'amor primer!  
 Jo la somnio encara en mon recer.  
 I vós, en ertes sales arraulida,

us enjoieu, embolcallada en sedes,  
 i és el color de les maragdes fredes  
 arrabassat als cercles de la vida.<sup>145</sup>

En aquest tipus poemàtic, com passava en el primer, també podem trobar elements i mots figurats que escapin de la figuració dominant (que és recurrent, en aquest cas, a través de diversos objectes): així hem d'entendre, per exemple, el quart vers, un símil que incorpora una metàfora ("horitzó" per "futur") de sobra coneguda. Però la presència de mots figurats "estranyos" no nega la recurrència de la figuració en què es focalitza, que en aquest cas queda establerta explícitament al segon vers, amb la substantivació de "verd". Des d'aquest moment, sabem que la veu poètica s'està referint a una "primavera" en què allò important és (era) la verdor; després, l'aparició d'elements com l'"arç" i el "silvà secretíssim laberinte" ens obliga a imaginar-nos tot al llarg del poema el color verd, el sentit figurat del qual també s'explicita literalment, a través d'una altra substantivació, al novè vers: la "gerda". La focalització en aquests diversos elements que constitueixen tots una mateixa isotopia és el que fa que entenguem que aquest poema no és unifocal, però tampoc multifocal, sinó de

---

<sup>145</sup> *ibid.*, pàg. 341. El poema és el número 255 de *Poesia*.

focalització recurrent (tot i que, en certa manera, podem entendre el tipus com una variant del primer). La recurrència és el que possibilita que aparegui al final la ironia (del tot patètica), quan resulta que la interlocutora a la qual s'adreça la veu poètica ara "s'enjoia" amb "maragdes" (verdes), arrabassant així "als cercles de la vida" el color (natural) de la "gerda" de "l'amor primer": arrabassant-lo a través de les pedres (que són naturals en l'origen, però que esdevenen artificials).

Com a variant de la focalització recurrent, tenim la bifocal, en què els objectes focalitzats s'alineen al voltant de dos eixos de sentit, o dues isotopies. "Nit de primavera", poema que hem analitzat exhaustivament al primer capítol, en seria un clar exemple. També ho seria "Acabaments", un sonet que hem comentat al primer apartat d'aquest mateix capítol; recordem que tota l'estructuració del sentit se sostenia sobre la focalització objectiva en dos elements: el "boll" i el "rostoll", que agrupaven els altres elements del poema, figures el sentit literal de les quals estaven tretes del món de les feines del camp. Llegim-ne una altra mostra, "A una bella padrina":

#### A UNA BELLA PADRINA

Un bell infant heu assistit, senyora,  
amb les clarors del ciri i la mirada,  
ella, la nit lluent i enamorada,  
ell, flam quiet que dolçament adora:

    doble averany al nou vingut que fóra  
la seva sort divina i turmentada  
sota el càntic dels cims de l'estelada  
i en el panteix de l'ombra temptadora.



Perquè si un llum serè li prometia  
 neu de l'encens i de l'Eucaristia,  
 l'avis angèlic i l'angèlic plany,

teniu als ulls, per al mortal descloses,  
 coves de diamant, afraus de roses,  
 dols i perill, encantaments i afany.<sup>146</sup>

Poema provinent de *Primer llibre de sonets* (la primera versió ja era admirable), "A una bella padrina" és una altra prova, gairebé inversemblant, del geni poètic que Carner tenia ja als vint anys. La bifocalització del poema queda establerta perfectament al segon vers ("ciri" i "mirada"): la resta del poema no és sinó una amplificació d'aquesta dicotomia, i una explicació, a través de la recurrència figurativa, del seu sentit figurat. Així, el "ciri" és també el «flam quiet que dolçament adora», "averany" de la seva "sort divina sota el càntic dels cims de l'estelada", un "llum serè", en definitiva, que li dóna l'amor diví; i la "mirada" és també la «nit lluent i enamorada», "averany" de la seva "sort turmentada en el panteix de l'ombra temptadora", «coves de diamants, afraus de roses, / dols i perill, encantaments i afany»: l'amor humà, en definitiva. La recurrència de la focalització, en aquest cas, tendeix no cap a un sol focus, sinó cap a dos d'antitètics: que el text del poema estableix com a antitètics.

El tercer tipus poemàtic que hem determinat segons els modes d'organització

---

<sup>146</sup> *ibid.*, pàg. 337. El poema és el número 252 de *Poesia*.

estructural en relació a l'objectivació figurativa correspon als poemes de focalització múltiple: en aquest tipus, la focalització s'efectua en diversos objectes del poema, sense que tendeixin cap a un sol focus en el nivell del sentit figurat, o dos, com passava al tipus anterior. D'entre els poemes que hem vist en aquest apartat, només "L'endemà de l'amor" en seria una mostra: el poema, recordem-ho, consisteix en l'adjunció de diverses exclamacions desideratives de la veu poètica, i és en la reiteració de la fórmula, i no pas en la recurrència de la figuració, que es basa l'estructura del poema. Com ja hem dit abans, en els poemes d'aquest tipus la figuració no té un paper decisiu en l'*estructura* del poema, encara que sí el tingui en la modalitat objectiva del poema. Així doncs, el pes de l'estructura descansa en altres llocs, com en l'ordenació o la disposició sintàctica, i no pas en la figuració. Recordem, com a exemple, el poema "Canticel", transcrit al capítol anterior:

### CANTICEL

Per una vela en el mar blau  
 daria un ceptre;  
 per una vela en el mar blau,  
 ceptre i palau.

Per l'ala lleu d'una virtut  
 mon goig daria,  
 i el tros que em resta, mig romput,  
 de joventut.

Per una flor de romaní  
 l'amor daria;

per una flor de romaní  
l'amor doní.<sup>147</sup>

L'estructura del poemeta es basa en la juxtaposició de tres estrofes simètriques. En cada una d'aquestes estrofes hi ha un mot figurat, metafòric, als versos imparells (a la primera, a més, hi ha dues metonímies als versos parells), que és allò que el poeta diu que voldria; la ironia apareix quan, a l'última estrofa, el verb és en forma de passat, de manera que ja s'ha fet efectiva la "donació" que el poeta anunciava. L'estructura, i el sentit del poema, per consegüent, l'hem d'anar a buscar en un lloc diferent del dels mots figurats (que és clar que, cadascun d'ells, conserven el seu sentit figurat). Hem donat "Canticel" com a exemple perquè, en la seva simplicitat, permet de veure molt bé la formació de la focalització múltiple de què estem parlant. Un cas una mica més complex, tot i que tampoc no gaire, és "Mor una rosa", que també hem transcrit al capítol anterior:

#### MOR UNA ROSA

Mor una rosa clara  
en el meu bell pitxer.  
Passen de lluny, encara,  
sons en el meu carrer.

Sense resposta, fina  
la meva joventut.  
És com una boirina

---

<sup>147</sup> *ibid.*, pàg. 444.

sobre un tossal perdut.<sup>148</sup>

No hi fa res, que en aquest poema hi hagi només dues figuracions (que omplen els versos primer i segon, d'una banda, i setè i vuitè, de l'altra), perquè la focalització continua essent múltiple: no hi ha res que permeti pensar que les dues figuracions del poema tendeixen a apropar-se per formar un poema unifocal o bifocal. De fet, sembla que l'estructura del poema consisteix més aviat en el fet que les dues figuracions queden col·locades a començament i a final del poema, establint un joc de simetria en què els versos medials (fins i tot el tercer i el quart) poden entendre's en sentit literal.

Aquest tipus poemàtic, evidentment, pot ser molt més complex. En donarem només dos exemples, de què pràcticament no direm res per no allargar-nos massa: només cal que ens fixem com, en tots dos casos, l'índex de figuració és molt elevat, però els mots figurats actuen de manera independent, de manera que la unicitat del sentit figurat l'hem d'establir nosaltres com a lectors en un nivell d'interpretació ulterior al de les figures:

#### RECORDANÇA EN LA TARDOR

Plou amb forta arrencada jovençana;  
 la noia blanca té una rosa al trau  
 i es fa en el cel la bella clariana  
 i pel carrer cada casal és blau.

---

<sup>148</sup> *ibid.*, pàg. 445. El poema és el número 335 de *Poesia*.

¿S'ha mogut a la inversa la rotllana  
dels mesos, i ja el dia no es contrau?  
¿Ja cada volva un nou delit demana?  
¿Brotja ja l'arbre d'on la fulla cau?

I en jo passar, ¿mires encar la via  
(tota guardada, en ton secret estil),  
i t'és als braços el lilà gentil

que dins la fosca vas estrènyer un dia?  
¿O solament és que amb malenconia  
l'any es recorda del seu temps d'abril?<sup>149</sup>

## CONSOL

Núvol i nau s'allunyen del celatge,  
cauran per fotges i camins les flors,  
la juvenesa ha fet un trist viatge.  
¿Què esperem de l'oblit, cos contra cos?

Tot va a dissort: mos somins i ta imatge.  
Tu fores ma princesa, jo ton pros;  
i ni el dol no m'aferra prou salvatge  
ni ja són més que cançoners tos plors.

Si l'alta flama de migrat caliu  
traeix, decep i pobrament acaba,  
l'humil tirany sota mos peus somriu.

En els començaments de l'hora blava,  
ma parpella roent apaivagava

---

<sup>149</sup> *ibid.*, pàg. 411. El poema és el número 313 de *Poesia*.

la clara gespa que retalla el riu.<sup>150</sup>

A "Recordança en la tardor", allò important és el joc mateix que el poeta estableix, i que s'explicita als versos cinquè i sisè: «¿S'ha mogut a la inversa la rotllana / dels mesos, i ja el dia no es contrau?»; els diversos mots figurats apunten cap a aquesta direcció, però això no és suficient perquè puguem parlar d'autèntica recurrència en la focalització. De la seva banda, "Consol" és un cas encara més complex, en el sentit que fa la impressió de ser un enfilall de figuracions, totes esplèndides, però sense cap connexió, fins a la imatge final, que gairebé sembla una ironia sobre la capacitat figurativa del poema. El sentit figurat global del poema, com hem dit abans, s'ha d'establir en un nivell d'interpretació ulterior a totes aquestes figuracions amb els seus respectius sentits figurats, encara que la personificació de l'onzè vers ens hi ajudi molt (i també el títol).

Per descomptat, cal entendre la tipologia poemàtica en tres modes bàsics que acabem d'explicar només com una simplificació de la realitat: i la realitat de la poesia de Carner és que, més que tres pols perfectament definits i amb una frontera clara entre ells, el que hi ha és una gradació, en què aquests tres tipus són estadis ben definits, i els poemes respondran en major o menor grau a un dels tres. Hem donat mostres, és clar, que servissin bé als nostres propòsits, en el benentès que no passa gaire que hi hagi poemes "purs" d'un tipus determinat; ara llegirem un altre poema que ens servirà per mostrar que de fet, del que es tracta, és d'una gradació. És "Captivitat":

---

<sup>150</sup> *ibid.*, pàg. 539. El poema és el número 418 de *Poesia*.

## CAPTIVITAT

Ets al parany i pagues ta follia,  
tu que anaves dansant entre l'oreig;  
ni vagaràs en els camins del dia  
ni faran els teus braços bandereig.

Però, ton front, no cap recança el llaura,  
ton cos en cerca d'aire no s'esbat,

ni mai no dreces, com l'isard en caure,  
ulls plens d'una infinita llibertat.

Car la teva cintura en l'abraçada  
sembla llanguir de benaventurada;  
ta boca riu, sota segelles vermells,

i flors de ta garlanda t'han fet orba  
i onsevulla que et giris et destorba  
l'escampall olorós de tos cabells.<sup>151</sup>

No ens entretindrem en la interpretació d'aquest sonet, perquè ja ha estat feta per Salvador Oliva,<sup>152</sup> i la compartim plenament. Si hem transcrit el poema és perquè és un cas que en sentit estricte no podem sotmetre a cap dels tres tipus abans esmentats. Fixem-nos que l'ús de les diverses figures al llarg del poema s'articulen al voltant de dos eixos bàsics: el primer ocupa les dues primeres estrofes (on totes les figures i imatges remetent directament o indirectament al "parany" del primer vers, amb el símil

---

<sup>151</sup> *ibid.*, pàg. 517. El poema és el número 399 de *Poesia*.

<sup>152</sup> *Vid.* Oliva 1992b, pàgs. 386-388.

en negatiu de l'"isard" amb els ulls "plens d'una (ànsia de) infinita llibertat" com a conclusió), i el segon els dos tercets (on es perd la referència al "parany" i l'escenari figuratiu canvia, per situar-lo en la figura del cos de la dona). En rigor, per consegüent, seria un poema amb dues focalitzacions internes, però no pas del tipus que hem anomenat "bifocal", com "Nit de primavera" o "A una bella padrina", perquè no s'hi estableix un joc antitètic entre els dos focus figuratius, sinó que simplement són subsegüents. En definitiva, per encabir aquest poema dintre de la nostra tipologia l'hauríem d'explicar com un cas de focalització interna recurrent, però amb dos focus amb comptes d'un (de manera que s'acosta al pol de la focalització recurrent).

"Captivitat" ens serveix, doncs, per adonar-nos del fet que la nostra tipologia és tan sols una manera d'explicar els modes de l'objectivació figurativa en la poesia de Carner, amb tres pols bàsics, i una gradació establerta en relació a aquests pols: cada poema s'acostarà en major o mesura a un o a un altre. La tipologia, malgrat les mancances, té la virtut, al nostre entendre, que resulta explicativa i ajuda a la comprensió d'aquesta poesia, que és del que, en definitiva, es tracta. Al capdavall, la cosa es pot entendre d'una manera tan simple com aquesta: en els poemes que tendeixen a ser unifocals, l'objectivació figurativa descansa en una sola figura, i en els que tendeixen a ser multifocals, l'objectivació figurativa es reparteix en diverses figures al llarg del poema; de la seva banda, en els poemes que tendeixen a ser de focalització recurrent, l'objectivació figurativa recolza en un grup de mots figurats, de vegades articulats com a metàfora continuada (o "al·legorisme", segons Fontanier), de vegades estructurats per tal de definir un espai figurat on té lloc l'objectivació de l'experiència



subjectiva del poema.

Amb aquesta tipologia, per tant, hem acabat de retre compte dels diversos modes que pren l'objectivació figurativa en la poesia de Carner: hem explicat la relació entre el nivell del sentit literal i el del figurat, com es produeix el sentit figurat i com s'estructuren els poemes a partir de la figuració. Dedicarem la resta de l'apartat, i del capítol, a parlar del món representat: és a dir, quina mena de sentits es produeixen.

En el pla del sentit figurat, no ens hi entretindrem gaire: és cosa que afecta la interpretació dels poemes, i per tant ja ho tractarem a la part següent del treball. Ara només direm que la figuració pot representar, en el nivell del sentit figurat, quatre coses: el poeta, una altra persona (en els poemes de la nostra secció, sol ser la figura de la dona estimada), un concepte de tipus abstracte (l'amor, per exemple, o el sexe, o el record de l'amor, o l'enyor, etc.) i una determinada situació vivencial (que remet a conceptes de contingut abstracte, però que no és reduïble a cap element del tot definit). Pel que fa al primer cas (la representació del poeta en el pla del sentit figurat), no ens duguem a engany: l'objectivació continua funcionant perfectament, perquè el sentit literal és predominant. És el cas de poemes com "Queixa", on el mirall parla, però en últim terme hem d'atribuir l'emoció, ni que sigui d'una manera molt vaga, a la figura del poeta; sense que s'anul·li, repetim-ho, l'objectivació que implica el mot figurat. És el cas, també, del poema "El mirall reflectit", on, a l'última estrofa, s'estableix explícitament el lligam entre el sentit literal del mot figurat i el seu sentit figurat, que coincideix amb el poeta: «Per'xò, quan et demanen els meus braços, / i en

veient decantar-se ton blancall, / per la temor que cloguis les parpelles / tremola tota l'aigua del mirall». El segon cas correspon a la dona estimada com a element designat en el nivell del sentit figurat. Això es dona en versos on apareix un element figurat molt determinat, posem per cas "rosa", de manera que la relació entre els dos nivells de sentit és molt simple i directa. De vegades, el mot figurat converteix un poema en unifocal, com és el cas de "Cançó de gener", que hem transcrit al capítol anterior; recordem-ne la primera estrofa:

Lliri blanc, guardada donzella,  
 cor secret, caiguda parpella,  
 de l'amor tot dia en la por,  
 lliri blanc, guardada donzella  
 que has tancat el teu finestró.<sup>153</sup>

Aquí el "lliri blanc" designa de manera immediata la "donzella": el sentit figurat de la metàfora apareix explícit i juxtaposat al sentit literal. La figuració de la resta del poema gira al voltant d'aquest eix, del "lliri"; més aviat, però, del fet que el "lliri" és blanc, és a dir, que la donzella és verge (i bé que se'n plany el poeta): és aquest el motiu del poema. Més complexitat sol presentar la figuració que designa conceptes abstractes. Alguns dels poemes que hem llegit al llarg d'aquest capítol ens poden servir d'exemples. Recordem "L'absència": la "casa" era allà, al final (i s'hi feia explícit) "l'esperit". O "Antiga primavera": el "verd" a què remetia la figuració del poema era

---

<sup>153</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 407.

equiparable a la "gerda", al seu torn una metàfora de la joventut "tendra" (i de "l'amor primer"). En "A una bella padrina", hem vist que el "ciri" i la "mirada" de la padrina (i tots els elements que es referien a l'un o a l'altra) representaven, en el nivell del sentit figurat, respectivament l'amor diví i l'amor humà (amb tots els seus "perills"). El poema "Dues roses" acabava així: «Recorda, quan veuràs que s'han obert, / les nostres dues boques», o sigui, que les roses eren les "boques", de manera que es generava un altre mot figurat on "boques" representava metonímicament "bes", i aquest, també metonímicament (o sinecdòquicament), "amor" (passat). Un altre cas: a "Captivitat", com ha explicat Oliva, les "flors de la garlanda" de la dona captivada (o capturada) són les de la garlanda nupcial, i per tant representen el seu matrimoni.<sup>154</sup>

Afegim a aquests exemples un altre, el del poema "Violes desembrals":

### VIOLES DESEMBRALS

Violes totes soles,  
orgull d'un caminet,  
a penes animades  
d'un color blau de fred,

sou curtes com el dia  
de trèmul comiat,  
porugues de la posta  
que ve tan aviat.

De joia mai no vista  
us marcirà l'enyor;

---

<sup>154</sup> Vid. Oliva 1992b, pàg. 388.

mai no sereu plegades  
i dades amb amor;

ni us vagarà d'aprendre  
com torben els sentits  
l'alè de primavera  
i els arbres enverdits.<sup>155</sup>

La figura dominant del poema són les "violes", i el seu sentit figurat ens és suggerit ja al primer vers, amb l'adjectiu "soles". Els matisos que aporten tots els altres versos del poema (un cas clar d'unifocalització) remetent a la "solitud" provocada per l'absència de l'amor. Com veiem en aquest poema, de vegades la frontera entre el sentit figurat designant un concepte abstracte i la quarta possibilitat (que hem definit com la referència a una "situació vivencial") és difícil de determinar. Això mateix passa en poemes com "La penyora de la morta", on la "copa", que ara és buida, remet a l'absència de l'amada morta; el cas del poema "El banc" és idèntic. Altres poemes, en canvi, incorporen mots figurats que clarament designen sentits definibles com a vivències o situacions vitals específiques. El millor exemple que podem donar dintre dels poemes que hem llegit en aquest apartat és "Al fons d'un corriol": la reducció de la vivència descrita a termes abstractes com el record, l'enyor, etc., seria exactament això, una reducció (fruit d'una generalització excessiva en la interpretació) de l'experiència descrita en *aquell* poema. Al final del capítol tindrem l'oportunitat de considerar més exemples d'aquesta quarta possibilitat, que és la més rica i també la més

---

<sup>155</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 382. El poema és el número 287 de *Poesia*.

habitual.

Però el que ens importa aquí, i d'això tractarem des d'ara fins al final del capítol, no és el nivell del sentit figurat, sinó el del literal. Atenent a això, els elements figuratius poden ser: un ésser humà; un objecte inanimat; o un element de la natura, que pot ser un fenomen o un element paisatgístic o també un ésser natural (no humà), animat o no. Pel que fa al primer cas, que no és el més habitual, es produeix quan la focalització objectiva del poema es fa efectiva a través d'un personatge determinat, o d'una veu poètica adoptada: per exemple, "Solitud o plany de la vidueta", un poema de què ja hem parlat més d'una vegada, o "Magda", on la focalització es situa en aquest personatge femení. En alguns casos, el personatge pot ser un personatge de ficció o històric: "Magda" mateix, perquè l'acció se situa al "mil vuit-cents quaranta"; o "L'estranya amor", on el personatge focalitzat, com ja sabem, és la dona que apareix representada en un retrat. També en aquest grup entraria "Venus en vaga" (aquí el personatge és mític); i també de ficció, és clar, és la "fada" de "L'adreç". Llegim aquest últim poema:

### L'ADREÇ

Sota el roure de la font  
he esperat l'amor debades,  
i veient que el sol se pon  
vaig de nou a les marjades.

Una fada a mitjanit  
vindrà a l'aigua a fer-se bella;  
de la boira, que és son llit,

saltarà a la fontanella.

I dirà: -Si amor copsat  
sospirà sota la branca,  
no hi haurà l'encís sagrat  
que a mi, somni, em fa més blanca.

I si, sol, l'amant vingué,  
colliré queixes perdudes,  
i adornada que seré  
de les joies decebudes,

lluiran amb foc fatal  
en mes temples regalades  
en mos ulls i el si immortal  
les besades mai no dades.<sup>156</sup>

És clar que en aquest poema hi ha diversos mots figurats, cadascun amb el seu sentit literal i figurat, però l'objectivació figurativa del poema, que converteix aquest en unifocal, es fa efectiva sobretot gràcies a la "fada", i les seves qualitats derivades de la seva condició de fada. De vegades, com passa en diversos motius de sentit figurat de "Captivitat", els elements del nivell del sentit literal no són ésser humans "complets", sinó parts del cos humà (i és clar que aleshores el sentit figurat es realitza per sinècdope). Per acabar amb aquest primer grup de la figuració segons el seu sentit literal, afegim-hi que, com ja hem dit més amunt, de vegades és el jo poètic del poema l'element focalitzat, sense que això impliqui una minva del grau d'objectivació: en

---

<sup>156</sup> *ibid.*, pàg. 424. El poema és el número 317 de *Poesia*.

aquests poemes, com és el cas d'"Elegia", és clar que la figuració, o un element de la figuració, designa en primer terme, en l'estricta literalitat, un ésser humà.

La focalització objectiva pren sovint en la poesia de Carner la forma d'un objecte. Per exemple, una copa ("La penyora de la morta"), un banc ("El banc"), unes joies, o uns diamants, elements per cert força recurrents, o un mirall, també molt recurrent ("Queixa", "El mirall reflectit"); o un rellotge:

Dotze besars volen comptar els rellotges  
sobre els teus ulls. (356, vv. 11-12)

ella s'entemori, tota en fretura  
d'embolcallar-se en la penombra tèbia,  
de veure el pàmpol de son llum benigne  
i de sentir l'agulla del rellotge, (259, vv. 29-32)

"Casa", i elements afins ("porta", "finestra") apareixen també molt sovint; n'hem vist un cas a "L'absència". De vegades, la "casa" esdevé gairebé un element més del paisatge; en altres casos, la casa és el lloc on es va produir una experiència amorosa:

Aquesta fou la casa beneïda  
d'Amor; ... (275, vv. 1-2)

Al casal endormiscat  
clou els ulls la vida mia; (316, I, vv. 1-2)

Es pon, lívid, el sol; el fred pelluca  
ma pell; es plany la casa de sotracs. (425, vv. 1-2)

Així, bell punt tornada al caire  
del foc de casa, oh pietat!, (333, vv. 41-42)

La posta rosa féu cantar una merla;  
i, a l'encesa de llums, en cada casa,  
entre pauses i sons de cada dia  
humilment s'encengueren les finestres. (278, vv. 22-25)

Cerquem una casa sota el cel més blau, (385, v. 1)

Ja no recorda cap sendera  
ni tindrà casa ni país. (401, vv. 7-8)

torneu, espectres, a la casa obaga:  
el que voleu, per a vosaltres és. (343, vv. 11-12)

De vegades, l'ús d'objectes com a mots figurats s'alterna amb d'altres que, tot i que el seu sentit figurat és coincident, el literal pertany a un altre tipus: per exemple, a "Antiga primavera" és el color verd l'element de focalització, i aquí entren tant les "maragdes" com els diversos elements del món natural. Un altre cas és "A una bella padrina", on els dos elements eren el "ciri" (un objecte) i la "mirada" (un referent humà), i en la dicotomia s'establia precisament l'antítesi al nivell del sentit figurat del poema.

El cas d'"Antiga primavera", per cert, ens indica una altra cosa: aquest segon tipus de mot figurat segons el seu sentit literal no és sempre un objecte pròpiament parlant, sinó que pot ser un concepte abstracte (el color verd, posem per cas). Ho hem vist també, en aquest capítol, al poema "El pensament exaltat". De fet, bastants mots



figurats de la poesia de Carner són d'aquest tipus; i, dintre d'aquests, els conceptes de tipus temporal juguen un paper importantíssim. Per exemple, determinats mesos o estacions de l'any, que en alguns casos podem entendre sense sortir de l'estricta literalitat, però que en altres casos aporten indubtablement un sentit figurat. Considerem, com a exemple, l'ús d'"abril" a "Cançó d'abril":

## CANÇÓ D'ABRIL

Al cel d'abril es desficia  
 un poc de núvol que se'n va;  
 abans que es perdi cim enllà,  
 oh satalia!,  
 ¿si jo gosava d'estimar?,  
 ¿si gosaria?

En una fotja s'esgarria  
 flor fugissera de lilà;  
 ans no s'acabi de negar,  
 oh satalia!,  
 ¿si jo gosava d'estimar?,  
 ¿si gosaria?

¿És esperança o bé follia  
 un goig amb ganes de plorar?  
 ¿Pot un abril tot l'any durar?  
 Oh satalia!,  
 ¿si jo gosava d'estimar?,  
 ¿si gosaria?<sup>157</sup>

---

<sup>157</sup> *ibid.*, pàg. 392. El poema és el número 295 de *Poesia*.

En aquest poema, el mot "abril", que no surt de la literalitat tal com apareix al títol i al primer vers, pren una dimensió figurativa a l'últim (tornada a part): la pregunta retòrica implica que el sentit d'"abril" ha de ser figurat. Hi ha molts més casos com aquest, com el del poema "Nit d'abril", poema que hem transcrit al capítol anterior, o el de "Recordança en la tardor", que hem llegit pàgines més amunt, i que acabava: «¿O solament és que amb malenconia / l'any es recorda del seu temps d'abril?». O el dels versos 5-6 del poema "Les ferides cloent-se" (número 367 de *Poesia*): «Oh dama fredolica, a tu davalla / una passada de l'abril perdut»; o, sense anar més lluny, el dels versos 18-19 d'"Immunitat": «car m'és fatal la veu que regalima / xiscles d'abril, ...». En aquests casos, "abril" sol designar un temps d'amor primerenc, o de la joventut en general, sovint com a referents perduts. "Maig" és també un mes habitual en la poesia de Carner, i amb un sentit figurat aproximat al d'"abril", com "primavera"; les altres estacions de l'any són també recurrents, i amb un sentit figurat ràpidament produïble. De fet, aquests usos són molt propis, precisament, de la poesia de Carner de tema amorós, i doncs de la secció que és corpus i objecte del nostre estudi. Com ho són altres elements temporals de sentit figurat com "dia", "nit", "avui", "demà" o "ahir", que sovint poden ser entesos en sentit literal, però el més habitual és que siguin sinècdques d'espais temporals molt més llargs. Vegem-ne uns quants exemples:

Juga a l'amor, massa que un dia  
serà ton cor d'angoixa estret. (251, vv. 21-22)

Hi ha vora dels tres pins una donzella  
que ahir jugava a nines. ... (283, vv. 1-2)

DESCRIPCIÓ INTERNA (2)

Ella s'amaga, lenta i fina,  
ombra d'una ombra de l'ahir. (333, vv. 21-22)

Solament d'ahir desclosa,  
galegeu ací i allí; (301, vv. 1-2)

Oh, si una vegada  
et veiés amb mi,  
desemmantellada  
dels somnis d'ahir! (338, vv. 41-44)

No saps encara quin demà t'espera  
i tombes a l'ahir, ja desaprès,  
tes espatlles de neu, ... (328, vv. 1-3)

Ombres que som, esperes d'un demà, ...  
Volem un cel, i en l'amatent demà, (307, vv. 6, 38)

un mal fat s'emportarà  
la besada sense espera,  
la cançó sense demà, (422, II, vv. 14-16)

i, temut d'un demà de més tristesa  
que el subterrani lloc sense delit, (345, vv. 27-28)

Tinc avui un poc d'afany  
que demà serà recança, (350, vv. 1-2)

Ella avui ja no té esment  
del que peno i com em manca; (411, vv. 9-10)

Avui el cor no pena ni somica: (351, v. 1)

En poemes com "Aquesta fou la casa", la utilització d'aquests elements pren un caire decisiu en la configuració de l'estructura del poema. Llegim el sonet, magnífic:

### AQUESTA FOU LA CASA

Aquesta fou la casa beneïda  
d'Amor; un dia, entre aflamats rosers,  
ploràvem, rèiem sense seny ni mida,  
meravellats que el nostre cor cantés.

¿Fou un somni, un parany o una mentida  
haver tingut quinze anys en els vergers?  
¿O bé és engany i disfressada vida  
tot l'arrossec inútil de després?

Vinc sol avui, en matinada freda.  
Veig el verger, la font i la pineda  
plens dels murmuris musicals d'ahir,

i encara, sota del brancal, m'espia  
la dolça por dels temps de primeria  
que amb la mà alçada s'oprimeix el si.<sup>158</sup>

És magnífica, efectivament, l'habilitat amb què el poeta espargeix aquí i allà (però en els llocs justos) sinècdques temporals que, a més, esdevenen en alguns casos metàfores de determinades experiències vitals: "un dia", "quinze anys", "després", "avui", "matinada", "ahir", "encara", "els temps de primeria".

Al tercer vers d'"Aquesta fou la casa" Carner utilitza un parell de figures

---

<sup>158</sup> *ibid.*, pàg. 369. El poema és el número 275 de *Poesia*.

combinades que inevitablement ens han de recordar el vers «on passa gent que riu i gent que plora» d' "Immunitat": «ploràvem, rèiem sense seny ni mida». I és que els conceptes abstractes emprats com a mots figurats no solament pertanyen al ventall semàntic del temps, sinó que molt sovint es refereixen a signes o expressions corporals: "riure" i "plorar"; "abraçada" i "bes", com hem vist més amunt; "gemec" i "sospir" («aquell racó perdut que poblen dos sospirs»); etc. Com en el cas dels temporals, aquests signes poden esdevenir mots figurats. Per exemple:

que noves roses a cada albada  
el plor t'amaguin de les marcides. (303, vv. 11-12)

El goig més tendre és entenent de plor. (289, v. 10)

fet per al bes de més enllà del plor, (371, v. 19)

beses mon plor  
quan ningú d'altre no el sabia; (412, vv. 33-34)

Hi ha fadrinardes, tot sospirs,  
a les eixides;  
i en els vorals de la ribera,  
llàgrimes cauen, en els llirs,  
de les traïdes. (404, vv. 3-7)

Tu vols, però, guspira, mon consol,  
que en allunyant-te perquè torna el dol  
daures encara la llàgrima primera. (341, vv. 12-14)

un arbrissó  
s'encomanava de ton riure (412, vv. 7-8)

mentre el mirall, sens reflex movedís,  
té gran enyor d'un somrís. (424, vv. 15-16)

del vostre cor dorment a la insabuda,  
cada sospir del nostre us és fidel. (296, vv. 10-11)

mai en sos ulls no sorprendria  
ni el meu esguard ni el meu sospir. (415, vv. 20-21)

En foll sospir la febre que m'arbora  
va a l'ombra fina que el meu cor adora, (310, vv. 9-10)

i sense llast possible de recança  
ens besarem amb el sospir només. (400, vv. 19-20)

No cap sospir li feia companyia;  
només, enlaire, gemegava un branc. (277, vv. 7-8)

Sospirs ni mur de diamant  
jamai no detindran  
el riu del temps, ... (355, vv. 19-21)

La corranda se l'emporta  
una mena de gemec, (320, vv. 3-4)

Oh tu, desposseïda,  
ara només gemec d'una ferida, (291, vv. 36-37)

Com podem comprovar, en molts casos els sentits figurats que podem produir d'aquests mots figurats porta cap a una mateixa direcció ("riure" per "alegria" o "felicitat", una metonímia clara, o un índex, en la tipologia de Peirce), però, com ja hem establert més amunt, això no és necessàriament així: en la poesia de Carner, sovint una determinada

figura genera sentits figurats diversos depenent del context.

Ens hem referit al tercer tipus de figuració, atenent al nivell del sentit literal, com un "element de la natura", expressió amb què volem incloure un ésser viu no humà, animal o vegetal, però també un fenomen atmosfèric o un element del paisatge. De fet, la distinció entre animat i inanimat no té gaire importància en la figuració pròpia de la poesia de Carner: una font pot fer la mateixa funció en el nivell del sentit figurat que un ocell, perquè al capdavant allò que caracteritza el món representat en aquesta poesia, com ja sabem, és el seu caràcter antropomòrfic. De fet, tampoc la distinció entre element de la natura i objecte no té una gran importància, perquè allò que importa és el caràcter del tot objectiu que pren la focalització un cop s'ha acomplert la despersonalització del jo poètic; tot el món conegut es posa al servei de suplir el buit de l'emoció i la intel·lecció humanes que genera aquesta despersonalització, i vet aquí l'antropomorfisme del món representat. Ara, és clar que és la natura, i tots els elements que en formen part, a on el poeta més sovint recorre, un i altre cop, per trobar els seus elements figuratius. Per exemple, com hem dit, els animals: és el cas de "Comprovació" (el rat-penat), poema transcrit al capítol anterior, o el de "Leda innocent", que tot seguit llegim:

#### LEDA INNOCENT

Aquell matí, Leda innocent, besaves  
 el cigne de vivíssimes clarors  
 a tu vingut entre les aigües blaves  
 amb el coll cabdellat, tot amorós.

Ses ales foren aviat esclaves  
de tos braços de vori; tremolors  
dava el frec de sa ploma, i comparaves  
l'ocell vençut, ton braç victoriós.

Tot amagant el cap, ell es fenyia  
poc avinent, amb graciosa por,  
inquiet de la teva companyia.

Tu vas perdre una mica la color.  
Ell, tanmateix, com en el llac solia,  
va fer en la teva sina cabussó.<sup>159</sup>

La imatge de l'últim vers és la que ens obliga a entendre el "cigne" del poema, sense perdre la literalitat, també en sentit figurat. Tant el cas de "Comprovació" com el de "Leda innocent" són poemes en què un animal esdevé la figura dominant del poema; hi ha molts versos, però, en què un animal determinat fa de mot figurat subordinat a d'altres. D'entre els més recurrents, sens dubte és l'ocell el més habitual, sovint representant, en el nivell del sentit figurat, l'alegria, el cant o la felicitat d'una relació amorosa (però no sempre). Vegem-ne exemples:

Que hi canti al roig ponent l'ocelleria,  
merla, pinsà, cardina i verderol ... (305, vv. 5-6)

De llur temps sense enyor passaven via:

---

<sup>159</sup> *ibid.*, pàg. 354. El poema és el número 264 de *Poesia*.



i cada ocell sabia una cançó, (339, vv. 5-6)

Aire subtil, airet de melangia,  
digue'm si has vist el meu ocell daurat. (249, vv. 16-17)

Del meu caminal incert  
ella esborra la fatiga  
com la rosa en la garriga  
o l'ocell en el desert. (387, vv. 5-8)

Rossinyol, canta la glosa  
d'un fatal i pur destí. (301, vv. 13-14)

Si el castell es feia runa,  
malcorat per tant de dol,  
amb el cor banyat de lluna  
hi refila el rossinyol. (422, III, vv. 1-4)

Un fosc ocell el meu pitxer trabuca; (425, v. 7)

L'últim vers transcrit, pertanyent a "La desesperança", ens adverteix que, efectivament, no sempre l'"ocell" està carregat en el sentit figurat de connotacions positives.

El món vegetal és una font constant d'on Carner beu per bastir la figuració de la seva poesia: només cal pensar en la secció ARBRES, on aquest motiu esdevé l'eix que l'estructura i li dona un sentit unitari. Però els elements vegetals són també enormement recurrents i productius en d'altres seccions, OFRENA, és a dir, la poesia de tema amorós, al capdavant. Poemes que hem llegit en aquest apartat, com "Aigües de la primavera", "Tardor", "Al fons d'un corriol", "Dues roses", "Cançó de gener" i

"Violes desembrals", en són mostres evidents; i tants d'altres, a més d'incomptables versos de molts poemes. Formant part de poemes de focalització múltiple, o bé esdevenint l'eix central de poemes unifocals o bifocals, o bé encara formant un espai en què es desenvolupa l'acció d'un poema de focalització recurrent, els versos de Carner són plens de motius vegetals, pretextos que donen peu a la formació de mots figurats amb un sentit figurat que escapa de la pura literalitat. Els exemples que segueixen, d'elements florals, no són sinó una selecció dels que podríem donar, alguns que ja coneixem, d'altres que no, però tots no acaben la seva potencialitat de produir sentit en la literalitat:

¿No te'n recordes del delit d'antany,  
d'aquell batre'ns amb flors per les riberes? (291, vv. 17-18)

Deu-me, Senyor, les esmes de la vida:  
una ferida i, si s'escau, la flor. (289, v. 14)

Qui sentís, renovellat  
per la bruixa entesa,  
aquell gust precipitat  
de la juvenesa,  
pluja i vent arremorat,  
i l'acàcia en tot esclat  
i deixant per l'empedrat  
tanta flor malmesa! (336, vv. 1-8)

Em vagà l'amant fortuna  
per un camp de flors corrent; (327, vv. 17-18)

¿Què en faràs de la serena,

DESCRIPCIÓ INTERNA (2)

sense gespa i sense flor?- (316, V, vv. 11-12)

vam collir les flors, rient, per l'afrau  
i ara els cops de bec rompen la garlanda. (385, vv. 11-12)

ja com ocells volaven fulles,  
ja s'encantaven tot de flors. (366, vv. 11-12)

Véns al llindar,  
lloses deixant impiadoses,

i em saps donar  
manats de flors meravelloses; (412, vv. 29-32)

Jo us he traïda, amor, poncella clara. (372, vv. 1 i 5)

Pren les poncelles roges que t'he ofert. (337, v. 5)

¿Per què mai més collir violes  
ara que els cors s'han fet esquius? (319, vv. 7-8)

Jo aniré aquest hivern en tardes clares  
a la vora del riu, sota les nues  
branques d'argent, en cerca de violes, (267, vv. 14-16)

Aquella graciosa viatgera  
que, en enardint el seu respir, movia  
en el seu pit l'embosta de violes, (278, vv. 1-3)

La relació d'aquests motius florals amb el tema amorós de la secció OFRENA és ben òbvia; els primers versos transcrits, corresponents a "El retorn", ens poden fer de clau: «¿No te'n recordes del delit d'antany, / d'aquell batre'ns amb flors per les riberes?».

A partir d'aquí, les flors es marceixen, o es donen, o es besen, o es desitgen, o tantes altres possibilitats que poden prendre diferents significacions en el nivell del sentit figurat. Tot seguit, fem una ràpida anàlisi d'aquestes possibilitats prenent la "rosa" (o "roses", o "roser", o "roseret", o "roserar") com a exemple; i si prenem aquest exemple és perquè no hi ha cap dubte que aquest és el mot figurat més usat en la poesia amorosa de Carner al llarg de la nostra secció, i probablement també el més usat en tota la seva poesia. Per tant, donem notícia, aquí sí extensiva, de *totes* les aparicions de la "rosa" (i derivats) de la secció OFRENA, agrupades per l'aproximació que podem fer dels seus sentits figurats. En el cas que la rosa sigui la figura dominant d'un poema unifocal, donem només el títol d'aquest.

*Sentit dominant literal:*

(En aquests casos, no hi ha sentit figurat, o en tot cas el sentit literal és del tot predominant malgrat que hi pugui haver una referència figurada subordinada.)

La rosa ardent, per tant d'insecte presa,  
i el màgic rossinyol són el preludi  
de goig i plany de gent atabalada; (248, vv. 5-7)

La veig només confosament,  
un llibre als dits o bé una rosa; (253, vv. 11-12)

... entorn del presbiteri  
collies roses; ... (262, vv. 9-10)

Allà hi ha un castell de faula  
entre murs de diamant,  
on no es parla cap paraula,

on no passa mai l'instant,  
on s'aixequen roses belles  
que no glaça el vent cruel, (315, IV, vv. 23-28)

*Sentit figurat aproximat: "amor":*

(El sentit figurat general és l'amor, o la garantia de l'amor; en molts casos, els sentits en relació a l'amor poden ser diversos dins del nivell del sentit figurat, de manera que

sovint són perfectament possibles les referències al desig o al gaudi sexual.)

-¿No saps la rosa què et promet? -  
Ella em parlava i resplendia  
entre la llum del roseret. (251, vv. 10-12)

teniu als ulls, per al mortal descloses,  
coves de diamant, afraus de roses, (252, vv. 12-13)

Eren mos dies com verger de roses  
on s'esbargien totes set; ... (265, vv. 3-4)

"La rosa i el ventall" (269)

Oh tantes roses! Oh la fosca tota blana! ...  
I bat de pressa el cor, sentint que li demana  
algun afany d'amor l'obscuritat del cel (304, vv. 9, 12-13)

I que ella amb cor distret, gens fugissera,  
deixi caure als meus dits la cabellera,  
prop de ma boca el llavi seu rogenic,  
i que avancem amb les parpelles closes,  
i encara vers l'encanyissat de roses (305, vv. 9-13)

Una rosa t'he dat, mig expandida,  
perquè del si naixent, arrecerat,  
tu la volguessis com fermall sagrat. (332, vv. 9-11)

"Dues roses" (337)

"El foc i les roses" (364)

"Història de dues roses" (377)

Del meu caminal incert  
ella esborra la fatiga  
com la rosa en la garriga  
o l'ocell en el desert. (387, vv. 5-8)

"Cap al tard" (388)

Enmig de tu i de mi hi havia tantes roses; (402, v. 1)

"El gessamí i la rosa" (409)

*Sentit figurat aproximat: "fugacitat":*

(La rosa representa sovint la fugacitat de l'experiència amorosa, o de la joventut, i també la inconstància, la pèrdua de l'amor, el record d'un amor passat, o un amor frustrat o no acomplert.)

Quan em llevo, d'algun somni  
guardo encara les colors,  
rosa rosa dins de l'ombra,  
rosa blanca en la claror. (261, vv. 7-10, i 19-20, 29-30)

del nostre dol no n'has hagut esment,  
oh dona feta d'insensible roses! (263, vv. 3-4)

... la vida s'escolava  
i que el sol anà minvant.  
I no sé cap altra cosa  
sinó uns llavis, una rosa,  
un peu en ma destra, un guant, (268, vv. 25-29)

... Tot signe li fugia:  
les roses albes que tenyí de sang  
i un llac negant-se dins la mort del dia. ...  
Pel roserar va córrer una ventada;  
la porpra d'una sang enamorada  
voleiava a fulloles en la nit; (277, vv. 2-4, 9-11)

Car l'amor és una rosa  
que el mal temps esfullarà. ...  
Car l'amor és una rosa. (286, vv. 6-7, 10)

"Cançó voluble" (301)

que noves roses a cada albada  
el plor t'amaguin de les marcides. (303, vv. 11-12)

"La flor sagrada" (306)

Si llur fosca m'és sagrada,  
vaig arran del vell roser;  
en record de l'estimada  
una rosa colliré. (316, II, vv. 9-12)

"L'elegia d'una rosa" (321)

Mor una rosa clara  
en el meu bell pitxer. ...  
Sense resposta, fina  
la meva joventut. (335, vv. 1-2, 5-6)

"Cançó del decebut" (348)

Ves que aviat s'esfullaran  
les roses. (355, vv. 5-6, 11-12, 17-18, 23-24)

"Fulla de rosa" (381)

Inútil fou la juvenesa fràgil  
(oh rosa mig colgada entre malví i cerfull!), (406, vv. 5-6)

El que és remot se'm fa present.  
Veig casa meva. Lentament  
en la penombra t'esbadelles,  
oh quietíssim finestró;  
sospira a penes la cortina,  
llu delicada la vitrina,  
plora una rosa de tardor. (415, vv. 2-8)

*Sentit literal aproximat: "dona":*

(La rosa representa la dona o el cos femení, o una part d'aquest cos, o la dona du una rosa com a referent eròtic.)

"Oh tu que portes una rosa" (271)

i jo sento gronxar-se, a ma besada,  
roses immarcescibles en son pit-. (291, vv. 44-45)

alta i armada d'una rosa nua,  
la bella dama que no vol cantar.- ... (307, vv. 9-10)

i que ta mà, que sobre el front reposa,  
es badi com les fulles de la rosa (307, vv. 9-10, 33-34)



la noia blanca té una rosa al trau (313, v. 2)

¿No hi sou vós, de tota cosa  
oblidada, fins d'amar,  
i en el pit dueu la rosa  
i el mirall en una mà? (315, IV, vv. 31-34)

"Les roses i els ulls" (331)

mos ulls, els missatgers visionaris  
que passen els espais,  
ja en aquell món, que estranyament reposa  
com un fonal de mar o un cementir,  
veuen que es gronxa allà d'allà la rosa  
divina d'un respir. (358, vv. 19-24)

L'agrupació de totes aquestes aparicions en quatre grups, com veiem, es fa efectiva només per aproximació; que en cada cas hàgim hagut d'especificar una diversitat de sentits ja ens indica que el que hem fet és una simplificació. De fet, cada cas és diferent dels altres: i això és extensiu a l'ús de tots els motius figurats en la poesia de Carner. Fins i tot en el cas de la rosa, on el sentit figurat es pot relacionar d'una manera més directa amb el tema amorós, amb el desig eròtic o amb la representació de la feminitat, ens queden casos que ni l'aproximació que hem fet no expliquen, exactament tres: el del cant III de "L'estranya amor" (on allò que importa és la "puresa" de les roses com a referència a la "castedat"), el del cant V de "La nit amorosa" (on s'estableix una metàfora amb els "ecos rituals" del dia) i el dels versos 17-18 d'"Els dos volubles" (on les roses són la metàfora del color que porta el capvespre):

Allà al cim de les altures  
les pomposes vestidures,  
que eren llaços de pecat,  
els anells, les cofadures  
i l'ermini i el brocat,  
es farien roses pures  
com brial de castedat. (315, III, vv. 16-22)

Sobre el dia que hom deposa  
passen ecos rituals,  
dotze fulles d'una rosa  
d'agonies immortals. (316, V, vv. 5-8)

I fins a l'hora que mil roses  
dugué el capvespre, ... (366, vv. 17-18)

Hem dit que el món vegetal és una font constant d'on Carner treu els seus motius figurats, i això inclou no solament els florals, sinó de tot tipus: el bosc, el jardí, arbres, plantes, fruits, herba, etc.; valguin els següents exemples com una selecció molt reduïda:

Sota d'un bosc que no coneix el dia,  
de tot camí me n'era jo oblidat. (249, vv. 3-4)

Ja de mi, la follia, desentesa,  
quina olor de bona herba fa l'oblit.- (346, vv. 9-10)

Ix en finestra; el jardinet fictici  
guarda l'esment d'aquell daurat inici  
i fa com si adiés el desconhort. (416, vv. 9-11)

DESCRIPCIÓ INTERNA (2)

sento el plany de sa boca no besada  
i el dol, al lluny, de desolats vergers. (361, vv. 23-24)

I ara que al verger hi ha a penes  
roges pomes a collir  
i rossegen tant els arbres  
que encatifen el camí, (365, vv. 13-16)

De fet, en general és tota la natura que pren vida en la poesia de Carner, i per tant tots els elements del paisatge són útils perquè s'hi faci efectiva la focalització objectiva: muntanyes i deserts; fonts, estanys, mars, rius i tot element aquífer; lluna, estels i cel; la llum i la foscor, la claror i l'ombra:

Encara et veig  
vora l'estany de flors gemades; (412, vv. 1-2)

La nostra amor hauria vist, sortada,  
per clarianes de recers obacs,  
el núvol rosa submergit als llacs,  
fermat el sol ponent dins la brancada. (378, vv. 1-4)

I en vorejar la font que plora  
i els bassiots enterbolits, (401, vv. 13-14)

El brollador, davant la casa bruna,  
de dies té un tirat silenciós; (382, vv. 1-2)

Vora la mar és nada l'estimada  
i és olorosa de ruixim marí;  
té els canvis de la mar en la mirada  
i lliure es gronxa per un blau camí. (311, vv. 1-4)

Només ho sap el riu, només els saules  
que t'hagi presa en ànima i sentit; (419, vv. 5-6)

Pobla l'espai una invisible raça  
i la lluna ens governa l'esperit. (362, vv. 5-6)

L'estel ens diu que fem la via ensems. (356, v. 18)

Passen en llarga desfeta  
damunt les flors dels terrats  
núvols que vénen de ploure,  
decandits i escabellats. (365, vv. 1-4)

Que prest seran a ma oblidada porta  
el gebre humil i la ventada torta  
i un cel des de l'albada cellajunt. (421, vv. 9-11)

Al cim dels arbres, oblidats de trémer,  
damunt del vent apaivagat, s'estén  
la dolçor d'aquest cel convalescent,  
bessó d'un llac entre la neu dormida. (371, vv. 5-8)

I, com hem vist en aquesta última cita, també els fenòmens atmosfèrics són susceptibles d'esdevenir motius figurats: la pluja i la neu, el vent i el fred, el sol i la calor, el gebre i la rosada, la tempesta i l'oreig:

ta boca, del delit en la sorpresa,  
riu com les aigües de la neu que es fon. (332, vv. 7-8)

Núvol de làngüides plomes estretes  
assolellant-te manyac i perdut,  
després que tota la nit, de puntetes,

la pluja ha anat i vingut; (369, vv. 1-4)

Aigua de pluja dorm encara a la barana (304, v. 10)

Hi havia cada dia  
un raig de sol que t'esperava ací,  
i em feia companyia,  
bé com si fos per a trobar-se amb mi. (363, vv. 1-4)

amor finat és el més dolç oblit;  
tempesta al lluny es torna melodia. (351, vv. 13-14)

fosca despulla en la ventada freda,  
travesso el vell passeig abandonat. (361, vv. 3-4)

També els quatre elements, aigua, aire, foc i terra, esdevenen elements antropomòrfics carregats d'emoció i de vivència:

com l'oboè canta el fullatge  
i l'aigua com el violí. (396, vv. 19-20)

En passant, un aire ardent  
tot l'escamp de les despulles  
arreplega i reencén. (422, III, v. 14)

Ara sé que és la llum qui sola invita  
a somnis d'aire i ficcions de foc. (346, vv. 17-18)

Tos llavis són metzines temptadores,  
porta de voluptat, pou de follia,  
flama en ta faç, entemorint el dia,  
flama en la nit, millor que les aurores; (293, vv. 5-6)

Guspira un altre cop encimbellada  
en l'obac torterol del meu voler,  
filla del foc, de ma foscor pagada, (341, vv. 1-3)

Fer un recompte de totes les aparicions d'aquests mots figurats, com hem fet en el cas de la rosa, seria un treball gairebé inacabable: seria, de fet, rescriure la secció de bell nou. Per això ens hem limitat a adduir exemples triats gairebé aleatòriament. Però el que ens interessa de destacar són dues coses: primera, que el sentit figurat d'aquestes figures no és en cap cas unívoc, sinó que, com passava amb la rosa, respon en cada cas a una determinada utilització en el context dels versos i del poema; i segona, i més important, és a través de l'ús d'elements presos de la natura que es fa més sovint efectiva l'objectivació figurativa, que és allò més substancial de la poesia de Carner, i és per tant el món natural que més sovint esdevé representat amb trets antropomòrfics. Dedicarem les últimes pàgines d'aquest capítol a considerar aquest últim punt.

Com hem estat veient, en el nivell del sentit literal el mot figurat pot ser un ésser humà, un objecte o un concepte abstracte o, molt més habitualment, un element del món natural. Normalment, un ésser humà, un objecte o un concepte són utilitzats per designar, en el nivell del sentit figurat, una entitat única (que, com sabem, pot ser el mateix poeta, la persona estimada, o un concepte abstracte, com ara l'amor); és a dir, en aquests casos els mots figurats generen poemes unifocals, o multifocals si se'n juxtaposen de diversos. (Hem dit "normalment", i és que no sempre és així: a "Antiga primavera", per exemple, un concepte com "verd" generava una focalització recurrent.)

Quan els mots figurats pertanyen a la natura, per exemple un animal o un vegetal determinats, també poden referir-se a una entitat única, sobretot un concepte, però és habitual que la referència sigui, en el pla del sentit figurat, a una experiència o una situació vivencial que, en el cas de la nostra secció, és sempre relativa al tema amorós. Això (la representació figurada d'una vivència amorosa) pot passar en poemes unifocals o multifocals, i passa sempre en aquells poemes en què se subsegueixen diversos motius presos del món natural: aleshores es crea una focalització recurrent on els elements figuratius s'articulen en el nivell del sentit figurat per crear un sentit unificat. És el cas de "Al fons d'un corriol", i també de molts altres poemes. Aquesta possibilitat és la més complexa de les que pot produir l'objectivació figurativa en la poesia de Carner; i també és la possibilitat on l'objectivació genera la màxima impressió de càrrega antropomòrfica: el món humà i el natural, en la seva interacció, acaben per fondre's. Manel Ollé hi fa referència i explica des d'aquest punt de vista l'interès de Carner per la poesia xinesa:

La tradició poètica xinesa li fornava materials que s'adeien amb la seva sensibilitat, amb l'ideari implícit en els seus escrits i amb els seus plantejaments poètics: li oferava una poesia que es mou en una tessitura descriptiva, una poesia que integra el subjecte en la natura, que s'ajusta als ritmes dels cicles de la natura i prova de reproduir-los, que vehicula posicions d'acceptació i de comprensió receptiva del curs de les coses i de fusió del subjecte en l'alteritat.<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> Ollé 1995, pàg. 139.

No solament en les seves versions de poesia xinesa de LLUNA I LLANTERNA, sinó també en la seva poesia original Carner fa efectiva la "integració del subjecte en la natura", cosa que també havia remarcat Marià Manent al seu pròleg de *Poesia*, tot i que ho circumscrivia a la "felicitat" del món natural:

Costa d'imaginar una poesia més obertament vital, si amb aquest adjectiu volem també suggerir que una de les conviccions bàsiques del poeta és el que Emerson anomena «la meravellosa congruència que existeix entre l'home i el món». La poesia de Josep Carner és sovint un mirall ofert a la felicitat de l'home i a la felicitat de la Natura en íntima connexió, gairebé com dues realitats intercanviables. Comunica de vegades un sentiment paradisiac de pau, de benaurança i d'amor; dóna de les coses una visió transfigurada, com ja encelada en una perdurable bellesa.<sup>161</sup>

De tota manera, no ens hem de dur a engany amb l'aparença de la "tessitura descriptiva", en paraules d'Ollé, de la poesia de Carner: com va dir Joan Ferraté, el de Carner és un món "interpretat", i la identificació entre ésser humà i natura respon, almenys en primer terme, a l'objectivació de l'emoció i de la intel·lecció humanes en el món natural (de manera que són l'emoció i la intel·lecció allò realment "transcendent": vet aquí l'antropomorfisme).<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> Manent, M. 1957, pàgs. 20-21.

<sup>162</sup> Gairebé impressiona la constatació que, allò de més substancial de la poesia de Carner (la despersonalització, l'objectivació figurativa i la representació antropomòrfica de la natura), ja ho trobem en les seves primeres provatures poètiques d'adolescent. Llegim-ne a tall d'exemple dos poemets, de quan el poeta tenia només setze anys (en normativitzem l'ortografia perquè res no ens distregui del nostre assumpte):

DIGUES...

PER QUÈ?



Hem dit que la focalització recurrent en elements de la natura que s'articulen per a la representació figurada d'una experiència vital és el cas més complex dels que pot generar l'objectivació figurativa en la poesia de Carner, i també, potser, el més radicalment seu, almenys dins de la poesia de tema amorós. En efecte, la relació que s'estableix entre la natura (el nivell del sentit literal) i l'experiència humana emocional i intel·lectual (el nivell del sentit figurat) és original i complexa, i pot presentar, dintre de la regla general, aspectes molt diversos. Considerem, a partir d'ara, alguns d'aquests aspectes, servint-nos d'exemples de versos i de poemes de diferent tipus d'estructura i de focalització, però amb un nexa comú: totes les figuracions es remetent, en el nivell del sentit figurat, a una situació o una experiència de tipus amorós.

Els termes de la naturalesa poden ser el context de l'experiència referida, l'ambient on es desenvolupa la situació amorosa descrita, de manera que aquests termes són el contrapunt a què la veu poètica apel·la per a l'objectivació. "Al fons d'un corriol", altre cop, n'és un cas exemplar. En podríem afegir molts d'altres; per

---

Quan ja ve la primavera,  
i els ocells tornen jolius  
i esclata la flor darrera  
i els arbres són plens de nius;  
quan tot és goig i alegria  
sota el cel enlluernador,  
¿no tremoles, vida mia,  
sentint-te plena d'amor?

Sota les voltes del bosc  
pensívola caminaves;  
xerrotejava un pardal:  
¿per què t'encisava?

Vora el pardal corregué  
la femella amb alegria,  
i es besaren amb lo bec:  
¿per què t'enrogies?

Ambdós corrien al niu,  
tendrament s'enraonaven;  
ton caparró encisador  
¿per què l'abaixaves?

Podríem donar molts més exemples; remetem a Busquets 1974 (els poemes transcrits corresponen a les pàgs. 141 i 145).

exemple, "La nit amorosa" (número 316 de *Poesia*), llarg poema distribuït en sis cants; llegim-ne el primer:

Al casal endormiscat  
clou els ulls la vida mia;  
se'm fa esquerp, caragirat  
el camí de cada dia.

Va fent d'esma el reguerot  
cantarella més cansada;  
és un pàl·lid cremallot  
l'últim llum de l'estelada.

Em desvetlla, l'aire fi,  
averanys, temors ocultes;  
i les pedres del camí  
semblen formes insepultes.

¿On seràs, oh joia d'or  
que en les ombres et perderes?  
Sento estrènyer-se el meu cor  
en la nit sense riberes.<sup>163</sup>

De fet, la relació que s'estableix aquí podria ser sintetitzada en l'expressió "jo en la natura", és a dir, el subjecte immers en el món natural. En alguns casos, la posició del subjecte és precisament la de quedar exclòs de la natura, o sigui, que es nega la referència al món natural, i és clar que aquesta és una altra manera de referir-s'hi i d'"estar en la natura". No en sabríem trobar cas més exemplar que el poema

---

<sup>163</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 419.

"Desolació", on l'últim interrogant ens dona la clau d'interpretació d'aquesta negació del món natural:

### DESOLACIÓ

¿Com dir-nos més germà i germana  
si hem fet, plegats, el nostre dol?

¿Com parlarem de la fontana,  
si fins l'herbei és mort al volt?

¿Per què en baixant de les eroles  
seuríem vora els tamarius?

¿Per què mai més collir violes  
ara que els cors s'han fet esquius?

¿Per què veurem el dia encara  
-la nosa ardent, l'enuig sonor-

si quan s'aixequi l'alba clara  
ens trobarem sense l'amor?<sup>164</sup>

Dintre d'aquest tipus de relació de "jo en la natura", hi ha poemes en què la vivència amorosa o l'experiència vital no apareix explícita ni és immediatament determinable, sinó que més aviat pot ser inferida pel lector; en aquests casos, una lectura que no surti dels termes de la literalitat estricta és perfectament sostenible, i tota

---

<sup>164</sup> *ibid.*, pàg. 426. El poema és el número 319 de *Poesia*.

lectura en sentit figurat no pot sinó remetre's constantment al nivell del sentit literal. És el cas de poemes com "Bosc a l'hivern" (poema transcrit al capítol anterior) o "Violes desembrals" (que abans hem vist). En altres casos, per contra, el sentit figurat és del tot predominant, i la representació del món natural en el nivell del sentit literal no passa de tenir un caràcter vague. Així s'esdevé al magnífic poema "El repensament" (número 259 de *Poesia*) a partir del vers 27 i fins al final. Als primers vint-i-sis versos, el poema presenta un jo poètic que ens explica que ha tornat a "vorejar" la casa de la seva antiga estimada, i s'imagina, amb una certa ironia, l'alegria que s'hauria produït el dia del seu casament amb ella. «Però l'atzar ha esgarriat les coses», diu el vers 26; a partir d'aquí, tot el poema canvia, tant de to com d'imatges com d'estructura (comença una estructura "en sèrie", per fer ús d'un terme que ha emprat Pere Ballart<sup>165</sup> per definir una construcció "predilecta" de Carner), generant una focalització a mig camí entre múltiple i recurrent on l'element natural és el contrapunt de les dues posicions diverses que el jo poètic i l'estimada van mantenir davant del compromís matrimonial, diversitat que és, de fet, la que ha "esgarriat les coses". Llegim aquest final de poema:

Una vegada que érem junts a veure  
la nit, cingle suspès de l'estelada,  
ella s'entemorí, tota en fretura  
d'embolcallar-se en la penombra tèbia,  
de veure el pàmpol de son llum benigne  
i de sentir l'agulla del rellotge,

---

<sup>165</sup> Vid. Ballart 1995, pàg. 44.

mentre que en mi creixia la volença  
 d'anar per estretalls, córrer pendissos  
 al so del vent que sota el cim grinyola;  
 d'alliberar-me l'ànima, copsada  
 pel Cupidell de les amors tranquil·les  
 -el que teixeix pacífiques garlandes  
 amb marialluïses i amb aromes-;  
 d'estalonar fantasmes impossibles  
 que mai no es donen del vivent als braços;  
 n'hi ha que lliuren els seus pits de vori,  
 al so d'un cant subtil, damunt les ones  
 o vagament en el celatge suren,  
 tornant-se núvol que la lluna besa.<sup>166</sup>

Ja veiem que l'adjunció d'elements "en sèrie" arriba al final al paroxisme, eliminant tota possibilitat que el sentit literal de les referències al món natural tinguin cap validesa.

Hi ha poemes, i grups de versos de poemes, en què, a diferència d'aquests que acabem de veure, l'expressió que defineix la relació entre el subjecte i el món natural seria "jo amb la natura": això passa quan la natura o un element que en forma part es converteix en interlocutor del poeta. Així succeeix en "El roig averany", que hem llegit al capítol anterior, un poema on el jo poètic estableix un diàleg amb un arbre; o en "El brollador", on l'interlocutor és un brollador d'aigua; o a l'última estrofa de "Tarda de primavera" (poema número 290 de *Poesia*), on el jo poètic s'adreça a la lluna:

---

<sup>166</sup> Carner 1957 [1992], pàgs. 347-348.

Lluna, tu que tant esbrines,  
¿què ho fa, digues, que, amatent,  
el perfum de les glicines  
torbi el cor adolescent?<sup>167</sup>

Aquest tipus de relació entre natura i subjecte es pot donar en un poema de focalització recurrent o múltiple, però sol propiciar poemes unifocals. El sonet "Memòria" n'és un exemple clar: aquí, el poeta s'adreça a un lligabosc a falta de res millor (el lligabosc, però, "fa present" l'estimada), generant una figuració irònica de gran patetisme:

### MEMÒRIA

T'he servat ma fe darrera,  
lligabosc d'un bell jardí  
amb tot d'ombra a la vorera,  
sens visites, tret de mi.

Veí que ets d'una encisera,  
em sabé ta flaire dir  
son trsbals de cabellera,  
sa veu baixa de setí.

Ella avui ja no té esment  
del que peno i com em manca;  
tu, però, la fas present;

i en aquesta nit tan blanca,  
ets suspès damunt la tanca

---

<sup>167</sup> *ibid.*, pàg. 385.

com un colze defallent.<sup>168</sup>

No direm res més d'aquest poema, entre altres coses perquè ja ha estat comentat per Salvador Oliva,<sup>169</sup> només remarcarem que, en efecte, el "liligabosc" és abans de res (abans de ser un "colze defallent" que fa present l'estimada) l'interlocutor del jo poètic. La necessitat d'un interlocutor apareix perquè al jo poètic, despersonalitzat com està, li cal el món extern a ell per trobar sentit, perquè al seu interior ja no n'hi ha; com diuen uns versos d'"Amor finat" (poema número 351 de *Poesia*):

I en cloent les parpelles una mica,  
tal volta, a noves cures amatent,  
pogués entendre com l'ocell s'explica  
o què vol l'aigua amb tant renou d'argent.<sup>170</sup>

Una modalitat d'aquesta expressió "jo amb la natura" es produeix quan l'element natural és, més que no pas un interlocutor, simple testimoni de l'experiència referida en el nivell del sentit figurat. Aquesta és la funció del "níspier" del poema "Un níspier de Curaçao", que ja coneixem, o la "recolzada" d'aquests últims versos del poema "Amor, nat en aquesta primavera" (número 267 de *Poesia*):

Jo aniré aquest hivern en tardes clares

---

<sup>168</sup> *ibid.*, pàg. 530. El poema és el número 411 de *Poesia*.

<sup>169</sup> *Vid.* Oliva 1991b.

<sup>170</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 466.

a la vora del riu, sota les nues  
branques d'argent, en cerca de violes,  
per a dur-les a aquella recolzada  
on en polsina d'or te m'esvàires.<sup>171</sup>

També és el cas de "Gerani rosa", un altre poema unifocal, on el poeta, conscient que el gerani és testimoni de l'amor dels amants, introdueix la ironia de demanar-li expressament que no reveli el secret:

### GERANI ROSA

Gerani rosa, la flor que Ella es posa  
amb el vestit negre i blanc, en un flanc;  
gerani rosa, t'enveja la rosa  
que, en passant Ella, tremola en el blanc.

Sents la paraula secreta, commosa,  
i aquells silencis on canta la sang:  
gerani rosa, la flor que Ella es posa  
on la sageta li féu esvoranc.

Gerani rosa, no diguis cap cosa  
del que ens sentíssis, vinclats, en la nit.  
Poc perquè sotgis ni facis cap nosa

distretament, en passant, t'hem collit,  
no en facis glosa, sospira i reposa:  
tàcit senyal d'on batega un delit.<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> *ibid.*, pàg. 358.

<sup>172</sup> *ibid.*, pàg. 453. El poema és el número 340 de *Poesia*.



Evidentment, aquests usos de motius naturals per a la focalització objectiva generen personificacions constants, i fins i tot provoquen que tots els elements representats prenguin vida i ànima i siguin erigits en "personatges" del poema, com qualsevol ésser humà. El final del poema "Viatgera" n'és una bona mostra. En aquest poema (número 278 de *Poesia*), que té una estructura que recorda molt la d'"El repensament", el jo poètic parla d'una vilatana enlluernada pel món de la ciutat (tot i que la confrontació dels dos mons pot tenir un sentit figurat), i explica que decideix d'anar-se'n i convertir-se en "viatgera". Aquests són els últims versos (22-29) del poema:

La posta rosa féu cantar una merla;  
 i, a l'encesa de llums, en cada casa,  
 entre pauses i sons de cada dia  
 humilment s'encengueren les finestres.  
 I, alada al vent i menyspreant les minves  
 de l'endemà, partí la mai haguda;  
 arbres, camins, se'n varen doldre, atònits  
 de tanta solitud desemparrada.<sup>173</sup>

Com podem veure en aquests versos, els elements de la natura poden esdevenir ja no simples testimonis de l'experiència referida o interlocutors del jo poètic, sinó que fins i tot poden prendre un paper actiu en el món representat, és a dir, un paper d'actuants en relació a l'experiència de l'amant o dels amants. En aquestes ocasions, per comptes de "jo amb la natura", potser seria millor descriure la relació entre el

---

<sup>173</sup> *ibid.*, pàg. 372.

subjecte i el món natural amb l'expressió "la natura amb mi": i és que en aquests poemes s'estableix una figuració irònica perquè el subjecte gairebé queda convertit en objecte per la força subjectiva del món natural. Potser el cas més espectacular de la intervenció de la natura en el món dels amants, dintre de la nostra secció, és el del poema "Dos amants", que hem llegit al capítol anterior; recordem-ne els versos 5-11:

En imploració van aixecar les mans;  
un glacial fuet els afrontà l'esquena;  
de polseguera es van trobar la boca plena,  
despulses sobre el cos a estil de mendicants.

I van guspirejar llurs ulls d'una ira estranya.  
Potser els van maleir la mar i la muntanya.  
Tant de bo que la mort o l'oblit els colgués!<sup>174</sup>

Un cas semblant a aquest és el del poema "Renyina", on la intervenció de la natura en el món dels amants també està provocada per les discordances entre aquests, encara que aquí la cosa quedi només en una "renyina" (tot i que potser ja massa llarga, o així ho creu la natura):

#### RENYINA

Són prop i lluny a la vegada,  
i cap dels dos no sap dormir;  
damunt dels cossos, aplanada,

---

<sup>174</sup> *ibid.*, pàg. 462.

DESCRIPCIÓ INTERNA (2)

la fosca, plena de verí.

Mut, cada u s'amarga el llavi  
amb un neguit roí, roí,  
com un estúpid assassí  
que rosegués tot el seu glavi.

Ah nit, ah nit, coval de l'ira,  
de galeries sense fi!

Giren el cap; l'alba, al jardí,  
mig hi somriu, mig hi sospira,

amb una túnica viola,  
amb unes ales blanques, i,  
dalt del capell, subtil i sola,  
una gran ploma carmesí.

Ara s'aixeca un poc d'oratge,  
l'ocell s'alegra del matí;  
com l'oboè canta el fullatge  
i l'aigua com el violí.

El cor humil de la natura,  
des d'un massís de romaní,  
diu a tots dos en llur camí:  
-Com! ¿La renyina encara dura?<sup>175</sup>

De fet, fixem-nos que l'acció de la natura s'acaba produint a l'última estrofa: fins aleshores, a les estrofes tercera, quarta i cinquena, hi ha una contextualització de la situació de renyina dels amants a través de la descripció de l'"alba", que és qui ha de

---

<sup>175</sup> *ibid.*, pàg. 514. El poema és el número 396 de *Poesia*.

portar llum nova a la situació produïda durant la nit (la "fosca plena de verí" de la segona estrofa). És precisament la qualitat amb què es caracteritza l'alba al llarg d'aquestes tres estrofes que al final esdevé possible la interpel·lació directa als amants, girats d'esquena com estan al món exterior. I és que la natura, en la poesia de Carner, sol ser pietosa: serva la saviesa de què tan sovint manquen els éssers humans. Així, la cosa més insignificant, com una fulla de rosa, pot resoldre adequadament una difícil situació amorosa:

### FULLA DE ROSA

Els falciots davallen l'aire.  
Topàrem d'ulls. L'amor vingué.  
Ja no ens parlàvem poc ni gaire  
a banda i banda d'un roser.

Or de la posta es consumia  
de ma mirada en el delit  
i era la vostra tota pia  
com de serenes de la nit.

I jo vaig témer l'escomesa,  
per tal encís, d'un pobre esbull:  
ja el mot incert de la feblesa,  
ja el mot cruel de tan curull,

quan d'una rosa, amb delicat  
vol inaudible,  
caigué una fulla en pietat,  
record suau de l'impossible

i surt lleuger de comiat.<sup>176</sup>

L'acció de la natura és sempre pietosa, encara que de vegades la "pietat" hagi de prendre la forma d'una força que anihila els amants sense sortida. Quan aquesta intervenció no es produeix del tot, pot passar que sigui el mateix subjecte que la demani: cosa que genera, és clar, una altra figuració irònica. Això passa a "Dia sense vent", l'últim poema que llegirem en aquest capítol. Aquí, la focalització objectiva utilitza diversos elements del món natural, però el poemeta esdevé unifocal quan el jo poètic suplica ser anorreat per la "boira", mot figurat en què a partir d'aquí s'establirà l'objectivació figurativa del poema. Llegim-lo:

#### DIA SENSE VENT

Al fons de la boscúria, un dia sense vent,  
 passo, de dol l'ànima estreta;  
 alens de boires lliguen misteriosament  
 les nues branques violeta.

Oh si em cloqués la boira amb més oblit!  
 Sé que fa els astres perdedissos,  
 i els caminals cabdella i estén per al sentit,  
 flonja, la llinda dels abissos.

Però no em dol, oh màgia que et gronxes per la vall!  
 Minva el meu crit, nega'm eixida  
 si tanmateix m'esborres dins el secret mirall

---

<sup>176</sup> *ibid.*, pàg. 498. El poema és el número 381 de *Poesia*.

de ma recança adolorida.<sup>177</sup>

"Dia sense vent" és un exemple clar d'intervenció de la natura en el món del subjecte, és a dir, en el món humà, i per tant un exemple també de la transcendència que prenen els elements naturals en la poesia de Carner a partir de la seva càrrega antropomòrfica. I és, així mateix, un poema on la despersonalització del jo poètic adquireix un màxim protagonisme, perquè, com en d'altres casos que hem vist al començament d'aquest apartat 5.2., la necessitat de la despersonalització es fa explícita al mateix text del poema: el poeta, que té l'ànima "estreta de dol", expressa el seu desig que la boira, a despit de tot allò que sap que provoca, el "clogui amb més oblit", i que "minvi el seu crit" i li "negui eixida", perquè al capdavant vol "esborrar-se dins el secret mirall de la seva recança adolorida". Un altre poema, doncs, que és alhora mostra i consciència de l'estètica de Carner tal com l'hem explicada al llarg d'aquest capítol.

Acabem aquí la nostra descripció de la poesia de Carner: en termes generals, tal com l'hem formulat en aquest capítol i l'anterior, i en allò més estrictament referit a la secció OFRENA i a la seva configuració textual, que ha estat l'objecte d'estudi del capítol 3. Sobretot pel que fa al capítol que ara tanquem, que és el nucli de la part II del treball, no hi ha dubte que són moltes les coses que encara es poden dir, i moltes de les que hem dit encara són matisables; la complexitat de la poesia de Carner i dels

---

<sup>177</sup> *ibid.*, pàg. 490. El poema és el número 374 de *Poesia*.

seus principis estètics no la fan fàcilment definible. Tanmateix, l'estudi que hem desenvolupat (tot i partir, lògicament, de la crítica ja existent) representa al nostre entendre una aportació en el camí de la racionalització d'aquesta poesia i d'aquesta estètica. Així, acomplert ja el primer objectiu d'aquest treball, donem pas al segon, que ocuparà la part III: la interpretació de la secció objecte del nostre estudi.

## PART III

### INTERPRETACIÓ





## Capítol 6

### INTERPRETACIÓ (1)

Aquest capítol que ara encetem i el següent, el 7, constituïran el vessant interpretatiu de la tasca crítica del nostre treball, després que ja hem acomplert, als tres anteriors, la feina relativa al descriptiu. La separació en dos capítols respon a la necessitat d'abordar aspectes diversos dins del camp de la interpretació, aspectes que podem agrupar en dos eixos: d'una banda, aquells que fan referència a l'ús de les veus narratives i al paper del "jo" poètic (que correspondrien als elements de l'emissor i del receptor de què hem parlat al començament del capítol 3 a partir de l'esquema de Jakobson), i de l'altra aquells aspectes relatius a la temàtica amorosa, que és el lligam vertebrador dels poemes de la nostra secció (aspectes que, cas que els volguéssim explicar seguint l'esquema de Jakobson, ens obligaria a tornar a remetre'ns altre cop a la noció de "codi", però també a la de "context", entès no pas com allò extern a la producció del text sinó com allò generat per aquest a partir de la seva capacitat de posar en marxa la funció referencial). Agrupables com són en dos eixos, així doncs, dedicarem la major part d'aquest capítol 6 al primer d'aquest grup d'aspectes, i

deixarem el segon per al següent capítol, últim del treball.

Abans de començar cal que fem, però, unes quantes puntualitzacions. En primer lloc, aquest capítol 6, més enllà del primer apartat, està a cavall entre els vessants descriptiu i interpretatiu de la tasca crítica. De fet, passava fins a un cert punt el mateix amb el capítol 5: en aquest, en què hem tractat d'allò més important i decisiu en relació a la descripció de la poesia de Carner, ens hem vist obligats tot sovint a fer determinades interpretacions de versos i de poemes, posem per cas per explicar la relació entre els nivells del sentit literal i figurat, i en general per explicar l'objectivació figurativa com a sistema bàsic del funcionament d'aquesta poesia. De la seva banda, aquest capítol 6, com hem dit, tracta fonamentalment de l'ús de les veus narratives, i moltes de les coses que hi direm pertanyen més aviat al camp de la descripció que no pas al de la interpretació literària. Tanmateix, si el capítol 5 es troba al final de la part II del treball i el capítol 6 a l'inici d'aquesta part III és perquè, tot i ser conscients de la flexibilitat de les fronteres que hi puguem establir, l'objectiu de l'estudi que hem dut a terme al capítol 5 afecta en últim terme només a aspectes descriptius, mentre que la descripció formal de la qual arrencarem en aquest capítol 6 ens durà inevitablement, com veurem, a consideracions relatives a la interpretació, de manera que ens pot ser útil com una introducció, o una primera part, del capítol 7 (que, aquest sí, és intrínsecament interpretatiu). Dit en els termes que hem començat a fer servir al capítol anterior: si en aquell el tema del nostre interès era el "sistema de la representació del món", en els capítols 6 i 7 el tema serà "el jo poètic i el món representat".

Una segona puntualització. Al llarg dels capítols que formen la part II del

treball, sobretot el 5, la secció OFRENA ha estat abans de res el nostre corpus; a la part III, esdevindrà pròpiament el nostre objecte d'estudi. Dit d'una altra manera: en els capítols de descripció, molt sovint hem utilitzat el corpus dels poemes de la nostra secció per explicar aspectes que de fet són comuns a tota la poesia de Carner, almenys a la de maduresa (la de *Poesia* de 1957); en aquesta part, i sobretot al capítol 7, allò que explicarem és vàlid només per a OFRENA, i és clar que la mateixa feina es podria fer, i creiem que fóra bo que algun dia es fes, amb la resta de les seccions del llibre màxim del poeta. Aquesta puntualització, de fet, només és certa prenent-la en sentit general, perquè la descripció de la configuració textual d'OFRENA, que hem dut a terme al capítol 3, i la descripció global de la forma externa dels poemes de la secció, feta al capítol 4, només es refereixen a aquesta, mentre que moltes coses que explicarem en aquest capítol relatius a les veus narratives tenen, com veurem, una validesa que va més enllà d'OFRENA: que val per a tota la poesia de Carner. Ara, és cert que, en sentit general, la distinció entre corpus i objecte d'estudi es pot aplicar per marcar una diferència bàsica entre les parts II i III del treball.

Una última puntualització. De la mateixa manera que al començament del capítol 3, el primer de la part dedicada a la descripció, hem reservat unes pàgines a esbossar uns "principis constitutius" que servien de base no solament al capítol 3, sinó també al 4 i al 5, tot seguit farem unes consideracions prèvies d'ordre teòric que afecten aquest capítol, però també (i, de fet, sobretot) el capítol 7. No ens hi estendrem gaire, perquè el problema de la interpretació tal com es planteja en la teoria literària actual és inabastable; a més a més, hi hem dedicat força espai al primer capítol del treball. Tanmateix, serà bo que, a manera d'introducció, reprenguem el fil d'aquell capítol i

apuntem unes quantes observacions en relació a la tasca interpretativa que durem a terme al llarg dels dos capítols.

### 6.1. CONSIDERACIONS TEÒRIQUES PRÈVIES

Efectivament, al llarg d'aquest capítol, i sobretot del següent, posarem en pràctica l'exercici de la funció interpretativa de la crítica literària en relació a OFRENA. La necessitat d'aquest exercici ha estat llargament exposada a l'apartat 3 del capítol 1 del treball, i encara al capítol 2 hem defensat la idea que la poesia de Carner, que ha estat objecte en molt escasses ocasions de la crítica interpretativa, demana ser contemplada des d'aquest punt de vista: no hi ha dubte que ho mereix tant com mereix ser objecte d'estudis descriptius. Des del nostre àmbit cultural, el desprestigi per excés que la interpretació ha sofert en d'altres àmbits no sembla que ens hagi d'afectar massa, o almenys no tant com per sostenir, aquí, la idea que Jonathan Culler va defensar el 1981 a "Beyond interpretation":

... in one sense all projects involve interpretation: selecting facts that require explanation is already an act of interpretation, as is positing descriptive categories and organizing them into theories. But this is no reason to take as the only valid form of critical writing the highly specialized exercise of developing for one work after another an

interpretation sufficiently grounded in tradition to seem valid and sufficiently new to be worth proposing. This exercise has a strategic place in the production of literary tradition, but that does not mean that it should dominate literary studies. Readers will continue to read and interpret literary works, and interpretation will continue in the classroom, since it is through interpretation that teachers attempt to transmit cultural values, but critics should explore ways of moving beyond interpretation.<sup>1</sup>

És clar que la posició de Culler (i no entrarem a rebatre-la) se situa plenament en el context del postestructuralisme, en un moment que la desconstrucció gaudia de gran prestigi en els medis acadèmics nord-americans (uns medis, val a dir-ho, en què la necessitat de la publicació ha produït sempre una gran pressió als estudiosos, tant quan estaven abocats a produir interpretacions dels textos com quan estaven abocats a desconstruir-los). Certament, la feina del crític abasta aspectes diversos i diferents a l'exercici del vessant interpretatiu, però no creiem que això invalidi la necessitat d'aquest exercici, i amb més raó en un àmbit cultural en què, com el nostre, encara no s'ha fet ni una sola interpretació general i exhaustiva de l'obra d'un dels grans poetes de la pròpia tradició, com és Carner. Les poques interpretacions de la seva poesia més aviat han pres el camí que, al primer capítol, hem anomenat "tercera direcció" de la funció interpretativa, aquella que intenta explicar el sentit de l'obra dins del context de la història literària a la qual pertany. De la nostra banda, defensada (i ja hem dit que no hi tornarem) la necessitat de la interpretació com una funció crítica diferent però

---

<sup>1</sup> Culler 1981, pàg. 16.

dependent de la fase de la producció del sentit que s'esdevé durant el procés de la lectura, prendrem, com també hem justificat al primer capítol, la primera de les direccions possibles: la interpretació entesa com la descripció del món imaginari generat pel text. Per prendre aquesta direcció, ens remetem des d'un punt de vista teòric a la distinció entre el significat del signe lingüístic i el seu referent, és a dir, l'objecte extralingüístic: la identificació entre les dues coses implicaria el que Umberto Eco anomena "fal·làcia referencial", fal·làcia desemmascarada per l'evidència que és possible mentir.<sup>2</sup> Això és més o menys el mateix que dir, servint-nos ara d'una frase de Michael Riffaterre, que «la comparaison du poème avec la réalité est une appellation critique d'efficacité douteuse».<sup>3</sup>

Ara bé, tot i la nostra defensa de la interpretació, i de la nostra elecció dintre de les diverses possibilitats que ofereix, és evident que som conscients de les moltes dificultats que planteja l'exercici d'aquesta funció crítica. El problema bàsic, com és sabut, és que els textos literaris no tenen un garant de la unicitat del seu sentit; al subapartat 4.1. del primer capítol hem exposat llargament els nostres arguments contra la tesi tradicional que pretén determinar aquest garant en la figura de l'autor (o en les seves preteses intencions), i acceptat això resulta molt difícil sostenir que la garantia de la unicitat del sentit es troba en un altre lloc. La "mort de l'autor" ha adobat el camp perquè en la nostra era postestructuralista es proclami que el significat depèn sempre del context ideològic en què es produeix, de manera que és canviant i inaprehensible;

---

<sup>2</sup> Vid. Eco 1976, pàgs. 104-109.

<sup>3</sup> Riffaterre 1979, pàg. 176.

i també s'arriba a conseqüències similars des d'altres posicions teòriques, com per exemple la que dóna lloc a la idea de H.R. Jauss de l'"horitzó d'expectatives".<sup>4</sup> Al capdavall, el problema de la garantia de la unicitat de sentit del text és el problema de l'objectivitat de la interpretació. Sens dubte, un dels primers teòrics que, entre moltes altres coses, va afrontar també aquesta qüestió d'una manera decidida va ser Jan Mukarovski als anys trenta i quaranta, partint de la concepció del signe lingüístic en el seu doble vessant comunicatiu i de significació estètica:<sup>5</sup> podem deduir de les tesis de Mukarovski que l'estudi del teòric s'ha d'encaminar cap a la determinació de les condicions textuais que fan possible les respostes dels lectors, condicions que són idèntiques per a tots perquè són identificables en el text. Hi ha d'altres crítics que, en canvi, han situat en el text la pluralitat interpretativa: I.M. Lotman, per exemple,<sup>6</sup> que apel·la a la gran complexitat de la condició del text artístic per explicar aquesta pluralitat, i també Umberto Eco, que al *Tractat de semiòtica general* demanava del destinatari una "col·laboració responsable" (intervenint per omplir els buits semàntics i reduint la multiplicitat de sentits del text) perquè mai no podria fer del tot seu l'"idiolecte" de l'autor.<sup>7</sup> Més recentment, a *Els límits de la interpretació*,<sup>8</sup> Eco s'ha preocupat extensament per la qüestió, denunciant el que descriu com dos "fanatismes epistemològics": el "realisme metafísic" (que predica la natura objectiva del text) i la

---

<sup>4</sup> Vid. Jauss 1970.

<sup>5</sup> Vid. Mukarovski [1977].

<sup>6</sup> Vid. Lotman 1970.

<sup>7</sup> Vid. Eco 1976, pàgs. 384-385.

<sup>8</sup> Eco 1990.



tesi de les "infinites interpretacions" (de manera que pren partit contra la desconstrucció).

En fi, el problema de la interpretació és enormement complex i ha generat (està generant) fortes controvèrsies: és clar que no és pas la nostra feina aquí ni tan sols començar a abordar-lo, més enllà d'aquest apunt que estem fent per justificar la nostra empresa. Evidentment, la nostra empresa està justificada encara que sigui cert que els codis culturals i ideològics que afecten la interpretació són canviants; val aquí el mateix que hem dit al capítol anterior en relació a l'exercici de la funció descriptiva: és lícit interpretar a partir dels codis culturals vigents. El que varia, en tot cas, és que no podem deixar de ser conscients que la nostra lectura no és ni l'única ni la "millor": i mai no podrà ser la "millor" perquè, per molt bona que pugui resultar ser en el millor dels casos, la història continuarà, i és clar que els bons textos literaris sempre seran capaços de produir sentit a través de la història. També és evident que la interpretació implica sempre una bona dosi de creació, encara que, com és el nostre cas, el crític parteixi de la seva condició prèvia de lector: en últim terme haurà de fer de crític. Però aquesta responsabilitat no hauria d'implicar, almenys d'entrada, una problematització de la producció del sentit gaire més enllà del problema amb què ja topa el lector, que no és altre que el de l'ambigüitat dels textos literaris, i sobretot de la poesia. Vegem això últim amb una certa atenció.

Certament, la poesia és ambigua per definició. Fent ús dels termes de Jakobson, podem dir que el predomini de la funció poètica en el poema no n'elimina la referència, però inevitablement, en major o menor mesura, la fa ambigua. Però acabem de dir que

no cal problematitzar les coses més del compte. L'ambigüitat, intrínsecament, no té res de dolent. Tornem a utilitzar Eco en aquest punt:

L'ambigüitat és un artifici molt important, perquè fa de vestibul per a l'experiència estètica: quan, per comptes de produir pur desordre, l'ambigüitat atrau l'atenció del destinatari i el col·loca en situació d'"excitació interpretativa", el destinatari es veu estimulat a examinar la flexibilitat i la potencialitat del text que interpreta, així com les del codi a què es refereix.<sup>9</sup>

Sense un cert grau d'ambigüitat, per tant, no hi ha experiència estètica, perquè aquella és intrínseca a aquesta. Així les coses, benvinguda sigui l'ambigüitat. Però la qüestió és com afrontem nosaltres, en l'exercici de la funció interpretativa de la tasca crítica, aquesta característica de la poesia. I ho farem, en primer lloc, aplicant els codis culturals vigents de manera estricta, i també els de la tradició poètica establerta: només així podem començar a reduir l'"excés de sentit" del text poètic i a esbossar una interpretació general dels poemes que componen la secció OFRENA. Aquests codis culturals (i poètics) són els que, per exemple (i la tria de l'exemple és fruit de l'atzar), fan que hàgim interpretat, al capítol anterior, que la persona a la qual s'adreça el "jo" poètic al poema "Mai no és tothom content" és una dona, quan de fet no hi ha res a part de codis externs al text del poema que ens hi obligui: «Quan tornes a ta cambra eixint del ball, / hi ha un turment i un delit a la vegada: / el cruixit de la seda abandonada / i el llampegueig de joia del mirall». En aquest cas, és clar que el codi que

---

<sup>9</sup> Eco 1976, pàg. 370. Traduït del castellà.

hi funciona és el paper que la dona ha tingut en la tradició literària, molt més sovint que no pas l'home, com a objecte de desig. (Altrament, apel·lar a la condició de Carner d'home heterosexual xocaria immediatament amb els supòsits teòrics que sustenten la nostra tasca crítica, com sabem.)

Codis com el que acabem de veure, i de molt més decisius per a la interpretació, s'apliquen constantment en els poemes de Carner; repetim que la nostra actitud en relació a l'exercici de la funció interpretativa és l'acceptació d'aquests codis. Però, fins i tot així, el text poètic no deixa de presentar ambigüitats. Al capítol anterior, n'hem fet esment a propòsit de "La indolent", poema que hem reinterpretat després que al capítol 3 ja n'havíem fet una interpretació; ara insistirem en el mateix a partir d'un altre poema, que també hem interpretat, però ràpidament, al capítol anterior: "Lèlia". Quatre versos, del tot simples, són capaços de generar grans dosis d'ambigüitat, i a diferents nivells, però en el nivell més estricte del text ja trobem una duplicitat de sentits irresoluble. Llegim-lo novament:

### LÈLIA

*Hi ha vora dels tres pins una donzella  
que ahir jugava a nines. Ja, amb deler,  
un cor trossejaria per saber  
com dringaria el d'ella.<sup>10</sup>*

Al capítol anterior vam situar l'origen de la figuració irònica del poema en el contrast

---

<sup>10</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 378.

entre la causa (el "jo" poètic contempla una adolescent al costat de tres pins) i l'efecte que provoca (voldria trossejar un cor), i vam atribuir al desig sobtat de la veu que parla en el poema el nexa de relació entre les dues coses. És a dir, en la nostra interpretació ni tan sols qüestionàvem que la persona de la forma verbal "trossejaria" és la primera, i que per tant el subjecte és el "jo" poètic; però fixem-nos que igualment podríem entendre, i segurament així ho farien molts lectors, que el verb és en tercera persona, i que per consegüent el subjecte que "trossejaria un cor" seria la mateixa Lèlia. Les interpretacions que es deriven d'aquesta ambigüitat gramatical són substancialment diferents. Si entenem que el subjecte del verb és el "jo" poètic, hem de remetre'ns al seu desig no explícit per omplir l'escletxa de sentit que hi ha entre les dues frases de què consta el poema; si considerem que el subjecte és Lèlia, el paper del "jo" poètic es redueix purament al d'un observador, que constata com l'adolescent està fent el pas a la vida adulta, és a dir, que constata el naixement del seu desig: l'altre "cor" a trossejar, en aquest cas, seria el d'un primer amant de la noia (mentre que el cor que trossejaria el jo poètic en la primera lectura seria el d'una altra dona, probablement més adulta que Lèlia). No falten arguments a favor i en contra de totes dues interpretacions. A favor de la primera, com a mínim n'hi ha un a favor, i que es troba molt a la base del text: i és que el pronom que apareix al final del poema és personal, mentre que gramaticalment seria més pertinent, cas que el subjecte de "trossejaria" fos Lèlia, que el pronom fos possessiu ("el seu"). De tota manera, no creiem que això invalidi completament la segona interpretació, tot i que certament la debilita ("d'ella" implicaria molt d'èmfasi). Però aquesta segona interpretació té encara un altre argument en contra:

com a lectors, no deixaria de sorprendre'ns que el "jo" poètic s'afigures immediatament, amb la simple visió de l'adolescent, què és el que sent i el que desitja. Tanmateix, també és cert que tindria molta força una lectura que impliqués que Lèlia sent desig de "trossejar un cor" per veure les reaccions del propi; mentre que potser no és tan interessant que, en la primera interpretació, hàgim d'apel·lar al fre moral que el "jo" poètic s'imposa per produir un sentit global del poema. En definitiva: les dues lectures són possibles, perquè el text presenta una ambigüitat flagrant. És clar que com a lectors optarem per una de les dues (i la nostra opció és per la primera, com hem fet al capítol anterior); però això no ens ha de fer perdre de vista que molts altres lectors podrien optar per l'altra, i que la seva lectura seria igualment vàlida.

Així doncs, l'ambigüitat és una característica consubstancial a la poesia. Ja veiem com un poemeta de quatre versos com "Lèlia" pot generar dues interpretacions ben diverses (i encara hem deixat de banda ambigüitats en d'altres nivells, com per exemple les interpretacions diferents que pot tenir "trossejar un cor"); ens podem fer càrrec del que pot significar fer una interpretació global de tota una secció de cent setanta-vuit poemes com és OFRENA. Però és que, si no fos així, no hi hauria necessitat d'exercir la funció interpretativa. Si els textos literaris fossin tan unívocs com ho són tan sovint els missatges verbals de la comunicació habitual, la interpretació no tindria sentit: és la riquesa del text literari i la seva capacitat de generar un escrit de significació el que provoca al lector, i de retruc al crític, allò que Eco anomena "excitació interpretativa". En el cas dels poemes que són objecte del nostre estudi, hi ha, a més a més, una ambigüitat generada per les mateixes característiques de la poesia

de Carner: com hem vist al capítol anterior, l'ús de motius figurats provoquen sovint una multiplicitat de sentits en el nivell del sentit figurat, que se superposen i permeten lectures diverses dels poemes (tot i que es remetin totes a un sol sentit en el nivell del sentit literal). N'hem vist molts de casos al capítol 5, perquè aquest aspecte ha estat allí un dels centres del nostre interès. El que ens importa aquí són les conseqüències que això té per a l'exercici de la nostra tasca interpretativa; i la conseqüència fonamental, com hem dit més amunt, és la nostra consciència que la interpretació que durem a terme al llarg d'aquest capítol i sobretot del següent és, simplement, *una* interpretació, i no pretenem pas que sigui l'única.

Encara ens cal, abans d'endinsar-nos en la qüestió de les veus narratives i del paper del "jo" poètic, fer una última consideració teòrica prèvia, que, vist el caràcter de la secció objecte del nostre estudi, resultarà ser de gran importància. Des de l'obra de Saussure, ningú no ha posat en qüestió que, en tot sistema comunicatiu, els signes que en formen part, i que tenen la missió de significar, signifiquen gràcies no pas al seu contingut genuí i invariable, sinó a les diferències que es generen en relació als altres signes en el si del sistema, de manera que un significat aïllat no tindria cap possibilitat de generar cap sentit. Tot poema implica un acte de comunicació, com sabem, i això vol dir que consisteix en un sistema de signes: un sistema lingüístic que *significa* gràcies al fet que està format de signes que estableixen entre si relacions de diferències, és a dir, relacions significatives. Quan es dóna el cas d'una estructura major, és a dir, un grup de poemes, necessàriament aquesta estructura també formarà un sistema significatiu, un entramat de signes interdependents: cada un dels poemes serà, a banda

de la seva condició primera de sistema global de signes, un signe del sistema major. És el cas d'OFRENA, és clar; i això té repercussions importants en l'àmbit de la interpretació de la secció, perquè no seria pertinent no prendre en consideració el fet que els cent setanta-vuit poemes d'OFRENA formen part d'aquesta secció i tendir a emfasitzar la independència significativa de cada un dels poemes. La nostra interpretació, que hem dit que serà *una* interpretació, ho és de la secció global d'OFRENA de *Poesia*, de manera que les interpretacions parcials que es puguin fer d'alguns poemes estaran en últim terme subordinades a aquest objectiu general. Això és important perquè, com és sabut, el "tema" general d'OFRENA, i el nexa que justifica la reunió dels cent setanta-vuit poemes sota un mateix epígraf, és el tema amorós: des d'aquest supòsit previ, que al seu torn és fruit de la lectura de molts poemes de la secció, durem a terme la nostra tasca interpretativa. Però passa que hi ha alguns poemes, no pas pocs, que només són interpretables en termes de temàtica amorosa precisament perquè es troben en el context on es troben (la secció OFRENA), i que altrament podrien generar interpretacions diferents (que de fet també generen, almenys presos individualment). Poemes com "Vencedor de la mort" i "Dia sense vent", i en menor mesura "Somni", "El pensament exaltat", "Mor una rosa" i "Leda innocent", per fer esment d'alguns que tenim frescos a la memòria perquè els hem llegit al capítol anterior, són d'aquest tipus. Potser serà útil que en llegim ara un altre, posant l'atenció precisament en aquest aspecte de què parlem:

LA FONT ESQUERPA

Oh vianant que passes, atura el pas lleuger  
quan al tombant ja vegis hissar-se la dreuera.  
Saluda, si l'oïssis, l'honor de la cinglera:  
el remoreig d'una aigua que no se sap d'on ve.

Sortosa la vegada que avall, en l'alzinar,  
trobares l'aigua nua que riu en la canella,  
i en front i boca i polsos et regalares d'ella  
i dins la sang urgida la vas sentir cantar.

I més sortós encara si amunt del corriol  
sobtadament et crida i el teu posat trasmuda  
aquella font esquerpa, del món inconeguda,  
que és verge de petjades i on cal anar d'un vol.<sup>11</sup>

En aquest poema, l'objectivació figurativa es fa efectiva únicament a través de la imatge de les dues fonts, cosa que determina que el poema sigui unifocal; el sentit literal del motiu figuratiu és clar i coherent, i podem llegir el poema sense sortir d'aquest nivell de sentit. Ara bé, és evident que el nostre desig de donar sentit complet al text no pot acabar aquí, sinó que hi ha indicis que ens avisen que és possible i necessària una interpretació en el nivell del sentit figurat. En aquest nivell de sentit, no hi ha res al text que ens obligui a donar un sentit a les dues "fonts" en termes de temàtica amorosa; és el context on es troba el poema, enmig de la secció OFRENA, que ens ho demana. Així, podem entendre que la "font esquerpa", que és a la que el poeta es refereix a les

---

<sup>11</sup> *ibid.*, pàg. 464. El poema és el número 349 de *Poesia*.



estrofes primera i tercera, s'oposa a l'altra "font", «l'aigua nua que riu en la canella» de la segona estrofa, per la seva capacitat d'apagar una set diferent: si la font de "l'alzinar", la de la terra baixa, és on el "vianant" va poder (potser) apagar la seva set d'amor terrenal, la font "esquerpa", «del món inconeguda» i «on cal anar d'un vol», és on, amb sort, podrà abeurar la seva set d'amor diví, d'un amor més transcendent que es troba enllà del camí conegut del vianant (de la vida). Així, la contraposició entre amor diví i amor humà que es produeix al poema mitjançant la figura de les dues fonts el fa emparentar amb el sonet "A una bella padrina", que hem llegit al capítol anterior, un poema bifocal en què el "ciri" i la "mirada" eren els elements que, en el nivell del sentit literal, representaven la dualitat amorosa. Aquest és un tema, així doncs, que es deriva com a mínim de dos poemes de la nostra secció.

Ara bé, el cas d'OFRENA, i en general del volum *Poesia* de Carner, és molt més complex que no pas simplement això. Les paraules claus en aquesta obra, com hem vist al capítol 3, són *selecció* i *revisió*. (De fet, caldria afegir-ne una altra, en relació estreta amb la primera: l'*abandonament*. L'abandó de poemes és l'operació necessària lligada a la selecció: sense abandonament no hi ha selecció, i a l'inrevés, de manera que tant significativa és per a la història de la producció poètica de Carner una operació com l'altra.) Les operacions de selecció i abandonament de poemes que Carner va dur a terme a l'hora de confeir *Poesia* estableix una complexa, complexíssima, dialèctica de diferències significatives entre la seva història bibliogràfica anterior i el text final de *Poesia*, formant un sistema general de significació en què la presència o l'absència d'un poema al llibre del '57 (és a dir, la selecció o l'abandonament d'un poema de 1911, o

de 1914, o de 1924) és significatiu dintre del sistema; i, per afegir-hi més complexitat, la qüestió de la *revisió* (en tant que Carner no va simplement seleccionar i abandonar, sinó que també va revisar allò seleccionat) té com a conseqüència que el resultat final d'un poema seleccionat estableixi també una relació de diferència significativa amb la seva primera versió (o versions anteriors). Aquesta significació derivada de la relació de diferència de cada un dels poemes seleccionats a *Poesia* amb les seves versions primeres és un signe més del sistema general de significació establert per la relació entre el llibre del '57 (i, a dins d'aquest llibre, d'OFRENA) i la història bibliogràfica de Carner (i, pel que fa al nostre cas, la història de la seva poesia amorosa). Això, que està dit en el terreny de la teoria, té implicacions pràctiques determinants. Per exemple, pel que fa a "La font esquerra". El poema va ser publicat per primer cop a *L'oreig entre les canyes* (on donava títol a la segona secció d'aquest llibre), i va ser recuperat quatre anys més tard a *La inútil ofrena* (on només es recuperen, de *L'oreig entre les canyes*, precisament, els poemes de la secció "La font esquerra"). Des d'un punt de vista diacrònic, doncs, els contextos del poema també reforcen la interpretació en termes de temàtica amorosa que hem fet, perquè posen en evidència una determinada intenció de Carner en relació a aquest poema des del seu origen (i, tot i que la intenció de l'autor no sigui res que hagi de determinar la nostra interpretació, sí que ens determina el fet que el poeta l'inclogués a OFRENA i no pas a cap altra secció). Tant al 1920 com al 1924, tanmateix, la lectura del poema no oferia ambigüitats en relació a l'aspecte de què estem parlant, perquè el vuitè vers era completament aclaridor. Llegim aquesta versió (que és la mateixa l'any '20 que el '24, llevat d'una correcció

ortogràfica a *La inútil ofrena*):

### LA FONT ESQUERPA

O tu que fas ta via! Atura el pas lleuger  
damunt la fondalada de mentes i falgueres,  
i escolta, prop d'on sonen tes passes renoueres,  
aquella fressa d'aigua que no se sap d'on ve.

Sortosa la vegada que vora l'alzinar  
trobares l'aigua nua que riu en la çanella  
i en front i boca i polsos et regalares d'ella  
i us dàreu tu i l'amiga el més gemat besar.

I més sortós encara quan sota el corriol  
de cop tos ulls encisa i ton posat trasmuda  
aquesta font esquerpa, del món inconeguda,  
que és sola en una timba i on cal anar d'un vol.<sup>12</sup>

«... i us dàreu tu i l'amiga el més gemat besar»: aquest vers dirigeix la interpretació inequívocament cap a la direcció que hem pres nosaltres en la lectura de l'última versió del poema. Carner va substituir aquest vers, entre d'altres, al 1957, però va col·locar el poema a la secció OFRENA: un exemple clar, doncs, de com el context pot ser significatiu en el procés d'interpretació, si prenem la determinació de deixar a una banda la significació de la relació diacrònica entre els poemes i les seves versions anteriors, que és la determinació que nosaltres hem pres en aquest treball. En efecte,

---

<sup>12</sup> Carner 1920, pàg. 43, i Carner 1924, pàg. 163.

tot i que és indubtable que el sentit que pugui tenir cada un dels poemes d'OFRENA, i de *Poesia* en general, és un sentit produït també en relació al seu passat, creiem que és legítim, i així ho fem nosaltres, prendre els poemes en un estadi determinat, que és el del 1957, i limitar l'estudi a una perspectiva sincrònica situada en aquest punt.<sup>13</sup>

Fins aquí, així doncs, les consideracions prèvies que hem jutjat imprescindibles abans d'endinsar-nos en la tasca que ens ocuparà durant aquest capítol i el següent; sobretot el següent, perquè, com hem dit, els aspectes de què parlarem en aquest estan a cavall entre la descripció i la interpretació. Aquests aspectes, ja ho hem anunciat, es refereixen a les veus narratives i al paper del "jo" poètic.

## 6.2. LES CARES DEL "JO" POÈTIC

En aquest apartat i el següent, analitzarem l'ús de les veus narratives, que implica

---

<sup>13</sup> No cal ni dir que un corpus com el que tenim entre mans podria sofrir tractaments molt diferents en altres mans. Per exemple, en mans d'un crític derridià. De fet, les operacions de selecció, abandonament i revisió que actuen en la història de la poesia de Carner poden donar peu a exemplificar un aspecte teòric de la desconstrucció. Si renunciéssim a mantenir un nucli de sentit i acceptéssim sense reserves que el sistema significatiu està format al capdavant per *absències* i no pas per *presències*, hauríem d'acceptar també que la poesia de Carner, presa globalment i diacrònicament, és un exemple de *différance* (sobre aquest concepte, *vid.* Derrida 1967): difereix constantment el seu sentit últim. El sùmmum d'això seria que *Poesia* tampoc no és el sentit últim i definitiu de la seva poesia. Després de 1957, també les operacions de selecció, abandonament i revisió continuen funcionant sense fer gens de cas a la importància que puguem atorgar al text del '57: *El tomb de l'any* seria la ironia màxima a tot intent de centrar un sentit immutable en la història de la poesia de Carner.

també el paper del "jo" poètic, als poemes de la nostra secció. Per fer-ho, tindrem sempre present, i l'utilitzarem sistemàticament, un suport teòric clar: el que Gérard Genette va establir al "Discours du récit" de *Figures III*<sup>14</sup> i revisar lleugerament a *Nouveau discours du récit*,<sup>15</sup> com veurem, l'aportació de Genette, clau de volta de la narratologia moderna, ens pot ser útil també a nosaltres encara que el nostre objecte d'estudi no sigui un corpus de narrativa en prosa. Però, per començar la nostra explicació, partirem de l'anàlisi de tres tipologies diferents que s'han fet i que, en major o menor mesura, tenen relació amb l'ús de les veus poètiques en la poesia de Carner: són les formulades per Josep N. Santaaulàlia, Joan Ferraté i Enric Sullà.

### 6.2.1. Tres antecedents

Com hem anunciat al capítol anterior, l'article de J.N. Santaaulàlia<sup>16</sup> mereix aquí la nostra atenció, perquè (ja ho vam dir al segon capítol) té la virtut d'arriscar-se a fer una aproximació nova i original a la poesia de Carner, tot i que (també ho vam assenyalar) l'intent resulti ser en últim terme fallit. De fet, la tipologia de Santaaulàlia barreja aspectes temàtics amb recursos formals, de manera que podríem parlar-ne en diferents llocs d'aquest treball; però la qüestió dels usos de la veu poètica hi està també

---

<sup>14</sup> Genette 1972.

<sup>15</sup> Genette 1983.

<sup>16</sup> Santaaulàlia 1992.

implicada, de manera que nosaltres prendrem aquesta classificació com a exemple de la necessitat de destriar amb precisió cada concepte. Segons Santaaulàlia, que tria com a corpus els poemes inèdits de *Poesia*, la poesia de Carner pot presentar quatre modalitats diferenciables: l'arbitrària, la civil, la simbòlica i la introspectiva. En la modalitat arbitrària, el tema dels poemes, que es caracteritzen per la negació del "jo" poètic, seria la realitat externa. Però, com sabem, del que parla aquí Santaaulàlia és, en la nostra terminologia, de la despersonalització i de la focalització objectiva, que no constitueixen pròpiament una modalitat de la poesia de Carner, sinó que són característiques que defineixen tota la seva obra poètica, encara que es facin efectives a través de diversos mitjans i que tinguin conseqüències diverses. Els exemples que addueix Santaaulàlia són casos evidents d'aquestes característiques de la poesia de Carner, perquè, en el nivell del sentit literal, la focalització es produeix en objectes, conceptes o elements del món natural, i no en persones (*vid.* capítol 5). Santaaulàlia atribueix la "modalitat" a la dependència de Carner de l'estètica i de l'ideari noucentistes, cosa que, trobant-se en la necessitat d'explicar la maduresa de la poesia del llibre del '57, el du a afirmar:

... una bona part dels poemes de la modalitat arbitrària, d'entre els inèdits de 1957, presenten una evident inflexió de to en relació al més típicament noucentista; així, la «contemplació meravellada» deixa lloc a una mirada més greu sobre l'espectacle del món, sovint convertit en un escenari de desolació. ... Altres poemes, a més d'incorporar el to de la desolació, s'aparten lleugerament de la modalitat arbitrària, en el sentit que l'objectivació ja no hi és total, sinó que s'obren escletxes a la penetració del jo, i una aura de subjectivisme comença a entelar

la representació objectiva del món.<sup>17</sup>

Aquí trobem l'esquerda de l'argument: els poemes més "desolats", ¿ja no són tan "objectius"? ¿Ja no parlen tant de la realitat externa? ¿Per què cal atribuir (i això ho fan molts crítics de poesia molt sovint) els poemes de to més "optimista" a l'objectivitat del món extern, i els de to més "pessimista" al cant més personal del poeta? D'altra banda, si l'"objectivisme" comença a presentar esclatxes, és potser que el que hi passa és una cosa més complexa, que té a veure amb el paper del "jo" narrador dins del poema, i potser no tant amb la capacitat objectivadora que sempre presenta la poesia de Carner.

La segona modalitat de la poesia de Carner, segons Santaaulàlia, és la "civil": la componen aquells poemes de tema "patriòtic" (la terra, l'enyor, l'exili, la identificació amb la comunitat, etc.). Com veiem, aquesta segona modalitat està determinada pel tema, mentre que la primera no: els temes de la primera modalitat podien ser molt variats. La barreja de criteris en la tipologia és evident, encara que la posició de Santaaulàlia vagi encaminada a determinar com a definidor d'aquesta segona modalitat no pas el tema, sinó la posició del poeta en relació a la poesia:

En els anys de postguerra, Carner assumeix novament, com en algunes obres de la seva joventut, la condició de poeta al servei de Catalunya, consciència cívica de poble, abanderat de l'ideal, del somni comú. En aquesta segona modalitat, que anomenem *civil*, el poeta no parla en tant que simple espectador del món, ni tampoc com a individu dins o contra el món, sinó com a membre d'una col·lectivitat,

---

<sup>17</sup> *ibid.*, pàgs. 334 i 337.

de vegades assumint sobre ella una mena de guiatge patriarcal. La poesia, aleshores, esdevé un instrument de comunió, de conscienciació històrica i moral, de fixació i mitificació de la identitat nacional, d'expressió d'inquietuds i esperances sobre el destí de la comunitat.<sup>18</sup>

La tercera modalitat és la "simbòlica". Santaaulàlia no gosa parlar de modalitat "simbolista", però els poemes de la modalitat simbòlica es caracteritzarien per la seva aproximació a aquesta estètica:

La modalitat simbòlica comprèn un conjunt de poemes -minoritari si es vol, però d'un valor extraordinari- que, com indica el nom, es podrien situar dins la tradició de la poesia simbolista, la deu més important de la lírica moderna. A diferència de la modalitat arbitrària, el poema depassa aquí l'àmbit de la realitat sensible, lògica, racionalitzable, i s'aventura pels camins de la immersió existencial i la indagació metafísica, de vegades reduïda a un calfred, un vertigen; es projecta, sovint només en forma d'interrogant, cap a la part ignota de la realitat, el domini de les forces obscures, del misteri, del somni -o del malson.<sup>19</sup>

Santaaulàlia atribueix explícitament que la crítica sovint passi per alt aquesta modalitat al fet que no entra en la definició de Carles Riba, però «per les raons que sigui, Riba no va dedicar cap escrit remarcable a la producció carneriana posterior a 1920 - justament quan Carner començava a incorporar noves modalitats».<sup>20</sup> Certament, la idea

---

<sup>18</sup> *ibid.*, pàg. 341.

<sup>19</sup> *ibid.*, pàgs. 348-349.

<sup>20</sup> *ibid.*, pàg. 348.



de Santaaulàlia és incisiva, però creiem que les raons de Riba per no parlar de Carner després de 1920 devien ser d'un altre tipus (potser, precisament, per les diferències de plantejaments estètics que en relació a la de Carner tenia la seva poesia). Ja hem parlat al capítol anterior de la influència que la poesia simbolista va tenir sobre Carner, i també hem subratllat l'evidència que la seva posició estètica s'allunya indiscutiblement del simbolisme. Com reconeix Santaaulàlia, el grup de poemes de la "modalitat simbòlica" és "minoritari" (i no compartim amb el crític la idea que el valor que tenen aquests poemes hagi de ser forçosament més gran que el d'altres): tant que, de fet, alguns dels exemples que addueix no tenen res de simbolistes. Més aviat, són poemes de gran densitat de pensament. Com diu Santaaulàlia, les característiques que trobem en una bona part de la poesia de maduresa de Carner es poden resumir en «sobrietat, despullament, austeritat, simplicitat. Carner advoca per una poesia més nua i essencialitzada»:<sup>21</sup> però ¿on és aquí, el simbolisme? De fet, ja veiem que la seva definició de la "modalitat simbòlica" té ben poc a veure amb les característiques i els objectius de la poesia de Carner. La major densitat temàtica, idea que compartim, és fruit de l'evolució d'aquesta poesia i del creixement del seu pensament, però els recursos formals, i la base dels seus procediments estètics, que hem vist al capítol anterior, continuen essent els mateixos. Aquesta frase sintetitza la contradicció inherent a l'argument de Santaaulàlia: «Amb la modalitat simbòlica, Carner, sense abandonar mai el seu peculiar classicisme arbitrari i figuratiu, s'incorpora de ple en la gran poesia

---

<sup>21</sup> *ibid.*, pàg. 359.

del seu temps».<sup>22</sup> El problema es troba, és clar, en la reducció de la "gran poesia" a una sola estètica, i doncs en la necessitat d'encabir aquí Carner; des del nostre punt de vista, considerem que Carner entra en la gran poesia del seu temps amb *la seva* estètica.

La quarta modalitat de la poesia de Carner, segons Santaaulàlia, és la "introspectiva". Aquesta modalitat afecta plenament l'assumpte que ens ocupa en aquest capítol:

S'ha dit que la poesia carneriana presentava un tal punt de distanciament impersonal i d'ocultació del jo que a partir de la seva lectura mai no podríem tenir accés al món íntim del poeta. Però aquesta asserció no és del tot certa, i sembla més aviat fruit de la ja esmentada tendència a reduir tota la lírica carneriana al simple clixé noucentista ... Carner va renovar la seva poesia, i no sols en el sentit d'incorporar alens simbolistes i ressonàncies metafísiques a la seva obra, sinó també en la direcció d'introduir el jo dins el poema d'una manera més decidida i franca.<sup>23</sup>

Aquí, el problema que inconscientment posa Santaaulàlia és més greu i difícil de resoldre que no sembla a primera vista. Certament, a ningú no se li escapa que la poesia de Carner va guanyant densitat de pensament amb el pas dels anys (i això no vol dir que puguem etiquetar fàcilment, i menysvalorar, la de la primera època: poemes com "Nit de primavera" ens desmentirien), i que els temes també canvien: ja vam veure

---

<sup>22</sup> *ibid.*, pàg. 349.

<sup>23</sup> *ibid.*, pàgs. 361-362.

al tercer capítol que el tema amorós deixarà de ser objecte d'interès del poeta en l'edat madura. Ara bé, no creiem que això impliqui que «Carner, l'anti-romàntic per excel·lència, ... [adopta] les formes i el to de la tradició romàntica».<sup>24</sup> Santaaulàlia basa la seva sentència en l'últim poema de la nostra secció, "La desesperança", però és clar que el recurs a l'objectivació figurativa continua funcionant també en aquest poema («Un fosc ocell el meu pitxer trabuca; / el vent tira per terra mos escacs», per exemple). El problema, és obvi, es troba en el paper que juga el "jo" poètic al poema, i el cert és que, de poemes amb presència d'un "jo" poètic explícit, n'hi havia hagut sempre en la poesia de Carner, i no solament en l'última etapa (una altra cosa és que el to de veu emprat pugui ser més greu en bastants poemes del final de la seva producció). És, per consegüent, en aquesta qüestió que haurem de parar la nostra atenció a partir d'ara, no pas sense reconèixer abans, un cop més, les virtuts de l'article de Santaaulàlia (la valentia i l'originalitat, sobretot, fruit totes dues de la seva decisió de desprendre's de la tendència a la repetició d'allò ja sabut i establert).<sup>25</sup>

La segona tipologia aborda directament el tema que ens ocupa aquí: és la que

---

<sup>24</sup> *ibid.*, pàg. 367.

<sup>25</sup> De fet, l'article de Santaaulàlia representa un pas endavant en el llarg procés de la crítica, encara no conclòs, de desempallegar-se del clixé "noucentista" i "superficial" atribuït a tota la poesia de Carner (encara que el crític identifiqui el clixé, des del nostre punt de vista erròniament, amb el sistema bàsicament objectivador que certament predomina en aquesta poesia). Així, Santaaulàlia acaba amb aquestes paraules: «La crítica ha tendit a exaltar el Carner virtuós, juganer, sovint intranscendent ... La poesia al servei de l'orfebreria verbal i del joc. ... El resultat d'aquestes aproximacions parcials és que encara perdura una visió molt limitada, si més no descompensada, de l'obra del més gran dels nostres poetes, una obra caracteritzada precisament per la seva gran diversitat, per la seva força desbordant, per la virtut essencial del prodigiós desplegament de formes, temes, figuracions i tonalitats» (*ibid.*, pàg. 369).

apareix al pròleg de Joan Ferraté a la seva edició d'*Auques i ventalls*.<sup>26</sup> Com ja hem vist al capítol anterior, Ferraté interpreta l'adopció per part del poeta de veus diferents de la seva com una de les "mediacions" que posa en joc (juntament amb el joc de rebles i el recurs a la "fal·làcia patètica") perquè es faci possible el pas del pretext al poema. Segons això, es donen tres possibilitats: la "mimesi pura" (constant en la poesia de Carner), que consisteix en la pura representació objectivada, sense cap adopció de punt de vista; la "mimesi dramàtica" (que Ferraté equipara al recurs del "discurs indirecte lliure"), que consisteix en l'adopció del punt de vista d'un personatge; i la "mimesi dramàtica estricta" (per exemple, les "Cobletes" que ja coneixem), que consisteix en la plena assumpció d'una altra veu per part del poeta. La tipologia de Ferraté suposa una gran intuïció, i, tot i que probablement Ferraté la va derivar de Riba,<sup>27</sup> representa un pas endavant en l'estudi, sempre deixat de banda, dels usos de les veus poètiques en la poesia de Carner. Ara bé, la tipologia presenta un problema greu no resolt: l'intent d'explicar-ho tot a partir de la "mimesi" i eliminant la "diegesi" genera una confusió de fortes conseqüències pràctiques entre "distància" i "perspectiva", en la terminologia de Genette. Com és sabut, el crític francès ha argumentat plausiblement<sup>28</sup> que, de fet, el text literari és sempre diegètic, perquè el mitjà utilitzat és la llengua; així doncs, nosaltres deixarem de banda tot allò que faci referència a aquesta dualitat (també

---

<sup>26</sup> Vid. Ferraté 1977, pàgs. 81-83.

<sup>27</sup> A la ressenya de *L'oreig entre les canyes*, Riba va escriure: «[Carner és] un home que canta per molts, transformant-se en molts d'una manera gairebé dramàtica; així es realitza, però sense cap mena de violència, suaument i molt lúcidament, la meravella dionisiaca ...» (Riba 1920, pàg. 209).

<sup>28</sup> Vid. Genette 1972, pàgs. 186-189.

en la seva forma anglosaxona de *telling* i *showing*), i per tant l'apel·lació de Ferraté al "discurs indirecte lliure". Potser en perdre de vista el caràcter sempre diegètic del text literari, Ferraté va simplificar l'explicació de la "mimesi pura" definint-la com a "pura representació objectivada", passant per alt que, de narrador, sempre i inevitablement n'hi ha, encara que no sigui explícit. Però la cosa es complica perquè, al pròleg de *La primavera al poblet*,<sup>29</sup> un any després de formular aquesta tipologia, Ferraté en va proposar una altra, i no ens pot passar que no sapiguem veure que alguna relació tenen entre si totes dues. Segons el crític, la varietat de "tons" dels poemes de Carner deriva del predomini en cada poema d'una de les tres funcions, expressiva, impressiva i representativa (encara que en els dos primers casos estaran subordinades a la funció representativa, que és sempre la predominant en la poesia de Carner). D'aquesta manera, del costat del "pol subjectiu", estaran aquells poemes amb un fort èmfasi en la funció expressiva (són els poemes "presidits pel jo") i impressiva (on el "jo s'involucra en un tu"), i del costat del "pol objectiu", aquells poemes en què indiscutiblement la funció predominant és la representativa (són poemes que "versen sobre terceres persones"). Ferraté, aleshores, classifica els poemes del llibre que prologa segons aquesta tipologia, tot admetent que hi ha poemes a mig camí entre dues modalitats. Però això, al nostre entendre, no suposa cap problema: el problema ve de la necessitat d'haver d'apel·lar a les funcions expressiva (emotiva) i impressiva (conativa) per explicar la poesia de Carner, més quan el mateix crític ha assentat que aquesta es basa sobretot en un predomini, sempre i en qualsevol circumstància, de la

---

<sup>29</sup> Vid. Ferraté 1978, pàgs. 105-107.

funció representativa (referencial); de fet, ja és un problema haver d'apel·lar a aquesta última funció quan, en sentit estricte, és clar que la funció predominant no és altra que la poètica. El problema, doncs, és que no s'explica la relació entre la perspectiva adoptada i les veus narratives, cosa que es fa evident des del moment que Ferraté no explicita la relació entre les seves dues tipologies. De fet, és simptomàtic que la primera aparegui al pròleg d'un llibre com *Auques i ventalls*, on el desdoblament del "jo" poètic i l'adopció d'altres veus esdevenen recursos habituals, i que la segona aparegui en un llibre com *La primavera al poblet*, on sovinteja la presència explícita del "jo" líric.

La tercera tipologia que ens cal considerar és la d'Enric Sullà,<sup>30</sup> perquè aquesta tipologia estableix implícitament el nexa i la relació entre les dues tipologies de Ferraté, intentant de cobrir-ne els espais buits no examinats. Sullà pren en consideració tant la perspectiva com les veus poètiques per determinar quatre modalitats bàsiques. En la primera, el poeta parla de si mateix, de manera que el "jo" és subjecte i centre de l'organització del poema (i pot ser, sense sortir de la modalitat, que el "jo" poètic s'adreça a un "tu" com a pretext); en la segona, el poeta parla d'algú altre, o d'alguna altra cosa, encara que el "jo" poètic hi pugui intervenir com a personatge (és, doncs, un cas de "narrador extern"); en la tercera, el poeta parla d'algú altre i, a més a més, li cedeix la paraula; i en la quarta, el poeta pren la identitat d'algú altre, de manera que adopta una "màscara" i la seva veu (i és clar que aquest és el cas de major impersonalitat). Així, la primera modalitat de Sullà correspondria als casos primer i segon de la segona tipologia de Ferraté, la segona modalitat al cas tercer d'aquesta tipologia, la

---

<sup>30</sup> Vid. Sullà 1995, pàgs. 233-234.

tercera modalitat a la "mimesi dramàtica" de Ferraté, i la quarta a la "mimesi dramàtica estricta". D'aquesta manera, la classificació de Sullà té la virtut de representar un altre pas, després del donat per Ferraté, en l'anàlisi de les veus poètiques i del paper del narrador en la poesia de Carner. Nosaltres reprenem la qüestió a partir d'aquí, amb el reconeixement que la proposta que farem és possible gràcies a les tipologies establertes per Ferraté i Sullà. Però començarem a construir la nostra proposta des de la base, i això vol dir des de la teoria de Genette.

#### 6.2.2. Focalització, personatges, veus narratives

Prenent el "Discours du récit" com a base teòrica, direm en primer lloc que podem aplicar a la poesia de Carner la mateixa distinció que Genette aplicava en el camp de la narrativa entre la *perspectiva* (que pertany a la categoria del *mode*) i les *veus* de la narració; és a dir, entre "qui ho veu" i "qui parla".<sup>31</sup> La distinció determina dos conceptes diferents, el de "focalització" i el de "narrador", que nosaltres també fem servir per explicar aspectes diversos de la poesia de Carner. Pel que fa a la focalització, hem utilitzat el terme al capítol anterior per definir una de les característiques substancials d'aquesta poesia: els poemes utilitzen elements diversos, externs al "jo" poètic, a partir dels quals "s'explica la història" del poema; d'aquí que hàgim emprat el terme "focalització", i ja vam dir que certament aquest ús no és del tot propi, però

---

<sup>31</sup> Vid. Genette 1972, pàgs. 203-206.

sí legítim, perquè al capdavant és en aquests elements on se situa el punt de vista que el lector haurà d'adoptar en la lectura del poema. Si l'ús del terme "focalització" no és del tot propi, és perquè habitualment pensem en una *persona* (un personatge) com a element de focalització, i no pas un riu o una rosa, com sol passar en la poesia de Carner, i així sol ser en narrativa. De tota manera, creiem que és legítim manllevar el terme per usar-lo en poesia, i eixamplar el ventall de possibilitats dels elements de focalització; de fet, aquesta legitimació la podem trobar en el mateix Genette, però no tant a *Figures III* com al *Nouveau discours du récit*:

Ce n'était pas la peine de substituer à grands frais *focalisation à point de vue* pour retomber ainsi aussitôt dans la même ornière; il faut donc évidemment substituer à *qui voit?* la question plus large *qui perçoit?* Mais la symétrie même entre les deux questions est peut-être quelque peu factice: la voix du narrateur est bien toujours donnée comme celle d'une personne, fût-elle anonyme, mais la position focale, quand il y en a une, n'est pas toujours identifiée à celle d'une personne: ainsi, me semble-t-il, en focalisation externe. Peut-être vaudrait-il donc mieux se demander, de manière plus neutre, *où est le foyer de perception?* -ce foyer pouvant ou non ... s'incarner en un personnage.<sup>32</sup>

Si Genette fa aquesta precisió, sobretot per tal d'encabir la focalització externa en la seva descripció, nosaltres estem legitimats a preguntar-nos, com hem fet tot al llarg del capítol cinquè, on es troba el focus de la percepció. Així, hem pogut parlar de la "despersonalització" i de l'"objectivació" com els principis bàsics en què se sustenta la

---

<sup>32</sup> Genette 1983, pàg. 43.



poesia de Carner, perquè en aquesta s'adopta un punt de vista (un focus) que no correspon a la percepció del "jo" poètic (a diferència d'altres possibilitats estètiques en el gènere de la poesia), sinó a elements que li són externs: d'aquí les expressions "focalització objectivada" (que, de fet, implica una redundància, perquè en la poesia de Carner s'acompleix l'objectivació precisament a través de la focalització) i "objectivació figurativa" (perquè el recurs a la figuració és el sistema amb què s'estableixen els elements de focalització). També hem deixat establert al capítol anterior que la focalització pot determinar que els poemes s'acostin més a un tipus abstracte unifocal (que correspondria a la "interna" de Genette), o de focalització múltiple ("multifocal *ad libitum*"), o de focalització recurrent (una variant de la interna, determinada pels usos peculiars de la figuració en la poesia de Carner). I també hem vist que, en el nivell del sentit literal, l'element focalitzat pot ser un objecte o un concepte, un element (o elements diversos) del món natural, o un ésser humà. Doncs bé: sembla evident que el recurs "constant" a la "mimesi pura", en termes de Ferraté, és una constatació que en la majoria dels poemes de Carner la focalització s'efectua en elements no humans (i aleshores s'esdevé la "fal·làcia patètica"), i que en aquells casos en què l'element focalitzat és humà ens trobem davant de la "mimesi dramàtica", estricta o no (tot i que ja sabem que el que hi ha és sempre diegesi). La "mimesi dramàtica" no és tan habitual com la tipologia de Ferraté ens podria fer pensar, tot i que a *Auques i ventalls* n'hi hagi un bon grapat d'exemples. En resum: al nostre entendre, no és tan important en quin tipus d'element s'esdevé la focalització, sinó que allò realment decisiu és que es produeix una objectivació fruit de la focalització en una persona (minoritàriament) o en

un element inanimat (en la majoria dels casos), que es converteixen en un punt de vista independent del narrador.

I aquí arribem al punt on volíem anar a parar: de narrador, sempre n'hi ha en tota narració, i també n'hi ha sempre en els poemes de Carner. La despersonalització característica d'aquesta poesia consisteix en l'adopció de punts de vista externs als del "jo" poètic, però no vol pas dir que aquest, el "narrador", desaparegui: en tot cas, la seva funció en el poema és diferent de la que el "jo" poètic pot tenir en d'altres plantejaments estètics. Encara que no aparegui per enlloc del poema, de narrador sempre n'hi ha; és a dir, encara que no sigui present en el nivell de l'*histoire* (o del *récit*), sempre ho serà en el nivell de la *narration*.<sup>33</sup> La seva funció bàsica, és clar, és la d'organitzar el discurs, cosa que, segons Genette, presenta cinc aspectes diversos:<sup>34</sup> la funció pròpiament narrativa, la funció de "control" del text, la funció d'orientació cap al narratori, la funció "de comunicació" i la funció d'orientació cap a si mateix (l'evidència d'aquesta última portaria, com sabem, cap a una forma de figuració irònica). En aquest sentit, com diu Genette, el discurs literari és sempre en primera persona:

Ces locutions courantes [1a. i 3a. persona] me semblent en effet inadéquates en ce qu'elles mettent l'accent de la variation sur l'élément en fait invariant de la situation narrative, à savoir la

---

<sup>33</sup> Com que fem explícit el suport teòric de Gérard Genette, mantenim la terminologia francesa, tal com va fer Enric Sullà en la traducció de l'article-resum de *Figures III* de Shlomith Rimmon (Rimmon 1976).

<sup>34</sup> *Vid.* Genette 1972, pàgs. 261-262.

présence, explicite ou implicite, de la «personne» du narrateur ... Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique): faire raconter l'histoire par l'un de ses «personnages», ou par un narrateur étranger à cette histoire. La présence de verbs à la première personne dans un texte narratif peut donc renvoyer à deux situations très différentes, que la grammaire confond mais que l'analyse narrative doit distinguer: la désignation du narrateur en tant que tel par lui-même ..., et l'identité de personne entre le narrateur et l'un des personnages de l'histoire ...<sup>35</sup>

Per tant, cal que no confonguem entre el "jo narrador" (que és pròpiament el "jo" poètic) que hi ha en tot poema i un "jo personatge", creat pel "jo narrador", que pot aparèixer-hi o pot no aparèixer-hi. En els termes que utilitza Genette: el narrador pot ser homodiegètic o heterodiegètic, segons si la persona amb la qual s'identifica forma part o no, respectivament, del món representat. I és exactament això el que ens interessa en aquest capítol.

Efectivament, el que ens interessa aquí és el paper del narrador i els tipus de narrador dels poemes de Carner; i no hem de confondre aquesta qüestió amb els elements de focalització. És clar que, en aquells poemes de narrador heterodiegètic, la focalització mai no pot situar-se en un "jo" que no apareix com a personatge del poema; però compte: que el narrador sigui homodiegètic, ni tan sols encara que el "jo" sigui protagonista del poema (narració autodiegètica) i no un mer observador o testimoni homodiegètic de la situació, no implica que sigui ell l'element focalitzat. I molt sovint

---

<sup>35</sup> *ibid.*, pàg. 252.

no ho és. Tornem a recolzar la nostra posició en Genette:

... l'emploi de la «première personne», autrement dit l'identité de personne du narrateur et du héros n'implique nullement une focalisation du récit sur le héros. ... La seule focalisation qu'il ait à respecter se définit par rapport à son information présente de narrateur et non par rapport à son information passée de héros. Il *peut*, s'il le souhaite, choisir cette seconde forme de focalisation, mais il n'y est nullement tenu, et l'on pourrait aussi bien considérer ce choix, quand il est fait, comme une paralipse, puisque le narrateur, pour s'en tenir aux informations détenues par le héros au moment de l'action, doit supprimer toutes celles qu'il a obtenues par la suite, et qui sont bien souvent capitales.<sup>36</sup>

Aquest passatge del "Discours du récit" que acabem de llegir és importantíssim, perquè en aquesta idea basarem bona part del que direm a partir d'ara. Com veurem més endavant, de vegades els narradors dels poemes de Carner actuen amb "paralipsis" fent veure que saben menys del que haurien de saber, però és molt habitual que no juguin a aquesta carta; un exemple clar de la major dosi d'informació que té el narrador homodiegètic en relació a la que té el "jo" personatge o protagonista ens l'ofereix la "Cançó de l'amor matiner", poema que hem transcrit al capítol anterior, i que com veurem més endavant esdevindrà un poema important en la nostra argumentació. En aquest poema, hi ha un narrador homodiegètic que és qui diu directament la tornada («De matinet l'amor venia, / de matinet»), la primera estrofa i la major part de la segona; a la primera, l'homodiegesi del narrador queda explícita («Jo, minyonet, la

---

<sup>36</sup> *ibid.*, pàg. 214.

correntia / veia d'amor, mancat de set»), però també s'hi fa explícit que el "jo" protagonista és el "jo" identificable amb el narrador només molts anys abans, quan era un nen. Aleshores, tot el que es dirà al poema, i tot el que dirà l'Amor personificat (les estrofes tercera, quarta i cinquena, a part del segon vers de la segona), és una informació que el narrador té, però que en principi no té el "minyonet" protagonista, sinó que en tot cas la rep en aquest moment: inclòs que el seu destí és acabar «sol i de cara a la paret». Així, el personatge focalitzat del poema és l'Amor, encara que la narració sigui autodiegètica: encara que el narrador sigui hòmodiegètic i el protagonista del poema sigui el "jo".

Per tant, no hem de confondre el "jo narrador" amb el "jo personatge" o protagonista, ni tampoc amb el "jo" com a element de focalització. El "jo" pot ser un personatge com un altre, o fins el protagonista, però és clar que no sempre que apareix un "jo personatge" aquest ha de ser un "jo focalitzat". I en cap dels dos casos el "jo" és immediatament identificable amb el "jo narrador" (que, aquest, sí que hi és sempre). El "jo personatge" pertany al nivell de l'*histoire*, el "jo focalitzat" al *mode* del *récit*, i el "jo narrador" a les *veus* de la *narration*. La confusió entre mode i veus pot estar produïda perquè de vegades el narrador dels poemes de Carner focalitza en el nivell del *récit* en un ésser humà que resulta que és el "jo"; però ja vam dir al capítol 5 que això no és habitual, i que és molt més habitual que hi hagi un "jo personatge (o protagonista)" que no sigui l'element de focalització (com en el poema a què ens acabem de referir). Aquesta idea, que al capítol 5 atribuïem de passada a Joan Ferraté, de fet prové originàriament d'aquest passatge de Carles Riba:

... la mena de subjectivisme den Carner, la seva peculiar col·locació enfront i entre tot això que és pretexte del seu cant, dóna a la paraula d'ell una vida part defora de la d'ell mateix, i per tant indefinidament rica d'aspectes diversos. Com si ell fós sortit de dins ell mateix a la realitat exterior; i solament aleshores pot contemplar-se i expressar-se com un de tants motius d'aquesta realitat, la neta visió de la qual ja no li és amagada als ulls per la simple, canviant, i vaga -més «musical» que «poètica»- visió del seu propi interior.<sup>37</sup>

Així les coses, hem de reconèixer que, de "jo personatge (o protagonista)", n'hi ha molt sovint als poemes de Carner, i això és especialment cert en els que componen la secció objecte del nostre estudi. De "jo focalitzat", en canvi, n'hi ha ben poc; i és clar que de "jo narrador" n'hi ha sempre. La distància entre el narrador i el "jo personatge" és del tot clara, i és el que permet, al capdavall, que es conservi l'objectivació com a màxima característica definidora de la poesia de Carner. Aquesta distància, ja la va intuir fa molts anys Osvald Cardona, en un passatge que a nosaltres, que estem considerant la qüestió des d'un punt de vista estrictament teòric, no deixa de sorprendre'ns per la seva sagacitat despullada de teoria:

Aquesta figura que voldríem descobrir darrera la sinceritat els qui creiem en la seva força, ¿serà, realment, el mateix home que hi ha en el poeta? ¿O no serà, potser, un personatge imaginari que l'autor crea perquè animi, inventi i digui bellament la seva obra? ...

El poeta ha renunciat als detalls personals (que pocs en deixa en els versos!) i no ens dirà totes les seves febleses ni totes les seves reaccions. Se'ns mostrarà un simple receptor de la poesia, errant per

---

<sup>37</sup> Riba 1914, pàg. 756.

aquest món reduït i que tingué tan avesat. És un personatge que no té ni nom. Quan Josep Carner s'hi refereix, en prologar un dels seus llibres, li dirà "ELL", tot simplement. S'anomena amb el pronom més llunyà, com si es fos un estrany ... [L]'home retret i reservat en els seus sentiments ... volgué exagerar la importància de la pròpia divisió en dos subjectes -jo i Ell-. El primer era l'home tangible que calla les intimitats (i no les hem trobades). L'altre "Ell", era el "poeta absurd" que volia interpretar-les d'una manera fal·laç i gratuïta. Però en l'artifici del seu dir l'home incorpori posà tota la seva objectivació en un cant personalíssim ... En canvi, els versos foren escrits per Ell imitant un poeta d'extremat subjectivisme, fins al punt que "llur realitat biogràfica és llur cant mateix" [Rib]. És un home que ha pres una actitud literària, que serva un fons de veritat no impossible, segur que la poesia s'imposarà com una certitud: com a escriptor no pensa en la pròpia emoció, sinó en l'emoció que vol produir en els seus lectors.<sup>38</sup>

Aquí està la gran paradoxa de la poesia de Carner: com esdevé possible, a partir de la pura objectivació que converteix sovint el "jo" en un personatge de la història, l'"extremat subjectivisme", el cant personal, que és el que en últim terme reviu el lector, és a dir, el narratori extradiegètic (independentment dels narrataris intradiegètics que hi pugui haver en alguns poemes); això es produeix, com intueix Cardona, gràcies a la divisió del "jo" poètic en personatge no focalitzat i en narrador (i a aquest li hem d'atribuir la figuració subjectiva a partir dels seus mecanismes d'objectivació). En últim terme, doncs, és el lector qui surt beneficiat de l'operació, perquè li és permès d'implicar-s'hi, com insinua Cardona al final de la cita. La mateixa intuïció l'ha tingut

---

<sup>38</sup> Cardona 1960, pàgs. 123 i 187-189.

Lluís Calderer, que també ho atribueix al paper d'aquell "jo narrador", general i en certa manera abstracte, a propòsit del poema "Preservació":

Tot i que, a «Preservació», ens és especialment fàcil de tendir a identificar tot seguit el «jo» del text amb el de l'autor, el fet de considerar la gran diversitat de veus que hi ha en la seva poesia i que no tenen res a veure amb ell mateix, ens permet de considerar-lo a partir de la seva més pura literalitat, és a dir, un «jo» no explícit, indeterminat ...

M'arriscaria a aventurar la hipòtesi que això respon, en el cas de Carner, al desig que el «jo» de «Preservació» pugui esdevenir sense traves el «jo» del lector, el qual, d'aquesta manera, pot detectar íntimament, en aquest sonet, la plasmació d'una experiència bàsicament comuna a tots els homes. ... És a dir, que allò que queda en els versos de l'experiència de qui els escriu és aquell mínim a partir del qual es perfila la zona d'ambigüitat que permet al lector de veure-hi reflectida i enriquida la pròpia experiència. Que fa, en definitiva, que ens interessem no per allò que ens diuen sobre el poeta, sinó per allò que ens diuen a nosaltres i de nosaltres mateixos. I això és el que allunya per sempre la poesia de Carner de l'àrid desert on pul·lulen els versos que -manllevant l'expressió a Salvador Espriu- «no fan companyia».<sup>39</sup>

### 6.2.3. *Homodiegesi i heterodiegesi*

Deixat de banda, doncs, el "jo focalitzat", que és una raresa atesa l'objectivació característica de la poesia de Carner, el que ens interessa és la relació establerta a

---

<sup>39</sup> Calderer 1985, pàgs. 38 i 43.



OFRENA entre el "jo narrador" i el "jo personatge". Perquè és clar que la tria d'un narrador homodiegètic, tot i que no té per què implicar menys objectivació ni cap focalització en el personatge-narrador, no és gratuïta, és a dir, no fa la mateixa feina que si la tria és d'un narrador heterodiegètic. Això, Genette es va veure obligat a puntualitzar-ho al *Nouveau discours du récit*, per tal d'evitar conclusions errònies:

Je ne prétendrai pas pour autant que le choix de personne (grammaticale) soit complètement indépendant de la situation diégétique du narrateur. Il me semble bien au contraire que l'adoption d'un *je* pour désigner l'un des personnages impose mécaniquement et sans aucune échappatoire la relation homodiegétique, c'est-à-dire la certitude que ce personnage *est* le narrateur; et inversement, mais tout aussi rigoureusement, l'adoption d'un *il* implique que le narrateur *n'est pas* ce personnage.<sup>40</sup>

Per tant, ens cal, abans de res, analitzar la relació entre el narrador i el "jo personatge", que és el mateix que dir la freqüència de narradors heterodiegètics i homodiegètics. Per començar a examinar la qüestió, triem un corpus reduït de poemes de la nostra secció, en el benentès que les conclusions són generalitzables a la resta. El mini-corpus està format pels poemes a partir del número 400 de *Poesia* i fins al final de la secció, eliminant-ne aquells que ja hem transcrit en capítols anteriors (402, 403, 405, 407, 410, 411, 415, 417, 418, 420, 424 i 425) i aquells altres que per la seva llargada serien feixucs d'utilitzar aquí (412, 422 i 423). Ens quedem, per consegüent, amb els poemes

---

<sup>40</sup> Genette 1983, pàgs. 71-72.

número 400 ("La lletra imaginària"), 401 ("La tota blanca"), 404 ("Afany de cors"), 406 ("La tard vinguda a son delit"), 408 ("La incerta"), 409 ("El gessamí i la rosa"), 413 ("El somni del destriament"), 414 ("Sols"), 416 ("Darrereria"), 419 ("El rapte invisible") i 421 ("Núvol fi de setembre"). Els anirem transcrivint a mesura que ens siguin útils per exemplificar els diversos aspectes de què tractem.

Curiosament, després de "La lletra imaginària", els cinc poemes següents que considerarem tenen un narrador heterodiegètic, mentre que els cinc últims, a més de "La lletra imaginària", tenen un narrador homodiegètic. Comencem per examinar els poemes amb narrador heterodiegètic. Llegim, per començar, "La tota blanca":

### LA TOTA BLANCA

Víctima lassa, a trenc de dia,  
del violat segell d'amor,  
entre falgueres s'esgarria  
la tota blanca d'un enyor.

Pogué anar llunes enrera,  
tornar al vell eco fonedís!  
Ja no recorda cap sendera  
ni tindrà casa ni país.

Del seu passat espoliada  
-gran jaç d'oblit sota un lament-,  
un gel de por té en la mirada;  
i volta inútil sense esment.

I en vorejar la font que plora  
i els bassots enterbolits,

#### INTERPRETACIÓ (1)

cerca un mirall. Però tothora,  
en els seus ulls encara fits,

té el d'un instant d'urpa feresta  
que li abatia el cos infant-  
i de les ales de tempesta  
i del gran bec sagnant.<sup>41</sup>

En aquest poema, un narrador del tot extern al món representat parla d'una "víctima lassa del violat segell d'amor" en tercera persona, que és la protagonista del poema, en el sentit que és aquesta persona i les seves circumstàncies allò que ens importa. Aquestes circumstàncies són més aviat misterioses: sabem que ha estat "espoliada del seu passat" i que "cerca un mirall", però al capdavant són els seus ulls que, fent de mirall, reflecteixen "un instant d'urpa feresta que li abatia el cos infant". Interpretem com interpretem la violència exercida sobre la víctima "tota blanca", això serà indiferent en relació al tipus de narrador, que és heterodiegètic, i a la focalització del poema, que tendeix a ser múltiple a través de diversos motius figurats. El narrador de "Afany de cors" també és heterodiegètic, tot i que presenta una diferència substancial en relació a "La tota blanca":

#### AFANY DE CORS

Afany de cors el món altera;  
volten parelles esllanguides.

---

<sup>41</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 520.

Hi ha fradinardes, tot sospirs,  
a les eixides;  
i en els vorals de la ribera,  
llàgrimes cauen, en els llirs,  
de les traïdes.

I entre les vostres penjarelles,  
blanca ridorta i heura bruna,  
pel pontarró que l'aire mou  
hom sent tot d'una  
olor de colzes de donzelles  
que somniaren l'amor nou  
a la barana, al clar de lluna.<sup>42</sup>

En "La tota blanca", no hi havia cap narratori (és a dir, cap destinatari del discurs) explícitament interpel·lat al text, de manera que podíem suposar, seguint la terminologia de Genette, un narratori extradiegètic que, deixant a una banda altres subtilitats, era identificable amb el lector implícit. En "Afany de cors", això també és vàlid per a la primera estrofa, però fixem-nos en els dos primers versos de la segona: «I entre les vostres penjarelles, / blanca ridorta i heura bruna»; és a dir, el narrador s'adreça a una segona persona que és un element del món representat al poema: és a dir, hi ha un narratori intradiegètic, encara que sigui purament circumstancial i que només actuï com a narratori en uns versos determinats, perquè és clar que també podem suposar un narratori extradiegètic que és el destinatari del discurs en la seva globalitat. (Sigui dit de passada, la impersonalitat del narrador queda reforçada per l'onzè vers, «hom sent

---

<sup>42</sup> *ibid.*, pàg. 523.

tot d'una»: ho pot sentir el narrador, però això no importa, perquè ho pot sentir tot "hom".) El poema "La tard vinguda a son delit" és un cas semblant a aquest, però encara mostra amb més claredat un canvi de narratari.

### LA TARD VINGUDA A SON DELIT

Volteu el cap, astúcia, retret, enraonia.  
Passi, ignorada, per la via,  
rosada com d'infància, tot i son pols marcit,  
la tard vinguda a son delit.

Inútil fou la juvenesa fràgil  
(oh rosa mig colgada entre malví i cerfull!),  
i ara, exquisidament, la passa inàgil  
porta, oscil·lant, un cor curull.

Oh serventa d'un somni, a penes decantada!  
Ta besada, d'humil, apar sagrada,  
i tos set cabells blancs tornen fidel llangor  
l'urc insolent del déu Amor.<sup>43</sup>

El narrador, heterodiegètic, utilitza al primer vers un narratari intradiegètic format de conceptes abstractes: «Volteu el cap, astúcia, retret, enraonia», però aquest narratari torna a ser del tot circumstancial; a la tercera estrofa, en canvi, apareix el narratari autèntic, que és la "serventa d'un somni": la dona a la qual s'adreça de debò el discurs, i que en la primera estrofa apareix com a protagonista (quart vers). Podem preguntar-

---

<sup>43</sup> *ibid.*, pàg. 525.

nos si els altres versos del poema, els que formen la segona estrofa, tenen el mateix narratori que la tercera (és a dir, la "tard vinguda a son delit"), o només s'adrecen al narratori extradiegètic global del poema (com passa segur en els versos segon a quart de la primera estrofa), però tant si ens decidim per una opció com per l'altra, no canvia gaire res: el narrador continua essent heterodiegètic, focalitzant en diversos elements externs a ell, i és precisament en la segona estrofa que el narrador fa més visible la seva dimensió moral: «Inútil fou la juvenesa fràgil».

Els altres dos poemes de narrador heterodiegètic del nostre mini-corpus, "La incerta" i "El gessamí i la rosa", tenen més punts de coincidència amb "La tota blanca" que no pas amb aquests dos últims que hem vist. Llegim-los:

### LA INCERTA

Desprengué de les randes, anellada,  
una mà, que tremia de recel,  
vers la lletra que duia segellada  
o bella sort o fi cruel.

I havent-la presa n'allunyà la vista;  
deixà la lletra i oblidà la mà.  
En els seus ulls passà  
el sentiment confús d'una alba trista.

¿No fóra dolç de caure i de morir?  
¿No hi ha l'engany al fons de l'encantària?

I es voltà tot dient una pregària  
per a ajornar el destí.<sup>44</sup>

### EL GESSAMÍ I LA ROSA

Colliu la rosa de dia  
i de nit el gessamí;  
el gessamí en una tanca,  
la rosa al mig del jardí.

Lleument, tendrament gronxada,  
la rosa mor en un si;  
el gessamí, quan l'amada  
s'ajeu, pàl·lida, a dormir,  
el té viu, sense saber-ho,  
al cabell que es descenyí.  
La rosa fa enamorar-se  
i el gessamí defallir.<sup>45</sup>

La coincidència consisteix en el fet que cap dels dos poemes no presenta altre narratari que l'extradiagètic: són discursos que no s'adrecen a cap element que formi part del món representat al poema. A "La incerta", un poema unifocal (la carta és l'únic element de focalització), el narrador ens presenta una dona protagonista que el títol ja caracteritza amb una qualitat determinada; la veiem sense decidir-se a obrir la carta que "duia segellada o bella sort o fi cruel", i finalment "dient una pregària per a ajornar el destí". "El gessamí i la rosa" és un poema bifocal en què, a través dels motius figurats

---

<sup>44</sup> *ibid.*, pàg. 527.

<sup>45</sup> *ibid.*, pàg. 528.

de les dues flors, es contraponen dues experiències relacionades amb l'amor, com queda explícit als dos últims versos: «La rosa fa enamorar-se / i el gessamí defallir». La primera paraula d'aquest poema, "Colliu", ens podria fer pensar en un narrador intradiegètic, però no hi ha cap altre indicatiu, de manera que aquesta forma verbal en segona persona del plural més aviat es refereix a un plural genèric en què estaríem implicats tots els lectors potencials del poema, de manera que és millor considerar que el narratori és extradiegètic. Tant en un poema com en l'altre, repetim-ho, el narrador és heterodiegètic i el narratori extradiegètic; ara bé, això no significa de cap manera ni que nosaltres, com a lectors implícits, hi estiguem menys implicats, ni que el narrador sigui neutre o tingui un menor grau d'interès en allò que explica. Per exemple, és evident que el sentit dels versos novè i desè de "La incerta" («¿No fóra dolç de caure i de morir? / ¿No hi ha l'engany al fons de l'encantària?»), l'hem d'atribuir a la dimensió moral del narrador, o, si ho volem, a la seva visió del món. La "incerta" dubta a obrir la carta per por que, el que hi "dugui segellada", sigui la "fi cruel" i no pas la "bella sort" de l'amor; i aleshores el narrador es fa la interrogació retòrica en qüestió, que és clar que implica una afirmació que, com a lectors, ens veiem obligats a admetre: "caure i morir" (la "fi cruel") també "seria dolç", mentre que la "bella sort" no deixa de ser una "encantària" que en el fons hi du "l'engany". Aquesta és una apreciació moral del narrador formulada a través d'una pregunta, una apreciació que implica una certa desaprovació de l'actitud de "la incerta" (i és clar que l'enunciació d'aquesta característica al títol també es deu al narrador). Tot això dona pas als dos magnífics versos finals: mentre la dona intenta intervenir en la seva vida a través de la



pregària, el narrador *sap* que l'únic que fa és ajornar el destí (el narrador *només creu* en el destí). És a dir, per heterodiegètic que sigui, la dimensió moral del narrador, que és qui d'altra banda organitza el discurs, pot fer-se present; com també s'hi fa a "El gessamí i la rosa" en la forma de diverses sentències sobre les qualitats dels dos elements figuratius en joc, sentències que culminen en la que ocupa els dos darrers versos.

Poemes com "La tota blanca", "La incerta" i "El gessamí i la rosa" no deixen lloc a dubte sobre el caràcter del narrador: heterodiegètic (no forma part de la història) i extradiegètic (se situa en un nivell extern en relació a la narració); "Afany de cors" i "La tard vinguda a son delit", en canvi, ens avisen de l'existència de poemes que tenen un narrador que, tot i ser heterodiegètic, se situa en un nivell intern de la narració perquè apel·len a un narratari intradiegètic, convertint-se, doncs, en un narrador intradiegètic.<sup>46</sup> Podem fer també, per tant, una distinció entre narradors extradiegètics i intradiegètics, sense pretendre aplicar a la poesia allò que és propi de la narrativa (en què els segons són una "ficció dins la ficció"): més aviat, els primers corresponen a un primer nivell narratiu, i els segons a un nivell narratiu subordinat; i decidirem el nivell narratiu des del qual parlen segons si s'adrecen a un narratari intern o no. Certament, aquesta aplicació que acabem de fer de la teoria de Genette pot aixecar discrepàncies, en el sentit que és clar que el crític francès, quan parla de narradors "intradiegètics", es refereix a narradors parcials de la història que estan subordinats a un altre narrador,

---

<sup>46</sup> Sobre els quatre "estatus" del narrador segons la seva relació amb la història i segons el nivell narratiu, *vid.* Genette 1972, pàgs. 254-259.

global, o extradiegètic; però creiem que és legítim l'ús que fem del terme "narrador intradiegètic" per l'especificitat de la poesia, que permet (i passa tant sovint) poemes "en segona persona" (raríssim en narrativa), i doncs narrataris intradiegètics globals: i, com diu Genette, a narrador intradiegètic, narratari intradiegètic, i a l'inrevés. De fet, l'explicació per part de Genette de la figura del narratari justifica la nostra aplicació (eliminem els exemples de la cita):

Comme le narrateur, le narrataire et un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique ...

A narrateur intradiégétique, narrataire intradiégétique ... Nous, lecteurs, ne pouvons pas plus nous identifier à ces narrataires fictifs que ces narrateurs intradiégétiques ne peuvent s'adresser à nous, ni même supposer notre existence. ...

Le narrateur extradiégétique, au contraire, ne peut viser qu'un narrataire extradiégétique, qui se confond ici avec le lecteur virtuel, et auquel chaque lecteur réel peut s'identifier. ... Le narrateur extradiégétique peut aussi feindre ... de ne s'adresser à personne, mais cette attitude assez répandue dans le roman contemporain ne peut évidemment rien contre le fait qu'un récit, comme tout discours, s'adresse nécessairement à quelqu'un, et contient toujours en creux l'appel au destinataire. Et si l'existence d'un narrataire intradiégétique a pour effet de nous maintenir à distance en l'interposant toujours entre le narrateur et nous, ... plus transparente est l'instance réceptrice, plus silencieuse son évocation dans le récit, plus facile sans doute, ou pour mieux dire plus irrésistible s'en trouve rendue l'identification, ou substitution, de chaque lecteur réel à cette instance virtuelle.<sup>47</sup>

Per no sortir de la teoria formulada per Genette, podem entendre que els poemes amb

---

<sup>47</sup> *ibid.*, pàgs. 265-266.

narrador intradiegètic global tenen, al mateix temps, un narrador extradiegètic amb qui coincideix, i que és la figura abstracta que designa el nivell narratiu de primer grau. De tota manera, pel que fa a nosaltres la qüestió es pot resoldre d'una altra manera, i és prenent la secció OFRENA en la seva globalitat, que és com s'ha de fer: veurem aquesta solució una mica més endavant, al següent apartat.

A jutjar pels dos poemes que han motivat el que acabem d'exposar ("Afany de cors" i "La tard vinguda a son delit"), ja veiem, però, que les coses són més complexes, perquè hi ha poemes que, com aquests dos, tenen un narrador intradiegètic parcial; i és que la complexitat de les formes de les veus narratives en la poesia de Carner és molt gran: de fet, com en tota la resta que en puguem dir, cada poema és un món autònom amb les seves solucions pròpies. De narrador heterodiegètic i intradiegètic global, no n'hi ha cap entre els poemes 400 i 425; no es dona massa sovint. Però n'hi ha: al capítol anterior n'hem llegit un exemple paradigmàtic, "Captivitat". En qualsevol cas, hem pogut comprovar que, tant si el narrador és extradiegètic com si és intradiegètic, pot fer explícita la seva dimensió moral, és a dir, es pot fer visible (però incorporiament) com a "persona", com a ésser pensant. Això també val en aquells casos en què el narrador es fa visible, a més a més, corpòriament: és a dir, quan és homodiegètic. Els poemes "La lletra imaginària", "El somni del destriament", "Sols", "Darrerria", "El rapte invisible" i "Núvol fi de setembre" són, del nostre mini-corpus, els poemes amb narrador homodiegètic: examinem-los, començant per "Sols" i "Darrerria":

SOLS

Vora l'amor que esclata, la gent aparta el rostre  
i mans rancunioses rebaten els cancells;  
quan ens mirem, s'esfulla la branca al damunt nostre,  
el nostre bes allunya un gran esbart d'ocells.

I en entortolligar-nos una abraçada pia  
apar que malaltegi la pluja d'or del dia;  
els termes s'esvaeixen i aquest rocam avar,  
i quedem sols, com naufrags, juguina d'una mar.<sup>48</sup>

DARRERIA

Cerquem al nostre cor una deixalla  
de cortesia, de parlar galant,  
de la lluna i el bes, i de l'encant  
de sospirar quan la natura calla.

I perduts en la fosca que davalla,  
dem de l'amor al caliuet minvant,  
per a allargar-lo encara d'un instant,  
quatre mentides, com manats de palla.

Ix en finestra; el jardinet fictici  
guarda l'esment d'aquell daurat inici  
i fa com si adiés el desconhort.

Les tiges falses i les flors de roba  
voldrien amagar l'última prova:  
el caminet humil cap a la mort.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 535.

<sup>49</sup> *ibid.*, pàg. 537.

"Sols" és un poema de focalització múltiple (perquè múltiple i diversa és la figuració) en què els protagonistes són la parella d'amants, presentats sempre en primera persona del plural: "ens mirem", "al damunt nostre", "el nostre bes", "entortolligar-nos", "quedem sols". El "jo narrador", doncs, és també protagonista del poema, de manera que el narrador és homodiegètic, però està sempre implicat en un "tu"; com que hi ha implícita una segona persona, almenys formalment hem de pensar que aquesta persona és la destinatària, és a dir, el narratari. Per consegüent, a part del narratari extradiegètic que és a qui en últim terme s'adreça el poema (i que correspon al lector implícit), en el poema hi ha també un narratari intradiegètic, si més no teòric, cosa que converteix immediatament el narrador també en intradiegètic: part de la història i parlant des de dins. El cas de "Darrerria" és exactament el mateix. El narrador apel·la a un plural que l'implica a ell com a personatge i a un tu, de manera que és un narrador homodiegètic i intradiegètic. Gramaticalment, el destinatari de les dues primeres estrofes és aquest plural, "nosaltres", i així ho indiquen els imperatius: "cerquem", "dem"; en canvi, el destinatari dels tercets, almenys del primer, queda determinat en singular per la forma verbal del novè vers, "ix", que continua posant èmfasi en la funció conativa del discurs. Tanmateix, aquesta funció conativa és del tot fictícia, com és fictici que el plural "nosaltres amants" continuï essent plural, com és fictici el "jardinet" i les "tiges" i les "flors", que són "de roba": i és que precisament el sentit del poema és la descripció de la "darrerria" d'una experiència amorosa, de manera que els amants ja no tornaran a ser mai més un "nosaltres". La figuració irònica que determina que el narrador fa present un "nosaltres" que ja no existeix arriba a una màxima intensitat al poema "El rapte

invisible":

### EL RAPTE INVISIBLE

Me n'he dut el tresor de les paraules  
que no em digueres, i del bes contrit,  
perdut pels aires, que no es féu delit,  
esca de rimes i llavor de faules.

Només ho sap el riu, només els saules  
que t'hagi presa en ànima i sentit;  
debades, on no sóc, sense esperit  
t'alces, t'asseus, et colgues i t'entaules.

Lluny de mi i amb les ombres al voltant,  
no saps que en un bell feix guspirejant  
restes contra el meu cor, arrabassada.

I minves i t'apagues lluny de mi  
sense esma de mirar ni de traïr,  
pitjor que morta i altre cop no nada.<sup>50</sup>

Aquí, el "jo narrador" informa al narratari que se li ha emportat tot de coses que fàcilment podem imaginar que, a aquest, no li fan cap falta, encara que la ironia rau precisament en la idea del narrador (que és tot el sentit del poema) segons la qual el seu "rapte" gairebé anul·la l'existència de l'altre («debades, on no sóc, sense esperit / t'alces, t'asseus, et colgues i t'entaules»); i això encara que el narratari, ella, "arrabassada", no ho sàpiga: així, és «pitjor que morta i altre cop no nada». És obvi,

---

<sup>50</sup> *ibid.*, pàg. 540.

doncs, que el narrador homodiegètic és també intradiegètic, encara que el seu interlocutor intern en el text sigui una pura ficció seva.

Una característica uneix aquests tres poemes ("Sols", "Darrerria" i "El rapte invisible"), i els uneix encara tots tres a molts d'altres de la nostra secció: la presència d'un narratori identificable amb la persona estimada pel narrador-personatge (i, doncs, l'existència d'un narrador intradiegètic). Aquest narratori singular es pot fer explícit al text del poema, com a "Darrerria" i a "El rapte invisible", i fins i tot se'n pot fer explícit el sexe femení, com en aquest últim (mitjançant l'adjectiu "arrabassada"); en altres casos, com succeeix a "Sols", la involucració del "jo" en el "nosaltres" anul·la la explicitació del "tu". Ara bé, nosaltres, des del moment que el nostre objectiu és fer una interpretació global de la secció OFRENA, equipararem els poemes com "Sols" als altres i sobreentendrem, sempre que calgui fer-ho, aquest "tu" implícit. (Que no serà sempre: pot passar que una primera persona del plural designi un col·lectiu que inclogui el "jo", i, de passada, els lectors.) Es pot donar el cas, en canvi, que el narrador homodiegètic del poema s'adreci a un element altre que l'objecte del seu amor, o ni tan sols a una persona; per exemple, a un núvol, com succeeix a "Núvol fi de setembre":

#### NÚVOL FI DE SETEMBRE

Núvol fi de setembre en acaballes,  
tu que sospires sota un blanc estel  
quan als jardins llangueixen presentalles  
que es torcen sense esclat i sense mel,

a apaivagar-me el pensament davalles:  
frustrat el vols i tanmateix fidel,  
distret amb rimes -flamareig de palles-  
i estant-se d'ésser amb si mateix cruel.

Que prest seran a ma oblidada porta  
el gebre humil i la ventada torta  
i un cel des de l'albada cellajunt.

Ja ve, cridant la neu, un vol de gralles,  
oh núvol del setembre en acaballes,  
hàlit darrer de mon bell temps difunt!<sup>51</sup>

El núvol és, en aquest cas, el narratori intradiegètic del poema, a més d'un element de la focalització, que com podem comprovar és recurrent (es basa en la recurrència, almenys als tercets, de diversos elements de la natura que anuncien l'hivern). Així, el narrador és, a part d'homodiegètic (el final del poema és exemplar), intradiegètic, encara que sigui des d'un punt de vista només formal (és a dir, que sigui una pura figuració que el narrador tingui cap interès que el núvol se l'escolti). Casos com aquest són freqüents en la poesia de Carner, que, com sabem, utilitza sovint elements presos del món natural com a interlocutors dels seus narradors (ho hem exemplificat al capítol anterior amb el poema "Memòria"). Una altra característica uneix ja no solament els tres primers poemes de narrador homodiegètic que hem vist, sinó tots quatre: el "jo personatge" és en tots els casos *héros*, en termes de Genette, és a dir, protagonista, i no un personatge que és mer espectador. Sol ser així en poesia, i sol ser així almenys

---

<sup>51</sup> *ibid.*, pàg. 542.



en la poesia de Carner de tema amorós: quan el narrador és homodiegètic, en la majoria dels casos és perquè el "jo personatge" que s'identifica amb el narrador esdevé protagonista. Això no vol dir (ja ho hem tractat, i no hi tornarem) que l'objectivació com a operació bàsica que s'esdevé en la poesia de Carner quedi anul·lada, ni tan sols disminuïda: l'ús d'elements externs a aquest "jo personatge" (i, doncs, al "jo narrador") que actuen de llocs de focalització del discurs en garanteix sempre l'objectivitat. Només cal que llegim els exemples del nostre mini-corpus per adonar-nos-en; només cal que llegim versos com el cinquè i el sisè d'"El rapte invisible", «Només ho sap el riu, només els saules / que t'hagi presa en ànima i sentit».

Hem deixat "La lletra imaginària" i "El somni del destriament" pel final, i no pas per casualitat: cadascun a la seva manera, presenten peculiaritats que ens informen de certs usos de les veus narratives de la poesia de Carner. Llegim el primer:

### LA LLETRA IMAGINÀRIA

La gebre, amb flors, el finestral decora;  
 una urpa glacial frena el torrent.  
 Escric aquesta lletra, missenyora,  
 en una nit de lluna sense vent.

Somric si miro l'hivernenc ultratge  
 que ni mon cor ateny ni mon redós.  
 Segut en un coixí só, com un patge,  
 entotsolat en pensaments de vós.

I ara em dono a l'esplai d'aquesta lletra,  
 tot sabent, per mon goig o per mon greu,

que a la flama només l'he de remetre  
perquè en cendra la torni a l'aire lleu.

Cal a tots dos, d'un breu afany joguina,  
veure'ns en l'impossible més de prop;  
muntem, si us plau, a regió divina:  
els vostres ulls hi arribaran de cop.

Anem al cim de l'aire a fer aliança,  
per ignorats diamantins carrers;  
i sense llast possible de recança  
ens besarem amb el sospir només.

I no caldrà que allibereu, senyora,  
la testa d'or ni el bec rosat d'un si;  
ni que ens torbi una joia traïdora,  
ni que, ja decebuts, cuidem morir.

Digueu-me, ¿us plau tan sàvia fortuna?  
En un enyor de tal delit, no em moc.  
I no us oblido pas, ni que, tot d'una,  
us sembli massa encativat pel foc.

Amb burxons més sobergs que les espases  
protegeixo calius, meno brostells;  
sota blaus moviments lluen les brases  
i s'emmirallen en mos coures vells.

I tard, ben tard, d'una tustada fera,  
de ma brasa final veuré saltar  
tot d'espurneig. I en l'alta nit lleugera,  
desfermareu la vostra cabellera  
de mos somnis vinents en el llindar.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> *ibid.*, pàgs. 518-519.

El poema té un narrador homodiegètic i intradiegètic: s'adreça a un narratari intern que es fa explícit des del tercer vers, "missenyora"; un narratari, per cert, que ho és amb tots els ets i uts, i no pas només formalment (perquè és la destinatària de la carta). També, en aquest cas, el narratari és una dona, i també es pot dir que el "jo" del poema, juntament amb el "tu", és protagonista. Res no sembla diferenciar aquest poema de "Darrerria" i d'"El rapte invisible", llevat de l'accentuada figuració irònica del discurs del poema: i aquí està la qüestió. Aquesta figuració irònica està produïda, a part d'altres recursos de llengua i d'estil, pel fet que la identificació entre el "jo protagonista" i el "jo narrador" queda establerta explícitament al text del poema, ja al tercer vers: «Escriu aquesta carta, missenyora». És a dir, s'esdevé aquí, i no és pas gaire habitual, el que Genette, en una cita transcrita més amunt, preveia com a primera possibilitat de l'ús de la primera persona: «La presència de verbs en primera persona en un text narratiu pot doncs remetre a dues situacions molt diferents, que la gramàtica confon però que l'anàlisi narrativa ha de distingir: la designació del narrador en tant que ell mateix ..., i l'identitat de persona entre el narrador i un dels personatges de la història». En el cas de "La lletra imaginària", es dóna una referència del narrador a si mateix: no pas al personatge amb el qual s'identifica a través de l'ús del pronom en primera persona, sinó una referència a si mateix com a narrador (una autoreferència, doncs). Això, que ja hem dit que no és gaire habitual, dóna lloc, com sabem, a una de les modalitats de la figuració irònica en la poesia de Carner: la que al capítol anterior hem definit com a fruit del contrast entre el text i el seu context comunicatiu. Com vam dir aleshores, tot i no sovintejar, té un pes important a OFRENA perquè el primer

poema, "Immunitat", té rastres d'aquest recurs, i com veurem aviat això té repercussions transcendents en la nostra interpretació de la secció.

Fixem-nos que, fins ara, no hem vist cap poema amb narrador homodiegètic i extradiegètic (és a dir, sense interlocutor intern al poema), però és per una pura qüestió de les dimensions reduïdes del nostre corpus. Tot i que, quan el narrador és homodiegètic, és més habitual l'ús d'una segona persona, hi ha poemes que no n'utilitzen. Entre els poemes 400 a 425 d'OFRENA, cinc poemes són de narrador homodiegètic i extradiegètic: sense cap mena de dubte, "Ègloga" (número 417), "La tardana serenada" (422) i "La desesperança" (425: i no és pas casualitat, com veurem a l'apartat següent, que el narrador de "La desesperança" sigui extradiegètic); "Absència" (415), amb alguna transgressió (l'adreç circumstancial al "quietíssim finestró", vers 5); i també sense dubte, però amb peculiaritats, "El somni del destriament" (413), que ara transcrivim:

#### EL SOMNI DEL DESTRIAMENT

-Amaga't! -féu, no sé pas qui, dessota  
 l'ombratge dens, al meu costat. Però  
 em semblava talment veu coneguda  
     i a mig camí del plor.  
 -¿Qui és? -jo vaig pensar-. ¿Per què em demana  
 d'amagar-me? ¿Què hem fet? -I dins el pit,  
 tot i la tenebror de la memòria,  
     m'ofegava el neguit.

De lluny, vingué una dama tota nua,  
 noble, i enmig d'un gran aclariment,

i dos rossos donzells, amb torxa encesa,  
al seu comandament.

Fou quan vaig adonar-me que jo era,  
potser del tot, en brostes amagat:  
com un senglar ferit, bocaterrosa...

Hi havia, al meu costat

(tot just eixien de les negres mates),  
uns lassos peus de dona tremolant.

I ja cap més paraula no sentia,  
sinó un sanglot d'espant.

I em deia: -Aquesta dona, ma veïna,  
¿ara què vol amb el seu plor desfet?

¿S'amagà per a dir com una folla  
el meu recer secret?-

I un dels donzells, sobtadament, venia,  
vora dels nostres espinats garbells,  
acostant venjador la seva torxa  
que ens atuia els ulls.

La nua reina va manar: -Destria'ls!  
-i s'aflamava el seu esguard de cel-

Atueix el delicte a llum de torxa  
i deixa al plor son vel.<sup>53</sup>

El cas d'aquest poema és certament peculiar, però no pas rar, perquè Carner hi utilitza un recurs que posa en joc de tant en tant: la introducció de narradors intradiegètics parcials (i, doncs, de narrataris intradiegètics parcials) subordinats, ara sí clarament, a un narrador extradiegètic global del poema que no s'identifica amb cap d'aquells.

---

<sup>53</sup> *ibid.*, pàgs. 533-534.

Així, en el poema prenen la paraula la dona "tremolosa" que és al costat del poeta (primer vers) i la "nua reina" (última estrofa), a més a més del mateix "jo personatge" (estrofes primera i tercera), que aquí és narrador intradiegètic parcial. Els altres versos, així com el discurs global del poema, els hem d'atribuir al narrador extradiegètic que no té cap altre narratori que nosaltres com a "lectors virtuals", en expressió de Genette, és a dir, un narratori extradiegètic. Això últim és el més destacable d'aquest poema; que hi hagi narradors intradiegètics parcials, ja no ho és tant. D'altra banda, és un recurs que, com sabem, Carner utilitza amb una certa assiduitat: en el *Nabí*, sense anar més lluny, i també n'hem vist casos en la nostra secció: per exemple, entre poemes de què hàgim parlat, "El retorn", "L'adreç", "Somni", "El mirall", "El roig averany", "La rosa i el ventall", "Iris", "Dora". En alguns casos, aquests narradors esdevenen narradors de *tot* el poema, esborrant la possibilitat d'un narrador extradiegètic neutre no identificable amb ells: es converteixen en narradors, extradiegètics o intradiegètics, de *tot* el poema. Per exemple, d'entre els que ja coneixem, Adam a "Adam s'adreça a Eva", el conco de les "Cobletes innocents, dites del conco de vileta" o la vídua de "Solitud o plany de la vidueta". Ara bé, no ens duguem a engany: aquests narradors també són "jo narradors", tant com ho és el "jo" d'"El rapte invisible" o el d'"El somni del destriament". El problema pot ser que, en ment, tenim clar que Carner *no és, o era*, ni Adam, ni un conco de vileta, ni una vidueta, de manera que advertim de seguida (de fet, ja ens ho adverteixen els títols d'aquest tipus de poemes) que el narrador és del tot fictici; mentre que ens pot passar per alt més fàcilment que el "jo" d'"El rapte invisible", o fins el d'"El somni del destriament" (que no tenen nom ni en sabem res

a part d'alguns aspectes de la seva dimensió moral), és un jo igualment fictici. Res més no diferencia uns poemes dels altres; de fet, el narrador també pot ser un objecte (un mirall, una rosa), i no una veu humana, de manera que, en aquests casos, el caràcter fictici també s'evidencia de seguida. Així doncs, no creiem que sigui necessari apel·lar al concepte de "mimesi dramàtica estricta", com fa Ferraté, per explicar aquests casos, d'altra banda tampoc no pas tan freqüents: sempre hi ha un narrador, i és clar que aquest narrador és de ficció (és a dir, no hi ha rastre, o no ens interessa, de l'autor real). (Pel que fa a la "mimesi dramàtica" [no estricta?], ja sabem que ho podem explicar per focalitzacions momentànies en determinats personatges, i doncs per adopcions de veus diferents a la del narrador general.)

Fins aquí, de tot el que hem vist ja en podem treure unes primeres conclusions generals. Les resumirem en els punts següents:

1.- La modalitat objectiva en què consisteix la tria estètica de Carner queda sempre garantida en la seva poesia, també en la seva poesia de tema amorós, gràcies al recurs de la focalització en elements diversos del món representat externs al "jo" poètic, focalització que origina l'objectivació figurativa que és l'operació essencial d'aquella estètica. Això és igualment vàlid en aquells poemes en què es produeix l'aparició explícita del "jo": la representació objectivada continua funcionant.

2.- Tant si es produeix l'aparició explícita del "jo" com si no, en tots els poemes hi ha sempre un narrador, que en el cas de la poesia de Carner té la funció, a més a

més de "narrar" els fets, de posar en marxa la seva operació objectivadora en la representació del món. Cas que el "jo" no aparegui ("La tota blanca"), parlem de narrador heterodiegètic, i aquesta modalitat de narrador és molt freqüent en la poesia de Carner. Si hi apareix, pot ser que aparegui en tant que narrador mateix ("La lletra imaginària"), és a dir, que hi hagi una autoreferència que doni lloc a la figuració irònica; però, molt més sovint, l'aparició del "jo" és en tant que personatge (normalment protagonista) del poema ("Darrerria"), i aleshores parlem de narrador homodiegètic. Aquesta modalitat és també freqüent en la poesia de Carner, i cal repetir que no trenca la representació objectivada característica de la seva poesia.

3.- L'ús d'un narrador homodiegètic implica un grau determinat d'identificació entre el narrador i el protagonista, però la identificació no és total: aquí, la dimensió temporal és molt important, perquè allò que "sap" el narrador és molt més que no pas el que "sap" el personatge ("Cançó de l'amor matiner").

4.- El narrador, tant si és heterodiegètic com si és homodiegètic, pot donar indicis de la seva existència en el text, no solament amb una autoreferència, sinó, i molt més sovint, fent visible la seva dimensió moral.

5.- Tant si és heterodiegètic com homodiegètic, el narrador pot adreçar-se a un narratori intern del poema, és a dir, un narratori intradiegètic, la qual cosa converteix el narrador, encara que sigui el narrador global del poema, en intradiegètic. Aquest narratori, en els poemes de la nostra secció, és sovint la dona objecte del desig del "jo protagonista" ("El rapte invisible"), però no sempre: pot ser també un narratori purament "formal", és a dir, que serveix al narrador per a la seva operació objectivado-



ra ("Núvol fi de setembre").

6.- Les quatre combinacions possibles de narrador, segons la seva intervenció en la història i segons el seu nivell narratiu, són possibles i es donen en la poesia de Carner: narrador extra-heterodiegètic, extra-homodiegètic, intra-homodiegètic i intra-heterodiegètic. Si és heterodiegètic, és més habitual que sigui extradiegètic, és a dir, que no hi hagi altre narratori que l'extradiegètic; si és homodiegètic, és més habitual que sigui intradiegètic.

7.- Alguns narradors homodiegètics ("Cobletes innocents, dites del conco de vileta") no són identificables pel lector amb el "jo" d'altres poemes per la distància que mantenen respecte de la persona de Carner, però des del nostre punt de vista són els narradors dels seus poemes exactament igual que els d'aquells altres en què el seu caràcter fictici no es revela immediatament perquè no apareix explícitament. A més, en alguns poemes poden aparèixer narradors parcials (és a dir, intradiegètics en sentit estricte) subordinats al general.

Ara que ja tenim aquests aspectes aclarits, el que ens cal fer, a partir d'aquí, és una anàlisi global d'OFRENA des d'aquest punt de vista, perquè el nostre objecte d'estudi és la secció en general. El "punt de vista" no consisteix en altra cosa que en l'ús de les veus narratives, que a hores d'ara ja sabem que vol dir, tot simplement, la relació entre el "jo narrador" i el "jo protagonista": com hem dit més amunt, aquest és l'aspecte que ens cal estudiar aquí. L'anàlisi, com veurem, ens durà a posar les bases de la nostra interpretació global de la secció.

### 6.3. CAP A UNA INTERPRETACIÓ GLOBAL D'"OFRENA"

#### 6.3.1. *El narrador d'"Ofrena" i els dos nivells narratius*

El cas de la "Cançó de l'amor matiner", a què ja hem fet esment, ens obre les portes a una anàlisi global, i diferent, de la secció OFRENA, una anàlisi que al seu torn ens obrirà les portes de la nostra interpretació. Com hem dit a propòsit de la "Cançó de l'amor matiner", hi ha poemes de la secció que tenen narradors que saben més que el "jo protagonista", i ens estem referint no pas només a narradors heterodiegètics, sinó també a homodiegètics (com el de la cançó del cas). D'altra banda, hem dit que hi ha poemes en què això no passa, és a dir, en què la informació del narrador homodiegètic és equiparable, almenys aparentment, a la del protagonista; i si diem "aparentment" és perquè de fet abans ho hem explicat d'una altra manera, que és com cal: el narrador en qüestió actua fent "paralipsis", o sigui, fent equivalent la seva informació a la que té efectivament el protagonista. Repetim que això té una importància capital, com veurem en aquest apartat.

Però, abans, cal que aclarim què entenem per "major o menor informació". És clar que Genette, en la seva teoria, estudia la narrativa, cosa que implica que la informació es refereix als fets que passen a la història. En el nostre cas, la frontera entre un narrador que fa paralipsis i un que no en fa, la marca la dimensió temporal (a la qual també es refereix Genette com un índex del nivell d'informació): si el narrador

fa explícit que parla des d'un moment posterior a allò que explica, considerem que no hi ha paralipsi, és a dir, es fa evident la distància que separa el narrador, per homodiegètic que sigui, i el protagonista. Per exemple, al poema "Un desenllaç":

### UN DESENLLAÇ

Oh quan ma vida fou una balada  
 perquè era enamorat de set donzelles!  
 Eren mos dies com verger de roses  
 on s'esbargien totes set; i l'una  
 veia tantost que eixia al meu encontre,  
 quan pel fullatge clarament sonava  
 d'una altra el goig, secreta dins la brosta,  
 que ja ens sobtava amb un ruixat de fulles.  
 Primerament, no prou assabentades,  
 em creia amorós d'ella cadascuna;  
 però vingueren lamentables passos.  
 O un nom equivocava, o bé memòria  
 a aquella feia de gentil conversa  
 amb una d'altra... i elles són tan fines!  
 Deia una bruna, si el seu front besava:  
 -Flaira ton bes a cabellera rossa!  
 Una vegada jo mirava en l'aire  
 les invisibles espirals d'un somni;  
 mos ulls tancaren dues mans petites.  
 Una estrafeta veu: -¿Qui só? -va dir-me.  
 Jo responia un nom a la ventura,  
 i caigueren les mans i vaig girar-me  
 i les vaig veure totes set que reien.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 355. El poema és el número 265 de *Poesia*.

En aquest poema, sabem que hi ha una distància temporal entre el narrador i el protagonista des de ben bé el començament: «Oh quan ma vida fou una balada», «eren mos dies». A més, en el decurs del poema, hi ha almenys dos canvis temporals en relació al protagonista: el primer s'explicita als versos 9-11 («Primerament ... però vingueren lamentables passos»); el segon, que és la conclusió de la història, el marca el dissetè vers: «Una vegada jo mirava en l'aire». Encara que, com passa en aquest poema (i a diferència del que succeïa a la "Cançó de l'amor matiner"), la "dimensió moral" del narrador, a la qual abans ens hem referit, pràcticament és inexistent, la distància temporal que el narrador estableix amb el seu protagonista provoca una sensació inequívoca que aquell té més "informació", sap molt més (o és més madur, si més no) que aquest.

Contràriament a aquests casos, considerarem que hi ha "paralipsi" quan la distància entre narrador i protagonista no és evident, cosa que vol dir que no es dona una distància temporal entre tots dos; en aquests casos, és més fàcil caure en l'error teòric que suposa la identificació immediata entre el "jo narrador" i el "jo protagonista". Encara que en la lectura sigui pertinent fer aquesta identificació, des d'un punt de vista crític la distinció és de rigor. Llegim, com a exemple, el poema "Ària de Lisandre":

### ÀRIA DE LISANDRE

Jo us he traïda, amor, poncella clara.  
Pecat. I vós, amb pressa de fugir!

Però ens estreny algun lligam diví.  
Jo encara us am, i vós ameu-me encara.

Jo us he traïda, amor, poncella clara.  
D'aquell trsbals no vaig saber-ne re.  
Una llur i una ombra i un alè:  
i tot us brunz i tot us desempara.

Jo per desesma flacament traïa,  
no per un brau deler que fos en mi.  
I ara vós, durament, voleu fugir  
i us espurnen els ulls de ferotgia. ▶

Ai, amor en trontoll guanya virtut!  
El venceran només, clara donzella,  
en vós, no greuge, sinó fe novella,  
en mi no fe novella, lassitud.

Mentre vós em claveu, poncella clara,  
ulls de falcó, i em plagui de tremir,  
és que ens estreny algun lligam diví.  
Jo encara us am, i vós ameu-me encara.<sup>55</sup>

El narrador homodiegètic d'aquest poema interpel·la a un narratari, la "poncella clara", parlant en present; així, el "jo protagonista" s'identifica en la lectura, de manera immediata, amb el narrador. No pot ser d'una altra manera en un poema com aquest, en què la funció conativa del discurs del narrador és tan marcada, encara que el caràcter de ficció de l'exercici d'aquesta funció sigui evidenciat pel recurs a la imitació de modalitats poètiques antigues dins de la tradició (fins i tot en les formes lingüístiques)

---

<sup>55</sup> *ibid.*, pàg. 488. El poema és el número 372 de *Poesia*.

i pel títol, que dóna un nom fictici al narrador.

Així doncs, en tots els poemes amb narrador homodiegètic cal establir una distància entre narrador i personatge, de la mateixa manera que ho fem amb els que tenen narrador heterodiegètic, en què el "jo" no és protagonista. Això, i el fet que sovint el narrador homodiegètic evidenciï amb una marca temporal la seva distància amb el protagonista, i que sempre hi hagi narrador i que aquest pugui prendre les formes més variades depenent dels poemes, ens adverteix de la necessitat, en una interpretació global d'OFRENA, de designar un narrador general vàlid per a tota la secció, al qual se subordinaran els altres que puguin aparèixer als poemes. Amb la terminologia que estem utilitzant: podem entendre que els diversos narradors dels poemes són tots narradors intradiegètics (en sentit estricte) subordinats a un narrador extradiegètic que se situa en un nivell narratiu superior. Aquesta interpretació explica moltes coses, com veurem de seguida, però és que a més a més la demana la mateixa lectura global d'OFRENA: la demana el primer poema de la secció, "Immunitat". Que no és pas fruit de la casualitat, que aquest poema encapçali la secció, ja ho sabem, perquè ja ho van fer notar Jaume Coll i Salvador Oliva:<sup>56</sup> al primer capítol (sub-apartat 4.1.) en vam parlar extensament, i ara només ens cal recordar aquí ràpidament la interpretació que fèiem del poema en relació a la seva posició dins de la secció. El narrador es presenta a si mateix cansat, llegint, i, contraposant la seva lectura a l'activitat molt més trepidant del carrer, advoca per tancar-se en un món imaginari (el que li ofereix el llibre): com vam veure al capítol anterior parlant de les modalitats de

---

<sup>56</sup> *Vid.* Coll & Oliva 1986.

la figuració irònica, "Immunitat" és un cas de poema en què es produeix contrast entre el text i el seu "context comunicatiu", amb autoreferència del narrador (poeta) a si mateix. En el món imaginari que crea, el narrador pot fruit de l'experiència de l'amor: de l'imaginat, és clar, perquè el que li ve del carrer el traspalsa; tant, que s'adreça als "encisos" perquè no el molestin («Fugiu, encisos tal vegada al caire / de ma suau peresa; / abandoneu mon cor fantasiaire / i el volt de ma cadira i ma arquimesa»): vol tenir l'experiència amorosa controlada, és a dir, la vol literaturitzar. D'aquí la promesa que fa als encisos si el deixen tranquil: «si ho féssiu, jo més tard us cantaria / com pervinguts no pas d'avalotada / corrua d'un defora / on passa gent que riu i gent que plora, / sinó d'un cant que vibra / més pur que tota cosa: / la melodia del fulleig d'un llibre / quan, sobre un fosc abís, mon niu reposa». I, com vam dir al capítol 1, el poeta aconsegueix la seva promesa: els poemes que componen la secció OFRENA, la secció en general, és el seu "cant", el "cant dels encisos d'amor", vistos, doncs, des de la perspectiva de la ficció més estricta, perquè així ho fa explícit el poeta.

Ja en la interpretació del poema que fèiem aleshores, dèiem que, essent la realitat el món de primer grau, el món imaginat d'"Immunitat" és un món de segon grau, i el món "cantat" a la secció, dependent d'aquest segon, és un món de tercer grau. Ara recollim allò, i n'eliminem, perquè no cal, la referència a la realitat: el nivell narratiu d'"Immunitat", i el de la secció presa en la seva globalitat, és el nivell narratiu superior (diguem-ne primer nivell narratiu) al qual se subordina el món representat a cada un dels poemes de la secció (segon nivell narratiu). Doncs bé, el narrador del primer nivell narratiu és el narrador extradiegètic global de la secció, i la resta són

narradors, intradiegètics, que s'hi subordinen. Vist des del punt de vista del primer nivell narratiu (és a dir, de la secció OFRENA en la seva globalitat), el narrador extradiegètic ens explica la història dels seus "encisos d'amor", és a dir, *la seva* història d'amor. Així doncs, tota la secció, llevat del primer poema, pot ser entesa com la història que ens explica aquest narrador, que és el que apareix autoreferit a "Immunitat". Probablement és això el que Jaume Subirana i Oriol Izquierdo intuïen en parlar d'"amor individualista" en relació a *La paraula en el vent*, encara que no distingissin entre els dos nivells narratius, distinció que, des del nostre punt de vista, és estrictament necessària en el cas d'OFRENA; encara que confonguessin elements de focalització amb personatges i amb narrataris intradiegètics; i encara que atribuïssin la "visió de l'amor" directament a Carner, i no pas al narrador, que és a qui cal atribuir-la:

Quina és l'actitud del poeta? Com viu l'amor? Creiem que la visió que Carner ens ofereix és la d'un amor individualista. Un sol personatge (el seu jo) protagonitza les vivències i les reflexions que ens mostra el llibre. Fora d'ell, només trobem comparses: els elements de la natura (lluna, ocell...), els representants i les representacions de l'amor, la figura de la dona són mers interlocutors del poeta quan ell els necessita.<sup>57</sup>

És a dir, des d'aquest punt on ens trobem sí que esdevé del tot possible la nostra tasca interpretativa: la narració d'OFRENA és la narració autodiegètica (per bé que

---

<sup>57</sup> Subirana & Izquierdo 1984, pàg. 13.



objectivada) d'un narrador situat en un primer nivell narratiu, que explica la seva història en un segon nivell narratiu: la nostra interpretació serà la descripció d'aquesta història. En la història en qüestió, certament hi ha d'altres personatges, referències de situacions amoroses múltiples, molts punts de vista, apreciacions morals diferents i fins enfrontades entre si, i fins i tot narradors i narrataris diversos: però el fil narratiu hi és, i ens el dóna el primer poema de la secció. D'aquesta manera estem legitimats a entendre OFRENA com una narració autodiegètica, i des d'aquesta perspectiva durem a terme la nostra interpretació de la secció (és a dir, la nostra descripció de la història). Abans, tanmateix, ens cal definir amb més exactitud les relacions entre el narrador del primer nivell narratiu i els narradors del segon nivell narratiu.

Com sabem, els narradors parcials del segon nivell narratiu poden ser homodiegètics o heterodiegètics. En el cas que el narrador sigui heterodiegètic, el podem entendre com una materialització del narrador extradiegètic del primer nivell narratiu, que està acomplint el que Genette anomena la seva "funció pròpiament narrativa"; si el narrador és homodiegètic, aleshores el que s'esdevé és que el narrador extradiegètic del primer nivell narratiu està utilitzant el protagonista de la seva història (que s'identifica amb ell mateix des del moment que la narració és autodiegètica) perquè faci de narrador. De fet, són les aparicions reiterades al llarg de la secció del protagonista com a narrador homodiegètic les que ens permeten considerar la secció global, a despit dels poemes amb narrador heterodiegètic, com una narració autodiegètica (tot i que atribuïble al narrador del primer nivell de narració). Els narradors del segon nivell narratiu, tant si són heterodiegètics com si són homodiegètics (però sobretot en aquest

segon cas), poden adreçar-se, com ja sabem, a narrataris intradiegètics, diferents en cada poema; com també sabem, aquests narrataris poden ser narrataris "autèntics" (com en "Ària de Lisandre"), és a dir, primers destinataris (interns) del discurs del narrador, o simples elements de formalització, com era el "núvol" del poema "Núvol fi de setembre": en aquest segon cas, l'apel·lació a un destinatari intradiegètic correspon, des del punt de vista del narrador, a l'exercici de la seva funció *de régie* (de "control"), en termes de Genette, i no pas pròpiament a la seva funció *d'orientation vers le narrataire* (ahora "fàtica" i "conativa"). Passem per alt aquesta distinció a efectes pràctics, tanmateix, i tant en un cas com en l'altre considerem, com ja hem vist, que el narratori intradiegètic genera un narrador intradiegètic. En conseqüència, aquells poemes sense narratori intradiegètic generen un narrador extradiegètic: ara bé, és extradiegètic si considerem de manera independent el segon nivell narratiu, perquè tots els poemes de la secció, amb narratori intradiegètic o no, tenen un narrador intradiegètic en relació al primer nivell narratiu, és a dir, tots se subordinen al narrador extradiegètic d'aquest primer nivell. Òbviament, aquest narrador extradiegètic, que apareix autoreferit a "Immunitat", té, al llarg de la secció, un narratori extradiegètic, que coincideix amb el "lector virtual".

En la relació entre el narrador del primer nivell narratiu i els narradors del segon nivell, encara ens falta per situar els narradors intradiegètics parcials que apareixen a poemes com "El retorn" o "L'adreç". Aquests estan subordinats, dins del seu poema, al narrador global del poema, de manera que, tot i que el recurs tampoc no és massa habitual, generen un tercer nivell narratiu. Com hem dit més amunt, el cas

de narradors com el de les "Cobletes innocents, dites del conco de vileta" o el de "Solitud o plany de la vidueta" no és el mateix, perquè aquests narradors ho són *de tot* el poema, de manera que pertanyen al segon nivell de narració i se subordinen només al narrador del primer nivell. Podem explicar aquests casos, d'altra banda ben poc freqüents a OFRENA, com l'ús, per part del narrador extradiegètic del primer nivell de narració, d'un narrador homodiegètic que *també* correspon al "jo protagonista", tot i que fent molt evident el seu caràcter fictici amb l'adopció d'una màscara immediatament identificable pels lectors. Només això, ja ho hem dit, *distingeix*, pel que fa als nivells narratius, poemes com les "Cobletes" de poemes com "Darrerria" o "Núvol fi de setembre"; al capdavant, el narrador del primer nivell narratiu també adopta "màscares" menys visibles en aquests dos poemes, i sovint ben diferents (com en aquests dos poemes entre si).

Podem resumir la relació entre els nivells narratius d'OFRENA fent el següent esquema:

#### NIVELL NARRATIU 1

Narrador extradiegètic:

- homodiegètic a "Immunitat"
- narrador global de la secció

Narratori extradiegètic

## NIVELL NARRATIU 2

### 1/ Narradors intradiegètics subordinats al NN1:

- homodiegètics ("jo personatge"):

\* amb màscara evident

\* sense màscara evident

- heterodiegètics (poc habitual)

### Narrataris intradiegètics:

- narrataris pròpiament dits

- falsos narrataris

### 2/ Narradors extradiegètics (equivalents al narrador del NN1), però intradiegètics en la seva condició de narradors també subordinats al NN1:

- homodiegètics ("jo personatge"):

\* amb màscara evident

\* sense màscara evident

- heterodiegètics (més freqüent)

### Narrataris extradiegètics, coincidents amb el narratori del NN1

## NIVELL NARRATIU 3

Narradors intradiegètics ocasionals, subordinats al NN2

Narrataris intradiegètics ocasionals, subordinats al NN2

Entendre les coses d'aquesta manera, és a dir, que la secció OFRENA és la narració autodiegètica d'una història en què el narrador opera amb tots aquests desdoblaments, implica que hem d'atribuir a aquest narrador extradiegètic, en últim terme, la dimensió moral de la seva narració, i la de tants versos de tants poemes que és obvi que en tenen, d'això que anomenem "dimensió moral". De fet, només s'entén que els narradors heterodiegètics del segon nivell narratiu tinguin dimensió moral si l'atribuïm, gairebé directament, al narrador del primer nivell narratiu. La dimensió moral dels narradors homodiegètics del segon nivell, en canvi, no sembla que li sigui tan fàcilment atribuïble, perquè pel mig hi ha aquests narradors que coincideixen amb el protagonista; el mateix podem dir, i amb més motiu, dels narradors ocasionals del tercer nivell narratiu. Analitzar aquesta ambigüitat, que és el que tot seguit farem, implica tornar a parlar de la relació temporal entre els dos nivells bàsics (1 i 2) de la narració: examinant aquesta relació, de passada concretarem què podem entendre per "dimensió moral" quan parlem d'OFRENA.

Si acceptem que OFRENA és una narració autodiegètica en què el narrador global apareix al primer poema, hem d'entendre que la dimensió temporal i espacial d'aquest primer poema és l'única autèntica; és a dir, "Immunitat" marca una distància temporal

i espacial entre el moment d'aquest poema i el dels altres. Pel que fa a la dimensió espacial del narrador extern, com diu Genette no és pertinent, i en la major part de narracions no és explícita. Llegim el crític francès:

Par une dissymétrie dont les raisons profondes nous échappent, mais qui est inscrite dans les structures mêmes de la langue ... , je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu d'où je la raconte, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur. De là vient peut-être que les déterminations temporelles de l'instance narrative sont manifestement plus importantes que ses déterminations spatiales. A l'exception des narrations au second degré, dont le cadre est généralement indiqué par le contexte diégétique ..., le lieu narratif est fort rarement spécifié, et n'est pour ainsi dire jamais pertinent.<sup>58</sup>

Tanmateix, tot i que no pertinent, resulta que el lloc del primer nivell narratiu també és explícit a OFRENA: apareix al vers vuitè d'"Immunitat", «la finestra t'he clos del meu estudi». Aquest és l'"indret" (desè vers) des del qual el narrador ens explica la història. Però el que ens interessa, perquè aquesta sí que és significativa, i molt, és la dimensió temporal. Efectivament, "Immunitat" estableix una distància temporal entre el temps de la narració i el temps de la història, en el sentit que marca un temps "real", en què el narrador se situa en el present: els trossos parcials de la història que expliquen els altres poemes pertanyen, en relació a aquest present, a un altre temps, imaginat. Aquesta

---

<sup>58</sup> Genette 1972, pàg. 228.

relació temporal, l'establerta entre el temps present del narrador extradiegètic i l'altre temps, el dels fets que s'expliquen, és la que ens interessa aquí. En els termes de Genette, el narrador extradiegètic utilitza un temps "ulterior" (de les quatre modalitats possibles<sup>59</sup>) al de tota la història de la secció. És a dir, si considerem, com hem fet, que el temps "real" del primer nivell narratiu és el present, és clar que la història explicada forma part del passat en relació al temps del narrador extradiegètic. Això, que és incontestable des d'un punt de vista teòric, és a més a més demostrable en el cas d'OFRENA. I afecta profundament la interpretació que en farem; a més, explica la reordenació que Carner va exercir sobre els poemes de la secció.

Com vam veure al tercer capítol, el punt de vista estrictament cronològic, de l'aparició dels llibres que forniran el material per a OFRENA, és el que el poeta va adoptar com a primera base d'ordenació. Però, com sabem, hi ha una segona base d'ordenació: si no, no podem explicar els canvis (a part del cas d'"Immunitat", que obeeix a raons ben evidents) que va efectuar a partir d'aquesta primera base d'ordenació. Aquests canvis ja alteren l'ordre estrictament cronològic en el segon poema. En efecte, després d'"Immunitat", el poema que tocava d'introduir era "Elegia", l'únic recuperat de *Llibre dels poetas*; però Carner hi va col·locar "Cançó del goig perdut", un poema publicat per primer cop a *Verger de les galanies*, i ja sabem que el primer cicle de *Verger de les galanies* comença amb el número 259, és a dir, amb "El repensament". Si Carner va col·locar "Cançó del goig perdut" després d'"Immunitat", bé devia ser per alguna cosa: no podem acceptar com a segona base d'ordenació

---

<sup>59</sup> Sobre això, *vid. ibid.*, pàgs. 228-234.

poemàtica la pura desordenació un cop establerta la primera base. La cançó en qüestió, ja l'hem llegida al quart capítol, però ara ens cal tornar-hi:

### CANÇÓ DEL GOIG PERDUT

¿On és anat el goig que jo tenia,  
on és anat?

Sota d'un bosc que no coneix el dia,  
de tot camí me n'era jo oblidat.  
Oh goig d'amor, que etern em prometia!  
Tot, fora d'ell, es feia fosquedat.  
Com un ocell sobre la mà el tenia  
i el meu palmell no en fóra mai lassat.

¿On és anat el goig que jo tenia,  
on és anat?

Ah, si pogués endevinar sa via,  
ah, si creuant el cel hagués cantat!  
Oh goig d'amor, que etern em prometia!  
¿Què faré jo, quin caminal prendria,  
que a tot arreu em volta soledat?  
Aire subtil, airet de melangia,  
digue'm si has vist el meu ocell daurat.

¿On és anat el goig que jo tenia,  
on és anat?<sup>60</sup>

En aquest poema el narrador, homodiegètic, proclama que el seu "goig d'amor" ha

---

<sup>60</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 333.



desaparegut, i que ara "a tot arreu el volta soledat"; és, si més no, una manera curiosa de començar a explicar una història, en què es donaran moltes situacions amoroses, de vegades d'amor acomplert, correspost. De fet, és una manera de començar a explicar la història *pel final*; perquè, com veurem al següent capítol, les sub-històries d'amor acomplert i correspost acaben invariablement en ruptura i en soledat. La soledat total en la història ideal, és clar, seria la mort de l'estimada; i també començar explicant això és una manera curiosa de començar. De fet, la mort de l'estimada és el moment immediatament anterior (en el nivell d'aquesta història ideal) al de la solitud total que s'evoca a la "Cançó del goig perdut". I, després d'aquest poema, ara sí, Carner hi va col·locar "Elegia", que és exactament això: el plany del narrador per la mort de l'estimada. Llegim també, altre cop, "Elegia":

### ELEGIA

Els teus encara van de dol. Hi ha passes,  
 menes de llum, paraules, que els aviven  
 el teu record. -S'atura la conversa:  
 és potser que sospires. A vegades  
 una llàgrima cau.- Es reviscola  
 el món i ja traspunten les glicines;  
 en rengle van, alegrement, els núvols.  
 Volto sense esma per carrers inútils:  
 la soledada em crema les parpelles.  
 Tot és pressa pertot. ¿Qui mai del canvi  
 podrà llevar-se que, irruent, dispersa  
 cada veu, cada imatge, i del que esborra  
 en fa d'altres enganys indeturables,  
 ombres i pols, efímers com el dia?

Quin dol que te m'allunyis sense queixa,  
sense girar ton cap, erm de memòria,  
oh frustrada d'aquesta primavera!<sup>61</sup>

Si llegim els tres primers poemes de la secció un darrere l'altre, que és com ho hem de fer, ens adonem que al primer el narrador ens intenta "immunitzar" contra tot el que s'explicarà després, que és la "seva" història, advertint-nos del seu caràcter fictici; la història comença amb un poema en què el narrador diu que, *ara*, es troba sol, i continua amb un altre en què es plany de la mort de l'estimada. Immediatament després, ve la "Cançó de l'amor matiner", provinent de *La paraula en el vent* (i no pas cap dels dos recuperats de *Primer llibre de sonets*, que és el que tocaria des d'un punt de vista estrictament cronològic), i ja sabem en què consisteix la cançó: el narrador es refereix a ell mateix com a protagonista, però quan era "minyonet", quan encara no sabia què era l'amor, *molt abans* d'estar sol o d'haver perdut l'estimada. El segueixen poemes que van en la mateixa línia: en "A una bella padrina" (252), el narrador es preocupa pel futur, en relació a la seva vida amorosa, d'un nounat que tot just bategen; a "Cançó poruga" (253), el narrador adopta un to de veu adolescent i declara la seva basarda davant de la qui li és "causa d'amor i d'agonia"; a "Projecte", un narrador que també adopta veu d'adolescent explica que li plauria viure en un món sorgit dels contes infantils. (Sigui dit de passada, "Projecte", per la seva posició a *Primer llibre de sonets*, hauria d'haver anat davant de "A una bella padrina": si no hi va, potser és perquè Carner va voler col·locar primer un poema en què es parla d'un nounat).

---

<sup>61</sup> *ibid.*, pàg. 334.

Les coses, ara, comencen a estar més clares. Deixant a banda "Immunitat", que actua com a pròleg que estableix el primer nivell narratiu (i doncs el caràcter fictici de la narració), el narrador comença a explicar la seva història pel final ("Cançó del goig perdut"); fa una petita analepsi explicativa de la situació descrita al poema anterior ("Elegia"); i immediatament efectua una gran analepsi<sup>62</sup> que ocuparà la major part dels poemes de la secció, des de "Cançó de l'amor matiner" (251) fins a "Deixa'm encara mirar" (424). L'últim poema, "La desesperança", torna al temps del narrador de "Cançó del goig perdut", i, tot i que amb un to de veu diferent, hi diu el mateix. Hi diu el mateix amb una variant: si a "Cançó del goig perdut" hi havia una petita porta a l'esperança, tot i que sabem que és del tot descartable («Aire subtil, airet de melangia, / digue'm si has vist el meu ocell daurat»), a "La desesperança" no n'hi ha, d'esperança. Recordem aquest poema:

### LA DESESPERANÇA

Es pon, lívid, el sol; el fred pel·luca  
 ma pell; es plany la casa de sotracs.  
 M'abasarda en el dia que s'acluca  
 la pols que xiula traginant parracs.

És ja la mà de la dissort qui truca:  
 finí l'estona dels destins manyacs.  
 Un fosc ocell el meu pitxer trabuca;  
 el vent tira per terra mos escacs.

---

<sup>62</sup> Parlem ara de l'"ordre" del *récit*, és a dir, de la relació entre el temps de la història i el del *récit* (*vid.* Genette 1972, pàgs. 77-121). És clar que l'analepsi de què parlem serà, en la terminologia de Genette, externa i homodiegètica.

Contra mon dol no trobaré soplúig;  
la mort, potser, més gentilment saluda.  
Garfit, debades tot em crida: «Fuig!»:

el cor transit i l'amistat perduda,  
l'amor tornada impiadós rebuig  
i l'alta branca del meu pi rompuda.<sup>63</sup>

Així acaba la història; de fet, ja ho sabíem, perquè acaba com ha començat. Els poemes en què es narren les tribulacions dels anys d'infantesa i d'adolescència (251-254) ens indiquen de manera inequívoca que, des del punt de vista dels poemes 249 i 425, hi ha un salt temporal enrere (analepsi) en l'explicació de la història, que ocupa del 251 al 424 (amb el 250 fent d'una mena de "segona introducció" abans d'entrar en l'analepsi de la resta). Ara bé, això no vol dir que tots els poemes entre el 251 i el 424, que formen part d'aquesta analepsi gegant, seguiran una ordenació que nosaltres com a lectors podrem identificar com les diferents etapes de la vida d'un personatge: ni tan sols apel·lant a constants analepsis i prolepsis dintre de l'analepsi principal podríem fer un sentit coherent de la història, perquè és clar que la història explicada a OFRENA no és una història que segueixi les regles de la narrativa en prosa, sinó que està formada per un conjunt de poemes, cadascun amb la seva autonomia bàsica (és a dir, que es poden llegir independentment, fins i tot "Immunitat"). El terme "història", l'utilitzem aquí gairebé metafòricament, i potser més valdria que parléssim d'"història ideal" com hem fet més amunt. Tanmateix, és evident que la segona base d'ordenació dels poemes

---

<sup>63</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 551.

que va efectuar Carner respon a la voluntat de donar una certa unitat lineal, per bé que no absoluta, a la secció: és això el que permet la nostra lectura (és això, de fet, el que legitima que hàgim pres com a objecte d'estudi i com a corpus OFRENA, i no pas trenta poemes d'aquesta secció i trenta més de LLOC, posem per cas).<sup>64</sup>

Es podria dir que, com que l'analepsi que hem assenyalat és efectivament tan gran, més aviat hauríem de considerar que els poemes que en formen part constitueixen la narració primera, i que els poemes 249 i 425 (i 250, però en un temps una mica anterior) són una prolepsis. Però això queda invalidat per una constatació, que és a on volíem arribar: el temps dels poemes 249 i 425, és a dir, el temps dels narradors d'aquests dos poemes, coincideix amb el temps "real", present, del narrador d'"Immunitat", o sigui, amb el del primer nivell de narració. «¿On és anat el goig que jo tenia, / on és anat?», es pregunta el narrador de "Cançó del goig perdut", i afirma després: «que etern em prometia». De la seva banda, el de "La desesperança" constata: «És ja la mà de la dissort qui truca: / finí l'estona dels destins manyacs», i explicita la seva consciència de la proximitat de la mort: «la mort, potser, més gentilment saluda». (Després d'aquest vers, per cert, és ben obvi que ja no hi ha lloc per a estius fecunds

---

<sup>64</sup> Cal puntualitzar que, en la lectura que estem començant a fer de la secció (la que ocupa fins al final d'aquest capítol i el següent), en cap cas no estem parlant de la *intenció* de Carner: ja hem vist al primer capítol la nostra oposició teòrica a la doctrina de l'intencionalisme. Podem suposar una determinada intenció a Carner pel que fa a l'ordenació de la secció, i això sí que és legítim; ara, la *interpretació* d'aquesta ordenació (que és el que permet, per exemple, que entenguem que "Cançó de l'amor matiner" és el primer poema de l'analepsi) és una cosa que ens compet només a nosaltres des d'un punt de vista crític.

ni per a jardins. <sup>65</sup>) Així doncs, el temps dels poemes 249 i 425 coincideix, almenys virtualment, amb el del narrador extradiegètic d'OFRENA (essent el del poema 250 una mica anterior), és a dir, el temps del *récit* des del qual s'explica la *histoire*. Això no vol dir que els narradors de "Cançó del goig perdut" i de "La desesperança" siguin el mateix narrador que el d'"Immunitat"; aquest és el narrador extradiegètic de la història global; aquells són el *protagonista* (narrador homodiegètic) de la història, però situat un cop aquesta ja ha acabat. Tampoc no volem dir, el que acabem d'explicar, que els poemes 249 i 425 se situïn en el *récit* i no pas en la *histoire*: tots dos pertanyen a aquesta, com els poemes 250 a 424. Simplement, aquests dos poemes (i el 250) *marquen* el temps final de la història, que és on es col·loca el narrador global (el que apareix a "Immunitat") per explicar-la: és això el que origina la gran analepsi que abasta des del poema 251 al 424. I encara una última matisació: si abans hem parlat de les "constants analepsis i prolepsis" que hauríem de fer cas que volguéssim explicar la història ideal d'OFRENA com una història lineal, és perquè, dintre del bloc de poemes que va del 251 al 424, el narrador se situarà en molts llocs i temps diferents, i sovint també en el temps marcat pels poemes 249 i 425: és a dir, també retornarà al final, el temps que coincideix amb el del narrador extradiegètic global.

La distància temporal entre la narració i la història, que en principi pot semblar una digressió sense sortida ni conseqüències rellevants, és en canvi d'una importància fonamental: explica l'estructura d'OFRENA, i la "dimensió moral" del narrador de què

---

<sup>65</sup> Aquesta és la raó definitiva per jutjar com a positiva i necessària la recol·locació que va fer Jaume Coll del poema "L'estiu al fecund al jardinet" al lloc que li pertocava. És evident que els lectors del text de 1957 no es van poder adonar d'això que estem explicant i, doncs, van perdre una part del sentit global de la secció.

abans parlàvem. I això és així perquè els poemes amb un narrador homodiegètic en el segon nivell narratiu (que són, com veurem, la majoria) poden adoptar dues perspectives temporals diferents: o bé se situen en la dimensió temporal coincident amb el temps del *récit*, o bé se situen en una dimensió temporal anterior, que és el de la *histoire*. Per exemple: el narrador d'"Elegia" se situa en el temps de la *histoire*, perquè parla en present; el de "Cançó de l'amor matiner", se situa en el temps del *récit*, perquè es refereix a un "jo passat". Els poemes que segueixen ("A una bella padrina", "Cançó poruga" i "Projecte") tornen a tenir un narrador homodiegètic que no marca distància temporal amb el protagonista; el següent, "Antiga primavera" (255), sí que la marca, i clarament. Els narradors dels poemes que se situen en la dimensió temporal coincident amb el temps del *récit*, és clar que, fent-ho, se situen en el temps "present", des d'on s'explica la història: el temps del primer nivell narratiu. Són els moments que apareix la veu del protagonista gran, ja cansat, esperant la mort, que *sap* tota la història. Són una minoria, pocs més de trenta; però són els que ens permeten de considerar que els altres (homodiegètics amb un narrador que no estableix cap distància temporal amb el "jo protagonista") són actualitzacions del "jo narrador" global, que "juga" a col·locar el seu "jo protagonista" com a narrador quan el personatge en qüestió viu la història (el temps del segon nivell narratiu, doncs), i, per tant, sabent molt menys del que nosaltres sabem que sap.

És des d'aquest punt de vista que ara podem entendre perfectament a què ens referíem més amunt, quan parlàvem de "saber tota la informació" i "fingir no saber-la tota": la distinció no s'origina en altra cosa que en la distància temporal que pot prendre

el narrador en relació al protagonista; i també d'aquesta manera podem entendre a què ens referim quan parlem, com hem fet en diverses ocasions, de "dimensió moral" del narrador: és la que prové del seu coneixement de la història, que certament l'ha madurat moralment. La referència que més amunt hem fet a l'ús de "paralipsis" encaixa, també, en aquest marc, però caldrà fer-hi una puntualització summament important. En principi, els poemes sense "paralipsis" (com "Un desenllaç") són aquells en què el narrador estableix una distància temporal amb el protagonista, és a dir, aquells en què el narrador se situa en el temps del primer nivell narratiu; i els poemes amb "paralipsis" (com "Ària de Lisandre") són aquells en què el narrador extradiegètic situa un narrador homodiegètic en el temps del segon nivell narratiu. Com hem dit més amunt, la "dimensió moral" dels narradors heterodiegètics del segon nivell narratiu és atribuïble al narrador extradiegètic del primer nivell (és a dir, el seu temps és el del primer nivell narratiu); però l'ambigüitat estava, recordem-ho, en els homodiegètics, que és dels que estem parlant. Si el narrador homodiegètic se situa en el temps ulterior, el marcat pels poemes 249 i 425, no hi ha problema: és del tot lògic i coherent que el narrador conegui tota la informació i tingui dimensió moral, i que per tant no faci paralipsis; perquè és al protagonista dels poemes 249 i 425, és a dir, el que s'identifica amb el narrador extradiegètic, a qui també (com en els poemes de narrador heterodiegètic) hem d'atribuir el coneixement de la informació i doncs la dimensió moral. Això també és vàlid per als narradors intradiegètics del tercer nivell, que poden aparèixer ocasionalment: per exemple, en la "Cançó de l'amor matiner", versos com «On tot cantava i tot floria / arribaran la neu i el fred», o «I acabaràs, quan l'hora sia,



/ mai més garlaire ni condret, / plorant d'una última follia, / sol i de cara a la paret», que diu un narrador del tercer nivell (l'Amor), presenten un coneixement de la informació, i una dimensió moral, que correspon a la del narrador global de la secció, és a dir, el del primer nivell: un narrador madur, i desenganyat, perquè sap quin és el seu final, quin és el resultat de tota la dissortada història d'amor. El problema ve amb aquells poemes amb un narrador homodiegètic situat en el temps del segon nivell narratiu. Lògicament, han d'actuar amb paralipsis, considerades així des del punt de vista del narrador extradiegètic global; però no sempre és així. És més, de fet molt sovint no és així: molt sovint apareix informació i dimensió moral que en principi hauríem d'atribuir al narrador intradiegètic del poema, però que no podem atribuir-li perquè sabem que no pot tenir la informació (i, doncs, tampoc la dimensió moral). En últim terme, doncs, hem d'atribuir-ho també a aquell narrador global de la secció, la qual cosa suposa una transgressió en relació a la dimensió temporal adoptada, una transgressió que implica una forma d'ironia que, al llarg d'OFRENA, es manifesta a cada pas en la lectura: la *saviesa* que va apareixent aquí i allà en tants de versos, i que sabem que prové de la *consciència* del narrador global que es va intercalant al llarg de la narració de la seva història. De l'aparició d'aquesta consciència, en poemes de narrador homodiegètic situat en el temps del segon nivell narratiu (que són molts), en direm "contaminacions": contaminacions de la consciència de la veu narrativa primera, del narrador extradiegètic de la secció. Aquestes contaminacions, juntament amb els poemes amb un narrador situat en el temps del primer nivell narratiu, són les que tot al llarg de la lectura de la secció ens van recordant que al darrere hi ha un narrador

global.

Ara ja podem completar l'esquema que abans hem fet, introduint-hi la dimensió temporal que estableix distincions entre els narradors homodiegètics:

## NIVELL NARRATIU 1

Narrador extradiegètic:

- homodiegètic a "Immunitat"
- narrador global de la secció

Narratori extradiegètic

## NIVELL NARRATIU 2

1/ Narradors intradiegètics subordinats al NN1:

- homodiegètics ("jo personatge"):

- \* situats en el temps del NN1
- \* situats en el temps del NN2:

· amb contaminacions del narrador del NN1: ·

- amb màscara evident
- sense màscara evident

· sense contaminacions del narrador del NN2

- heterodiegètics (poc habitual)

**Narrataris intradiegètics:**

- narrataris pròpiament dits
- falsos narrataris

2/ Narradors extradiegètics (equivalents al narrador del NN1), però intradiegètics en la seva condició de narradors també subordinats al NN1:

- homodiegètics ("jo personatge"):

- \* situats en el temps del NN1
- \* situats en el temps del NN2:

· amb contaminacions del narrador del NN1:

- amb màscara evident
- sense màscara evident

· sense contaminacions del narrador del NN1

- heterodiegètics (més freqüent)

Narrataris extradiegètics, coincidents amb el narratori del NN1

**NIVELL NARRATIU 3**

Narradors intradiegètics ocasionals, subordinats al NN2, situats en el temps del NN2:

- amb contaminacions del narrador del NN1
- sense contaminacions del narrador del NN1

Narrataris intradiegtics ocasionals, subordinats al NN2

Així doncs, podem trobar, des de la perspectiva que nosaltres hem adoptat, vuit tipus de narrador diferents en el segon nivell narratiu d'OFRENA:

- 1/ intra-heterodiegtic;
- 2/ extra-heterodiegtic;
- 3/ intra-homodiegtic, situat en el temps del NN1;
- 4/ extra-homodiegtic, situat en el temps del NN1;
- 5/ intra-homodiegtic, situat en el temps del NN2, amb contaminacions de NN1;
- 6/ extra-homodiegtic, situat en el temps del NN2, amb contaminacions de NN1;
- 7/ intra-homodiegtic, situat en el temps del NN2, sense contaminacions de NN1;
- 8/ extra-homodiegtic, situat en el temps del NN2, sense contaminacions de NN1.

Cal puntualitzar que això no vol dir que tots els narradors del grup 5, posem per cas, tinguin unes grans similituds entre si que els diferencia dels del grup 6 (també un exemple) més enllà de les que fan que els col·loquem en un mateix grup: a partir d'aquí, hem de recordar que cada poema és un món, en el qual el poeta troba recursos diferents en cada cas (de to de veu, per exemple, o de major o menor presència o implicació d'un narrador homodiegtic). Ara bé, les similituds que ens permeten d'agrupar els narradors en vuit grups són prou significatives perquè les tinguem en compte, i de fet és la millor manera de fer una interpretació global de la secció.

### 6.3.2. Exemples i classificació general

Per acabar de fer-nos càrrec del que hem explicat al sub-apartat anterior, i en general al llarg del capítol, serà útil veure exemples de cada un dels vuit tipus de narradors. Cal fer un matís previ, però: com podem deduir fàcilment, el caràcter de narrador extradiegètic o intradiegètic en el segon nivell de narració és mínimament significatiu, perquè, com ja sabem, tots són intradiegètics en relació al narrador del primer nivell. El que varia és només si el narrador apel·la a un narratari intradiegètic o no (i ja sabem que el caràcter d'aquest narratari és de vegades purament formal); les conseqüències de la distinció no van més enllà d'això. Per tant, podríem parlar, de fet, de quatre grans grups, reunint en parells els vuit que hem determinat (1 i 2, 3 i 4, 5 i 6, i 7 i 8). Una altra puntualització: els poemes que tot seguit llegirem han estat triats d'una manera aleatòria; corresponen tots a la franja de poemes que van del 355 al 390, una zona medial avançada de la secció, de la qual havíem transcrit encara pocs poemes al llarg del treball. N'hem eliminat els pocs ja transcrits, i aquells altres que implicarien reiterar coses ja dites a propòsit dels que hem escollit com a exemplars. Ens quedem amb tretze poemes d'aquesta zona encara una mica verge: 358, 361, 366, 367, 368, 369, 376, 377, 378, 380, 383, 386 i 387. I una última advertència: en cap cas, no pretenem fer una lectura exhaustiva dels poemes. Mirats des d'altres punts de vista (per exemple, des del punt de vista que ens els hem mirat al capítol 5), de tots aquests poemes se'n podrien dir moltes més coses, i en alguns casos molt interessants. Però ens cal limitar-nos a tractar-los aquí (i prou que ens reca en algun cas) només des de la perspectiva del paper

que hi configura el narrador, i, eventualment, el narratari.

Com a exemple de poema amb narrador intra-heterodiegètic, podem llegir "A Isabel" (376):

### A ISABEL

Oh qui veiés per una fina esberla  
del teu cos innocent, dret com el llor,  
entre llums canviants de mareperla,  
el somni del teu cor!

¿Qui va menar-te al món de la follia?  
¿Algun àngel primal, distretament?  
¿O una albada, ignorant de l'agonia  
i del remordiment?

Pura i llunyana que un secret agença,  
exiliada sense entendre com,  
parles a mitja veu, com amb temença,  
la parla de tothom.

I sents l'íntima crida regalada  
del teu país, d'aquell reialme lleu  
d'on són record i mostra esgarriada  
la música i la neu.<sup>66</sup>

En aquest poema, el caràcter intradiegètic del narrador del poema es fa evident des del moment que s'adreça a una segona persona, la "Isabel" que ens indica el títol; i el

---

<sup>66</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 492.

caràcter heterodiegètic ve determinat perquè el narrador no apel·la a si mateix com a personatge del poema: encara que l'exclamació inicial ens pugui fer pensar en un cert grau d'implicació del "jo", aquest "jo" és en tant que narrador, i no pas en tant que personatge. Això ens adverteix del fet que, al capdavant, un narrador heterodiegètic pot ser tan present (com a narrador), o més, que un d'homodiegètic. Des del nostre punt de vista, entendrem que tots els narradors heterodiegètics del segon nivell narratiu d'OFRENA parlen des del temps del narrador del primer nivell narratiu, i això perquè, en no presentar-se com a personatge, la veu del "jo" s'ha d'atribuir a la del narrador extradiegètic global de la secció. A més, en tots els casos aquests narradors presenten una dimensió moral (i el que varia n'és el grau de l'evidència) que ja sabem que hem d'atribuir a aquest narrador global. D'aquí que puguem entendre les dosis d'informació que els narradors de poemes com el de "A Isabel" manifesten: informació que li permet de dir al narratari «Pura i llunyana que un secret agença, / exiliada sense entendre com»; ens queda gairebé la impressió que el narrador sí que ho entén. I això tot i les dues primeres estrofes: i és que les preguntes que es fa el narrador a la segona estrofa, i l'exclamació de la primera, són més aviat un recurs retòric.

Llegim un altre poema del mateix tipus, que ens servirà per acabar de veure aquest últim punt: "Les ferides cloent-se" (367):

### LES FERIDES CLOENT-SE

Les ferides cloent-se, les arrugues  
del temps, els desenganys asserenats,

donen aquestes gràcies porugues  
a carrers encongits i cors cansats.

Oh dama fredolica, a tu davalla  
una passada de l'abril perdut.  
És dolç encar de viure en la deixalla,  
mig reviure del dol d'haver viscut.<sup>67</sup>

Podem determinar que el narrador és intradiegètic per la segona estrofa, quan apareix el narratari (la "dama fredolica"). Però aquest poema és un cas d'ambigüitat, considerat des del punt de vista de l'heterodiegesi del narrador: ¿no apareix realment com a personatge? Certament, el grau d'implicació del narrador és molt elevat; tant, que podríem atribuir els dos últims versos a un personatge identificat amb ell mateix, és a dir: "a mi m'és encar dolç de ...". Però no: una lectura atenta ens permet de mantenir la distància que el narrador imposa amb el protagonista del seu poema, que no és altra que la "dama fredolica" a qui de sobte "davalla una passada de l'abril perdut". Són seves les ferides, les arrugues i els desenganys, encara que el narrador se'n faci tant de càrrec que imagini que, a ella, "li és dolç encar de viure en la deixalla". És clar que el narrador té una dimensió moral equivalent a la del seu narratari, però això no contradiu la seva heterodiegesi: en tot cas, ens reafirma en la nostra tesi que els poemes amb narrador heterodiegètic parlen des del temps del primer nivell narratiu.

El tercer poema que llegirem és un exemple de poema amb narrador també heterodiegètic, però en aquest cas extradiegètic. És "Tal qui benaurat..." (386):

---

<sup>67</sup> *ibid.*, pàg. 483.



TAL QUI BENAURAT...

Tal qui benaurat es lleva  
al matí més clar de l'any  
i que surt de casa seva  
indolent i bon company,

si es refia del bon dia,  
cor en pau, mirant golut,  
torna a casa amb melangia,  
sospirant en servitud.

Que en finestra adés seguda  
o voltant amb passa lleu, ✨  
trobà aquella inconeguda  
que, d'un hom sense sabuda,  
neix de cop dient: -Ets meu.<sup>68</sup>

Ja veiem que la distància entre aquest poema i els dos anteriors, des del punt de vista que els estem examinant, és poc: varia que, en aquest cas, el narrador no s'adreça a un narratori implícit al poema. El protagonista del poema és el "benaurat", que més aviat sembla un personatge abstracte: qualsevol que es trobi en la situació descrita, la de tornar a casa després d'haver trobat "aquella inconeguda" que ha decidit enamorar-lo. La inconcreció del personatge permet de fer una lectura en el sentit que el narrador heterodiegètic només ho és formalment, i, doncs, que en el context de la secció podríem entendre que es tracta del protagonista central. Certament, és possible; des d'un punt de vista formal, tanmateix, nosaltres considerarem heterodiegètics aquests narradors.

---

<sup>68</sup> *ibid.*, pàg. 504.

El poema ens ha servit, en qualsevol cas, per reafirmar-nos en la tesi que un narrador heterodiegètic no significa necessàriament un menor grau d'implicació.

Comencem la lectura dels poemes amb narrador homodiegètic llegint exemples de narradors situats en el temps del primer nivell narratiu. Per començar, un del quart grup determinat, extradiegètic: "Idil·li inert" (361):

### IDIL·LI INERT

Va tota ella arraulint-se, l'albereda,  
sota el gran hàlit cendra que l'abat;  
fosca despulla en la ventada freda,  
travesso el vell passeig abandonat.  
Engany, l'estèril bellugueig de vides!  
¿Què sotjaran al fons dels finestrals  
els arbres de les branques revellides,  
de les incultes barbes fluvials?

Amb l'ànima deserta de memòries  
i embolcallat d'aquesta solitud,  
sóc un espectre. No sé goigs ni glòries  
i menyspreo la inútil joventut.  
General a cavall, cor peremptori  
que el teu segle menares al combat:  
bé que no só, com tu mateix, marmori,  
m'envaeix una buida eternitat.

I com l'ànima meva es desaferra  
del món i se m'emboiren els sentits  
i em deixa el palp estèril de la terra,  
adient que ja em faig als esperits,  
una paret es fon, deixant-me entrada:  
veig una dona que pregava adés;

sento el plany de sa boca no besada  
i el dol, al lluny, de desolats vergers.

Secreta dins sa cambra que es mustiga,  
ella tantost aixeca, sospirant,  
ombra d'amor sense cap ombra amiga,  
els ulls incerts a la claror minvant.  
I sé que diu a no ningú, debades:  
-¿És que l'amor no fóra un son diví,  
amb els ulls closos i les mans plegades,  
jaient per sempre dins un clot mesquí?

-El que dius és la mort -jo respondria.  
Ella no em sap, però, darrera seu.  
Inexorable, va finant el dia,  
i l'últim ciri llangoteja, breu;  
de nou, el cor: -Si li parlés! -murmura-  
Però, ¿no són els llavis meus de glaç?-  
I em diu, en mi mateix, una veu pura:  
-Si tu mai li parlessis, reviuràs.<sup>69</sup>

Són pocs els poemes amb un narrador homodiegètic que parla des del temps del primer nivell narratiu: són molt més comuns, i de fet és lògic, els heterodiegètics, o bé, cas que es triï l'homodiegesi, que hi hagi contaminacions des del primer nivell narratiu. Però "Idil·li inert" n'és un. El to desolat que el narrador utilitza a les dues primeres estrofes, i que justifica que acabi presentant-se a si mateix (és a dir, al personatge que és ell mateix) com un "espectre" fet ja "adient als esperits", és el mateix to que el de l'últim poema, "La desesperança": el narrador desenganyat que no estableix distància

---

<sup>69</sup> *ibid.*, pàgs. 476-477.

temporal amb el seu protagonista, perquè són contemporanis. Aquest narrador, situat com està en el temps del primer nivell narratiu, pot parlar de si mateix en el passat, és a dir, del seu passat, com en el poema que llegirem després, o fer-ho en present, com en aquest, i si ho fa en present és clar que el to no pot ser sinó el d'aquest poema. Certament, l'últim vers obre una porta a l'esperança: esperança que de fet s'acompleix en poemes posteriors a aquest, com el que el segueix immediatament, "Novetat en la nit" (362), on el narrador parlarà des del temps del segon nivell narratiu. Però, en aquest poema, i llevat de l'últim vers, el narrador-protagonista sap tota la informació que nosaltres li podem atribuir. Diguem de passada que al poema apareix un altre personatge que actua a les dues últimes estrofes com a narrador intradiegètic del tercer nivell narratiu, un narrador, patèticament, sense narratari.

"Història de dues roses" (377) és un altre poema amb narrador extra-homodiegètic, en aquest cas utilitzant el passat; tanmateix, el poema presenta una ambigüïtat manifesta sobre el temps en què cal situar el narrador:

### HISTÒRIA DE DUES ROSES

Arbres i nit varen mesclar  
                   l'espessa cabellera,  
 i deia amb flaïre el roserar:  
                   -Oh vida fugissera!  
 Vola l'amor, la nit se'n va:  
                   ¿què tindrà mai espera?

I en l'orba festa del jardí  
                   jo no sabia gaire

INTERPRETACIÓ (1)

si aquella dama que era amb mi,  
de dolça veu cantaire,  
tenia al cor l'ocell diví  
o una glopada d'aire.

I ella va dar-me, d'un plegat,  
la flor més a la vora  
com tast de mel o de brossat  
per a l'infant que plora,  
el trist infant que, arrossegat,  
somicaria una hora.

De tan ferit, vaig ésser ardit:  
son pit ella floria;   ▶  
ses flors, amb aire decandit,  
penjaven fora via,  
i jo vaig heure del seu pit  
la sola que hi glatia.

Oh malvestat! Ella, però,  
a penes inclinada,  
llunyana féu, com amb un so  
vingut de l'estelada:  
-Llença la rosa del meu do,  
i et beso la furtada.<sup>70</sup>

L'ús del passat, en primera instància, ens pot fer pensar que el temps del narrador és el del primer nivell narratiu. Tanmateix, el to adoptat, ben diferent de l'anterior, i la poca "informació" que demostra tenir sobre la història global d'ell mateix com a protagonista (la poca "consciència" de si mateix) ens permet també de considerar aquest

---

<sup>70</sup> *ibid.*, pàgs. 493-494.

passat com un passat immediat, i, doncs, que el narrador parla des del temps del segon nivell narratiu, i no pas des del primer. Hi ha un cert gruix de poemes que presenten aquesta ambigüitat; en certa manera, són poemes en què, a diferència de la majoria, la dimensió temporal en relació a la història global no té gaire importància, com si es tractessin d'episodis que narren fets molt determinats o circumstancials: valgui aquest poema com a exemple. El mateix podem dir del poema que llegirem tot seguit. S'haurà advertit que hem passat d'exemplificar el segon grup a fer-ho amb el quart; si ens hem saltat el tercer és, senzillament, perquè no hi ha exemples. Entre els poemes 355 i 390, no hi ha cap cas de poema amb narrador intra-homodiegètic situat estrictament en el primer nivell narratiu. I és que n'hi ha ben pocs, uns deu, a tota la secció. Recordem, entre aquests, alguns que ja hem transcrit: "Antiga primavera", "Memòria" i "El rapte invisible". El poema que s'hi acosta més, dins de la franja d'on hem tret el corpus, és el del poema "Solitud serena" (368):

### SOLITUD SERENA

Mon cor s'adona  
del passerell  
que havia refilat tota l'estona,  
i amb tu en els ulls no m'adonava d'ell. .

Tot m'asserena  
aquest llanguir  
de la llum de biaix en la carena  
i la pau de la pols en el camí.

I no val una fulla de ridorta  
ni el plomissó de card volant al vent  
l'afany que et porta  
a esguards, esguards i bonior de gent.

Dolça m'inunda  
la solitud, amb l'inoït cantar.  
L'arbre i el riu i l'ànima profunda,  
tot es refà.

I lluny del goig amarg de tes senderes  
ve el meu conhort,  
i faig més dolç i meu que tu no m'eres,  
com ungit de rosada, el teu record.<sup>71</sup>

El caràcter de narrador intra-homodiegètic del poema queda perfectament establert, aquí sense lloc a dubte, en la primera estrofa. També en aquest cas, com en els altres tres poemes de narrador intradiegètic que hem llegit fins ara, el narratari és "real", una persona anomenada amb el pronom "tu" (quart vers). El narrador s'estableix parlant en un temps present, i és clar que el narratari és ja només "el record" de la dona en qüestió, perquè la relació que hi mantenia s'ha acabat: i bé que se'n sent alliberat. Ara, "lluny del goig amarg" de les senderes que la portaven a ella, és a dir, lluny en el temps d'ella, el narrador-protagonista es troba en la "solitud"; però aquesta és "dolça" (i "serena"). Ens trobem amb el mateix cas que abans: podem interpretar que el temps és el del segon nivell narratiu, o, encara millor, que el temps en què se situa el narrador no és pertinent.

---

<sup>71</sup> *ibid.*, pàg. 484.

Els casos dels dos últims poemes que hem llegit ens avisen de dos fets. Primer, un de puntual: el temps verbal emprat pel narrador no determina necessàriament el temps en què se situa en relació als temps dels dos nivells narratius d'OFRENA; per començar, el temps verbal pot canviar dins d'un mateix poema. En segon lloc, i aquesta és una consideració de caire més general, és evident que la classificació que hem fet dels narradors en vuit grups (de fet, en quatre grans grups, considerant la poca pertinència de la seva intradiegesi o extradiegesi) no és un esquema fix amb la voluntat de marcar fronteres molt clares entre uns poemes i uns altres. No és així; i, com que no és així, no amaguem cap carta: la tria d'un corpus aleatori respon a aquesta voluntat de transparència. De fet, altres poemes d'altres llocs d'OFRENA podien haver respost molt millor al caràcter d'exemples d'un grup determinat. Però, tot i l'avantatge que això hauria suposat, comportaria un inconvenient, que jutgem més greu, i és que no advertiríem els problemes: les ambigüitats i les zones intermitges entre grups. No amaguem cap carta, tampoc aquesta, sinó que descrivim els fets com són, adoptant una perspectiva que, malgrat els matisos que hi calgui fer, és suficientment poderosa perquè al nostre entendre és altament explicativa. D'ambigüitats, és clar que n'hi ha: són les derivades del fet que, com ja hem dit i repetit, cada poema és un món amb els seus propis recursos, i nosaltres tan sols intentem de fer-ne una explicació sistemàtica. Aquesta explicació sistemàtica, per cert, és capaç de veure que no solament es produeixen ambigüitats entre els temps dels dos nivells narratius, sinó també entre els poemes amb i sense "contaminacions" situats en el temps del segon nivell narratiu. Considerem, doncs, els últims quatre grups.



Comencem pels poemes amb contaminacions més o menys clares. El primer poema que llegirem és "Departiment" (378):

### DEPARTIMENT

La nostra amor hauria vist, sortada,  
per clarianes de recers obacs,  
el núvol rosa submergit als llacs,  
fermat el sol ponent dins la brancada.

I ja de tu me'n vaig, de ta abraçada  
i de tos ulls altívols i manyacs;  
és plena ma sendera de sotracs  
i hi ha, al darrera meu, la nuvolada.

Cruels amb si mateixos, els destins  
de la trama que ordiren fan esquinç;  
no em pren virtut ni saviesa em falca.

Sense esperó ni regna, el pensament,  
en una rauxa d'ombra i de lament,  
com en corser de condemnat cavalca.<sup>72</sup>

El poema té un narrador intra-homodiegètic: com passava a "Solitud serena", hi ha un narratori-personatge marcat per un "tu", encara que aquest narratori sigui només virtual, perquè precisament el que s'explica és que la relació que els dos personatges tenien establerta s'ha acabat. Els dos tercets ens indiquen amb tota claredat, d'altra banda, que la veu del narrador extradiegètic global de la secció, del seu to "desolat", hi és present;

---

<sup>72</sup> *ibid.*, pàg. 495.

ara bé, el poema explica precisament un "departiment", i el narrador, en començar el seu discurs, encara es recorda acariciant la possibilitat, ara ja descartada, del goig d'un amor durador. És a dir, en aquest cas, tot i que també hi ha, com a "Solitud serena", una ambigüitat en el temps des d'on parla el narrador, creiem que hi ha motius prou poderosos per considerar que parla des del temps del segon nivell narratiu, perquè en aquest temps es presenta a si mateix com a personatge; el que es produeix, doncs, és una contaminació de l'altra veu, la del narrador global. Un altre cas de contaminació és el del poema que llegirem seguidament, "Núvol d'octubre" (369):

### NÚVOL D'OCTUBRE

Núvol de làngüides plomes estretes  
assolellant-te manyac i perdut,  
després que tota la nit, de puntetes,  
la pluja ha anat i vingut;

el sol d'argent que l'octubre avicia  
entre les randes reposa son cap;  
dissuadit de son foc de follia,  
juga a desfer-te i no en sap.

Ah, mon destí fos aquesta delícia:  
hàlit suau, dels silencis al mig.  
Ta poca pressa, com una carícia,  
embadaleixi el desig.

I mentres ella d'angoixes em salvi  
creuré d'haver dins un somni trobat

l'aturament de la mort i l'estalvi  
de la cruel voluptat.<sup>73</sup>

Com podem comprovar, el narrador del poema és intradiegètic des del moment que apel·la a un narratari, el "núvol": almenys les tres primeres estrofes presenten indicis evidents. Només en l'última no és evident, però hem de suposar que el narratari continua existint. Com veiem, es tracta d'un narratari d'aquell tipus "formal" (que intervé, doncs, en la configuració de la modalitat objectiva del poema) de què hem parlat, i no pas un autèntic narratari (una persona). El que ens interessa d'observar aquí, però, és que el temps des del qual parla el narrador és el del segon nivell narratiu: el primer vers de l'última estrofa així ens ho indica. El narrador-protagonista diu «I mentres ella d'angoixes em salvi», parlant en el present, doncs, del temps en què el "jo personatge" viu la història. Ara bé, els versos que segueixen, i amb què el poema acaba, així com d'altres esparsos a les tres primeres estrofes (com ara «Ah, mon destí fos aquesta delícia») ens avisen de la consciència, al darrere del discurs, del narrador extradiegètic global de la secció.

El següent poema que llegirem és l'exemple triat de poema amb narrador del sisè tipus. Es tracta de "Una esperança tardana" (387):

---

<sup>73</sup> *ibid.*, pàg. 485.

## UNA ESPERANÇA TARDANA

Quan ja la posta encomana  
a les fulles seques d'or,  
omple de llum el meu cor  
una esperança tardana.

Del meu caminal incert  
ella esborra la fatiga  
com la rosa en la garriga  
o l'ocell en el desert.

I pel camp sense remors,  
sota els núvols violetes,  
vaig encara de puntetes,  
giro l'ull, com malganós.

I evitant d'oir-ne el reny,  
una mà, d'esma, somorta,  
dolçament obre la porta  
de la gàbia del seny.<sup>74</sup>

Efectivament, el narrador és extradiegètic (no té cap interlocutor intradiegètic), homodiegètic (és el protagonista), i, el que ens importa de veure aquí, es troba situat en el temps del segon nivell de narració: la segona estrofa ens presenta aquest personatge referint-se a la seva relació amb la dona estimada dient "ella esborra la (meva) fatiga", és a dir, en un moment determinat de la seva història. Si entenem que hi ha contaminacions del primer nivell narratiu, és per l'ombra de "desolació" que plana

---

<sup>74</sup> *ibid.*, pàg. 505.

sobre tots els versos del poema, per començar el que acabem de citar, o els finals, que són definitius: hi ha una clara consciència del narrador extradiegètic de la situació en què, en aquell moment, es troba el seu personatge. El poema utilitza formes verbals del present; igual que el que ara llegirem, que també hem de considerar que està situat en el segon nivell narratiu. Les diferències entre l'un i l'altre apareixen per altres bandes. És "A uns dits":

### A UNS DITS

Oh dits, d'unes mitenes obscures com la nit  
eixiu tot just. Torçant-vos amb aire recollit,

serveu encara el llibre que heu fullejat al temple.  
Sou dits que fe respiren, sou dits de bon exemple.

Quan el devocionari deixeu en retornant  
i eixiu al meu encontre, alliberats del guant,

voldria, en homenatge, besar la vostra punta,  
la punta que protesta si el llavi se li ajunta;

i tanmateix llavors se sent un tremolor  
que ve de la flongesa del colze pecador.<sup>75</sup>

És fàcilment constatable la diferència de to que empra el narrador en aquest poema en relació a l'anterior. Ara, aquesta diferència de to ens indica una altra distinció, més

---

<sup>75</sup> *ibid.*, pàg. 500.

fonda: i és que el poema no presenta cap contaminació del narrador del primer nivell narratiu, d'aquell protagonista-narrador desenganyat i a prop de la mort que trobarem a "La desesperança". Contràriament, el poema és un joc amarat d'erotisme, que en bona part prové del fet que el narrador pren com a narratari "uns dits", i és clar que en aquest cas el narratari no és purament formal, sinó del tot autèntic: de fet, a partir d'aquí es genera la figuració irònica del poema (i, de pas, la seva càrrega eròtica).

També és un poema amb narrador intra-homodiegètic situat en el segon nivell narratiu i sense contaminació del primer (és a dir, el nostre grup 7) el poema "Els dos volubles" (366):

### ELS DOS VOLUBLES

En jo llevar-me aquest matí,  
hi havia sol i pluja fina,  
i anava enlaire la gavina  
a tocar l'arc de sant Martí.

I si, a mos llibres infidel,  
jo feia córrer la mirada  
tot era pluja arremorada  
o sol manant en tot el cel;

blavors llanguien, mig remulles,  
o el vent batia el nostre clos;  
ja com ocells volaven fulles,  
ja s'encantaven tot de flors.

I tu venies, canviant  
de color d'ulls, com feia el dia,

#### INTERPRETACIÓ (1)

amb bes gemat o amb gelosia,  
amb noble reny o crit d'infant.

I fins a l'hora que mil roses  
dugué el capvespre, a penes trist,  
el dia i tu teixíreu coses  
fascinadores d'imprevist.<sup>76</sup>

En aquest cas, el tipus a què pertany el poema no deixa lloc a cap dubte. I això encara que les formes verbals emprades corresponguin al passat: de fet, el primer vers del poema marca un passat del tot pròxim, avui mateix, de manera que el narrador col·loca el seu protagonista (ell mateix) parlant des del moment en què viu la història explicada. El caràcter intradiegètic del narrador, d'altra banda, és revelat a les dues últimes estrofes, en què s'adreça al narratari en segona persona. El següent poema que llegirem, i penúltim, és igual que aquest, però sense narratari intern. És, doncs, l'exemple triat d'entre la nostra franja de poemes per representar el vuitè i últim tipus de narrador: "Allà d'allà" (358):

#### ALLÀ D'ALLÀ

Lluny dels meus braços és la meva amada,  
dormint el son pregon  
vora una estranya mar entenebrada  
del capdavall del món.

---

<sup>76</sup> *ibid.*, pàg. 482.

En àmbit mil anys ha paradisiac,  
hi ha un nuvolat quiet.  
S'han deturat els signes; el zodíac  
és un cinzell desfet.

Arbres es planyen d'oblidades guerres  
en lloc encinglerat  
i un biaix impossible fan les serres  
i els murs de la ciutat.

Com visions de malginyades faules  
o d'un malalt dormir  
passa tothom, amb gestos i paraules  
inútils de capir.

Però contra maror, cel en desvaris,  
i empedreïts esglais,  
mos ulls, els missatgers visionaris  
que passen els espais,

ja en aquell món, que estranyament reposa  
com un fondal de mar o un cementir,  
veuen que es gronxa allà d'allà la rosa  
divina d'un respir.<sup>77</sup>

El poema, magnífic de començament a final, és un cas de poema amb narrador, d'una banda, extradiegètic: l'"amada", que era qui tenia més números per jugar aquest paper, ja apareix esmentada en tercera persona al primer vers; d'altra banda, és homodiegètic, com també queda establert en aquest primer vers; finalment, la lectura del poema ens

---

<sup>77</sup> *ibid.*, pàg. 473.



revela que el narrador està situat en el temps "present" del protagonista que viu la història. Encara que l'amada sigui "lluny dels seus braços", l'última estrofa és del tot aclaridora: els seus ulls veuen, ara, que "allà d'allà es gronxa la rosa divina d'un respir". No hi ha contaminacions, tot al llarg del poema, de la veu desolada, o sabedora de la informació final, del narrador del primer nivell narratiu.

Pràcticament hem arribat al final del nostre recorregut. Només hem deixat de banda, fins ara, considerar un últim aspecte relatiu al narrador, que tanmateix, com ja hem dit, des del nostre punt de vista no determina un tipus de narrador a part dels altres: quan el narrador utilitza una "màscara" clarament identificable com a tal. Dins de la franja que ha determinat el nostre corpus, hi ha un poema que respon magníficament a aquesta característica. És "El seu epitafi" (380):

#### EL SEU EPITAFI

Ja aviciada en mos bolquers de seda,  
tot just el món se'm féu destriadís,  
de la dissort corrugadora, freda,  
retirava, per por, mos ulls d'encís.

Els meus enamorats de la verneda  
jugaven a qui em feia més feliç.  
De parracs disfressada, vers la cleda  
fugia; panteixant, queia al pedrís.

Un dolç pastor (jo em deia viltinguda)  
barbotejava mots de pietat:  
d'estranya mel em feia ben pascuda.

L'una i l'altra corona he aplegat  
 que escau a dona, delectable fat.  
 He estat feliç i tanmateix planguda.<sup>78</sup>

El narrador és homodiegètic, i en aquest cas es personifica en una dona (és a dir, s'identifica amb el personatge d'una dona). Ho sabem, ja, al primer vers, amb l'ús de l'adjectiu "aviciada"; després, es confirma amb "vilinguda" i "planguda", i sobretot al penúltim vers, on el sexe del personatge està explicitat. Des de la perspectiva global de la nostra secció, hem d'entendre que el narrador extradiegètic decideix, en aquest cas, d'utilitzar una màscara molt evident, determinada pel canvi de sexe en relació a tants altres poemes homodiegètics, i encara marcant el seu caràcter fictici establint-hi un distanciament explícit: el títol ens informa que el poema en qüestió és *el seu* epitafi, i no "el meu". Una cosa semblant passa als altres poemes de la secció que es poden homologar a aquest: a les "Cobletes", el títol ens informa que són "dites del conco de vileta"; a "Solitud", ens informa que el poema és un plany emès per la "vidueta"; a "Adam s'adreça a Eva", és ben clar. En tots aquests casos, fixem-nos que s'utilitza un narrador homodiegètic situat, és clar, en el temps del segon nivell narratiu, perquè no hi ha identificació entre narrador del poema i narrador del primer nivell de narració, sinó tot el contrari: el que hi ha és una explícita dissociació. Hem de considerar, tanmateix, que són poemes "amb contaminacions", almenys des d'un punt de vista teòric: el joc que posa en pràctica el narrador global, desdoblant-se en un personatge amb qui ens prohibeix explícitament que l'identifiquem, ens adverteix, paradoxalment,

---

<sup>78</sup> *ibid.*, pàg. 497.

de la presència "al darrere" d'aquell narrador global. No és estrany, doncs, que "El seu epitafi" i els altres poemes anàlegs siguin poemes narrats, a voltes irònicament, per veus desenganyades, madures, o fins i tot situades després de la mort, com és aquest cas. Ara, des del punt de vista de la tipologia que hem establert, no cal que considerem aquests poemes en grup a part: pertanyen al grup 6 (o al 5, si hi ha narratari intradiegètic), i la sola diferència amb els altres, com ja hem dit més amunt, és que no hi ha cap possibilitat d'establir una relació d'identitat entre el narrador del poema i el narrador extradiegètic de la secció. Però, a banda d'aquesta circumstància, no hi ha cap més distinció: al capdavant, també hem de suposar el caràcter fictici de tots els narradors, almenys els homodiegètics, del segon nivell narratiu. Dins de la nostra lectura de la secció, això significa que el narrador extradiegètic del primer nivell de narració utilitza un narrador-protagonista que més o menys ens remet a ell, i en alguns casos (els de "màscara" evident) n'utilitza d'altres amb qui no es vol identificar. Res més.

Fins aquí arriba la nostra explicació del funcionament de les veus narratives en la nostra secció, un aspecte que, en el context general dels estudis sobre la poesia de Carner, sempre s'ha deixat de banda més enllà d'intents aïllats (com el de Joan Ferraté o el d'Enric Sullà): creiem que la nostra descripció, si bé encara no ho explica tot, perquè caldria fer una anàlisi de tot *Poesia* en una direcció semblant a la que hem pres aquí, sí que és prou sistemàtica i intensiva i, per tant, un pas endavant en el tractament d'aquest aspecte. Aquest aspecte, sigui dit de passada, és molt important, i ho és en dos

sentits: en primer lloc, analitzant-lo s'explica el funcionament en la poesia de Carner d'allò que generalment s'anomena la "veu poètica", parlant en general; i, en segon lloc, comença a configurar una interpretació global de la nostra secció. El que ens queda per fer en aquest capítol, abans d'entrar ja en l'últim del treball, és una classificació de *tots* els poemes de la secció des de la perspectiva que hem adoptat i explicat aquí: d'aquesta manera, ens podrem fer càrrec completament de l'estructuració d'OFRENA tocant a aquest punt.

La primera dada a destacar és que, com és lògic, els poemes no segueixen una ordenació dins de la secció atenent al tipus de narrador i a la seva dimensió temporal: la barreja és total. La segona base d'ordenació de la secció, que és la que retoca la primera, estrictament cronològica, és, a part d'allò que es refereix als poemes 248, 249, 250 i 425, només temàtica: hi dedicarem unes pàgines al pròxim capítol. Fem per acabar, així doncs, un repàs complet, el màxim de sistematitzat (i, doncs, d'esquematitzat) possible, de l'ús de les veus narratives a OFRENA, repartint els poemes en els quatre grans grups que hem determinat (narrador heterodiegètic, narrador homodiegètic situat en el temps del primer nivell narratiu, homodiegètic situat en el temps del segon nivell amb contaminació, i com aquest últim però sense contaminació). Deixem de banda com a no pertinent, per tant, el caràcter intradiegètic o extradiegètic del narrador, ja que en relació al primer poema tots són intradiegètics; en tot cas, assenyalarem aquells poemes que tinguin narratori intern. Així mateix, d'alguns poemes farem algun altre comentari, sempre breu, que jutgem d'interès. Finalment, advertim que, com sabem, es donen casos d'ambigüitat, o en què la dimensió temporal és poc pertinent:

també ho assenyalarem. Vegem-ho, doncs:

*Narrador extradiegètic global de la secció (NN1), homodiegètic:*

248 Immunitat

*Narradors que marquen un temps coincident amb NN1, homodiegètics:*

249 Cançó del goig perdut

250 Elegia (temps immediatament anterior)

425 La desesperança

*Narradors heterodiegètics (situats en el temps de NN1):*

252 A una bella padrina (narratori: la padrina)

257 Joc d'aigua (amb narrador de NN3)

264 Leda innocent (narratori: Leda)

269 La rosa i el ventall (amb narrador de NN3)

270 La indolent (narratori: la indolent; ambigüitat de l'heterodiegesi; dimensió temporal no pertinent)

271 Oh tu que portes una rosa (narratori en segona persona; ambigüitat de l'heterodiegesi; dimensió temporal no pertinent)

272 Tardor (narratori ocasional a l'última estrofa; ambigüitat de l'heterodiegesi)

273 El fogalleig (narratori: clares donzelles; amb narrador de NN3; to lleuger, malgrat la dimensió temporal adoptada)

274 Mai no és tothom content (narratori en segona persona; ambigüitat de l'heterodiegesi; dimensió temporal no pertinent)

277 Estàtua sobre el llac

279 Esparses de tardor (ambigüitat de l'heterodiegesi al v. 5)

282 Invenció del bes (amb narradors de NN3)

287 Violes desembrals (narratori formal: violes)

290 Tarda de primavera (narratori parcial a l'última estrofa; ambigüitat de l'heterodie-

- gesi)
- 297 Queixa (amb narrador de NN3 dominant gairebé tot el poema i situat en temps de NN2, amb narratari intern)
- 299 Aigües de la primavera (amb narrador de NN3)
- 303 A una enamorada (narratari: l'enamorada)
- 307 La bella dama que no vol cantar (ambigüitat de l'heterodiegesi; narratari parcial a les estrofes 6 i 7)
- 318 Nit de primavera (narratari en segona persona)
- 320 Fi
- 328 A una donzella (narratari: la donzella; ambigüitat de l'heterodiegesi: potser aparició del "jo" en tant que narrador, no pas en tant que personatge)
- 330 Destins
- 331 Les roses i els ulls
- 336 Recança (ambigüitat de l'heterodiegesi)
- 339 El parany
- 347 Dos amants
- 349 La font esquerra (narratari: vianant)
- 352 Venus en vaga
- 354 A una boca (narratari: boca; ambigüitat de la heterodiegesi; dimensió temporal no pertinent)
- 355 Cançó del goig peremptori (narratari en segona persona)
- 364 El foc i les roses (dimensió temporal no pertinent)
- 365 Tardor benigna
- 367 Les ferides cloent-se (narratari: dama fredolica)
- 373 A una malalta (l'aparició de la primera persona és només en tant que narrador; narratari: la malalta; dimensió temporal no pertinent)
- 375 Amor
- 376 A Isabel (narratari: Isabel)
- 386 Tal qui benaurat...
- 391 Cloe (dimensió temporal no pertinent)
- 392 Dora (amb narrador de NN3 dominant gairebé tot el poema i situat en NN2; dimensió temporal no pertinent)
- 393 Iris (amb narrador de NN3 dominant gairebé tot el poema i situat en NN2; dimensió temporal no pertinent)
- 394 Una adolescent en la nit de maig (narratari: l'adolescent)

- 396 Renyina
- 399 Captivitat (narratari en segona persona)
- 401 La tota blanca (narratari en segona persona)
- 404 Afany de cors (narratari ocasional, formal, als vv. 8-9)
- 406 La tard vinguda a son delit (ambigüitat de l'heterodiegesi; narratari determinat per l'última estrofa)
- 408 La incerta
- 409 El gessamí i la rosa (narratari en segona persona del plural)

*Narradors homodiegètics situats en el temps de NN1:*

- 251 Cançó de l'amor matiner (amb narrador de NN3)
- 255 Antiga primavera (narratari: amada feble)
- 259 El repensament
- 265 Un desenllaç
- 268 Història i pregària d'amor (canvi de narrataris parcials; to lleument irònic malgrat la dimensió temporal adoptada)
- 275 Aquesta fou la casa
- 278 Viatgera
- 281 Cançó del comiat d'amor (contrast pel to de veu lleuger)
- 294 La penyora de la morta (narratari parcial a la segona estrofa)
- 302 El pou (narratari: la Nimfa)
- 306 La flor sagrada
- 312 L'absència (narratari en segona persona; ambigüitat de la dimensió temporal per la interrogació retòrica de l'última estrofa)
- 325 Al fons d'un corriol
- 327 El banc
- 333 La més perfecta (la dimensió temporal està establerta a les sis primeres estrofes: cal llegir els vv. 13-16 com una ironia)
- 335 Mor una rosa
- 343 Repossessió
- 345 Esquinç (narratari: una segona persona que és l'"esquinç" del "jo": desdoblament irònic entre narrador, situat en temps de NN1, i protagonista, generant un poema gairebé autoreflexiu sobre els dos nivells de narració de la secció)

- 357 El roig averany (variacions de temps verbals; amb narradors de NN3)
- 361 Idil·li inert (ambigüitat de la dimensió temporal per l'últim vers)
- 363 El raig de sol
- 371 Bosc a l'hivern (canvi de direcció a l'última estrofa, creant un narratori en segona persona i establint distància temporal)
- 374 Dia sense vent (temps verbal present: determinació de la dimensió temporal pel to i la reflexió de la veu)
- 381 Fulla de rosa (narratori en segona persona determinat per la primera estrofa)
- 402 Enmig de tu i de mi (narratori en primera persona del plural)
- 411 Memòria (narratori: el lligabosc)
- 412 Encara (narratori en segona persona; contrast irònic en relació a la dimensió temporal determinat pel títol i els canvis de temps verbal del passat al present)
- 413 El somni del destriament (amb narradors parcials de NN3; ambigüitat de la dimensió temporal, però al capdavant determinada pel temps verbal passat)
- 415 Absència
- 418 Consol (narratori en segona persona)
- 419 El rapte invisible (narratori en segona persona)
- 422 La tardana serenada
- 424 Deixa'm encara mirar (narratori en segona persona, ambigu: probable desdoblament del narrador del poema, o fins adreça al narrador global; ironia generada pel títol i la tornada en relació a la dimensió temporal, determinada per la cinquena estrofa)

*Narradors homodiegètics situats en el temps de NN2, amb contaminacions de NN1:*

- 256 Cançó de la mica mica (canvi de narrataris: pensament de blancor i amor; contaminació als vv. 13-14)
- 258 Coblotes innocents, dites del conco de vileta (amb màscara explícita)
- 261 Solitud o plany de la vidueta (amb màscara explícita)
- 262 Joc de tennis (amb màscara explícita; narratori intradiegètic; dimensió temporal no pertinent)
- 267 Amor, nat en aquesta primavera (narratori: amor; contaminació als vv. 14-18)
- 276 A Hebe (narratori: Hebe; contaminació a l'última estrofa)
- 284 L'endemà de l'amor (contaminacions al v. 9)



- 286 Cançó d'amor i amistat (narratari parcial a l'última estrofa; contaminacions diverses: vv. 6-9, 20)
- 289 L'arç (narrataris pacials, l'arç -formal- i el Senyor; contaminacions als vv. 9-10, 13-14)
- 291 El retorn (ambigüitat de la dimensió temporal; amb narradors de NN3)
- 295 Cançó d'abril (contaminació a l'última estrofa)
- 300 Vencedor de la mort (narratari: la mort)
- 301 Cançó voluble (narratari en segona persona, i narratari parcial -rossinyol- a l'última estrofa; contaminacions diverses: vv. 7-8, 13-14)
- 308 Relapse (amb narrador de NN3 igual que el de NN2; contaminacions diverses: vv. 3-4, 6-8, 9-10)
- 316 La nit amorosa (amb narradors de NN3 ocasionals; contaminacions diverses: I, vv. 15-16; V, vv. 13-20; VI, vv. 9-16)
- 319 Desolació (narratari en primera persona del plural; contaminació causada pel to)
- 323 Serenada d'hivern (narratari en segona persona; autoreferència del narrador, generant una figuració irònica, a l'última estrofa, que determina també una contaminació)
- 326 Somni (amb narradors de NN3; contaminació al final del poema)
- 329 Adam s'adreça a Eva (amb màscara explícita, Adam, i narratari Eva)
- 332 Cant d'una joia (narratari en segona persona; contaminació a l'última estrofa)
- 334 Canticel (figuració irònica pel contrast entre formes verbals del present condicional i del passat: considerem que el temps establert és el de NN2, i hi ha contaminacions als vv. 7-8, 11-12)
- 338 Magda (narratari: Magda; l'homodiegesi es fa evident a partir del v. 53: aleshores, el discurs canvia, i es situa el temps en NN2 amb contaminació manifesta a partir del v. 65 fins al final)
- 341 A una guspira (narratari: guspira)
- 342 Com fredolic (ambigüitat de la dimensió temporal: v. 8 determinant; molta contaminació)
- 344 Acabaments (narratari en segona persona; contaminació als vv. 10, 14)
- 348 Cançó del decebut (ambigüitat de la dimensió temporal per contrast irònic entre la primera i la segona estrofa: però la segona determina la situació en un temps NN2 amb contaminacions)
- 350 Cançó orgullosa (contaminacions constants, generant un joc irònic entre narrador i protagonista)

- 353 Ve i va (homodiegesi determinada pel v. 10; contaminació a la tornada, amb contrast irònic, i a la cinquena estrofa)
- 356 Cançó de la instància amorosa (narratari en segona persona; contaminacions diverses: vv. 3-4, 5-8, 15-16)
- 359 Preguntant (narratari en segona persona; contaminació per la projecció de futur que enceta el primer vers)
- 369 Núvol d'octubre (narratari formal: núvol; contaminacions als vv. 9, 14-16)
- 372 Ària de Lisandre (narrador amb màscara explícita; narratari en segona persona)
- 378 Departiment (narratari en segona persona; contaminació als tercets)
- 379 La mal avinent (narratari en segona persona; contaminació pel to)
- 380 El seu epitafi (amb màscara explícita)
- 384 Tardor romàntica (narratari en segona persona; contaminacions als vv. 1-2, 15-16, 19-20)
- 387 Una esperança tardana (contaminacions als vv. 5, 12, 13-14)
- 397 Com la Nàiade (narratari: Nàiade; contaminació a l'última estrofa)
- 403 Desempar (narratari en segona persona; contaminació pel to dels vv. finals)
- 407 Comprovació (narratari en segona persona; contaminació als vv. 6-7)
- 416 Darrerria (narratari en primera persona del plural; ambigüitat de la dimensió temporal, però al capdavant situat en NN2 amb contaminació a l'última estrofa)
- 421 Núvol fi de setembre (narratari formal: el núvol; figuració irònica del poema generada per la projecció sobre el narrador, als tercets, de la consciència temporal del narrador global de la secció)

*Narradors homodiegètics situats en el temps de NN2, sense contaminacions de NN1:*

- 253 Cançó poruga (narratari formal: el poema mateix)
- 254 Projecte (narratari en segona persona)
- 260 Cel cobert (narratari: vós)
- 263 A l'envanida (narratari: l'envanida)
- 266 Cançó d'un doble amor
- 280 El pensament exaltat (dimensió temporal no pertinent)
- 283 Lèlia (ambigüitat de l'homodiegesi)
- 285 El pi i l'onada
- 288 Un clavell (narratari en segona persona)

- 292 El sonet dels braços
- 293 El sonet dels llavis (narratari: els llavis)
- 296 El reflex (narratari en segona persona; ambigüitat de l'homodiegesi, adopció d'una primera persona del plural)
- 298 Mitjanit (ambigüitat de l'homodiegesi, adopció d'una primera persona del plural)
- 304 Nit d'abril
- 305 Oració al maig
- 309 Cançó de gener
- 310 L'ajornament (narratari parcial, formal, a la segona estrofa)
- 311 Vora la mar és nada (narratari parcial a la tercera estrofa)
- 313 Recordança en la tardor (narratari en segona persona als dos tercets)
- 314 Balada (narratari: la reina d'amor; ambigüitat de l'homodiegesi, adopció d'una primera persona del plural)
- 315 L'estranya amor (narratari: la bella dama; l'homodiegesi apareix només a l'últim cant, generant figuració irònica; la dimensió temporal no és pertinent)
- 317 L'adreç (amb narrador de NN3: la fada)
- 321 L'elegia d'una rosa
- 322 A mitja veu (narratari: senyora de la flor i el floc)
- 324 Sentència (homodiegesi dubtosa, no aparent)
- 337 Dues roses
- 340 Gerani rosa (narratari formal: gerani rosa)
- 346 Serenor
- 351 Amor finat
- 358 Allà d'allà
- 360 Oh serena de la mar
- 362 Novetat en la nit
- 366 Els dos volubles (narratari en segona persona determinat per les dues últimes estrofes)
- 368 Solitud serena (narratari en segona persona)
- 370 A una dama espanyola (narratari: dama espanyola)
- 377 Història de dues roses (amb narradors ocasionals de NN3)
- 382 El brollador (narratari en segona persona determinat per la segona estrofa)
- 383 A uns dits (narratari: els dits)
- 385 Cançó de l'amor enllarat (narratari en primera persona del plural)
- 388 Cap al tard (narratari en primera persona del plural)

- 389 Plou una mica i l'amada és lluny (narratari: l'amada; amb narrador NN3 coincident amb el protagonista)
- 390 Viatge (narratari en segona persona determinat pels tercets)
- 395 Darrera el comiat (narratari en segona persona)
- 398 El mirall reflectit (narratari en segona persona; homodiegesi determinada per l'última estrofa)
- 400 La lletra imaginària (narratari en segona persona; ironia fruit de la presència, per la forma epistolar, de narrador i narratari amb consciència)
- 405 Un nísper de Curaçao (narratari en segona persona)
- 410 A un bes frustrat (narratari: el bes)
- 414 Sols
- 417 Ègloga (ambigüitat de l'homodiegesi, tot i l'homodiegesi formal, perquè el "jo" personatge no és protagonista; ambigüitat de la dimensió temporal produïda pel canvi de temps verbal del narrador, però al capdavant no pertinència de la dimensió temporal precisament pel no protagonisme del personatge-narrador)
- 420 A una dama en blanc i en negre
- 423 Joc d'opostos (narratari en segona persona fins al v. 28; narradors de NN3 coincidint amb narrador i narratari de NN2 des del v. 29, i desaparició del narratari de NN2 a partir d'aquí, com es veu en l'ús de la tercera persona al v. 46)

Com es pot comprovar, en bastants casos hem hagut de resumir peculiaritats determinades que afecten un o altre poema, cosa que ens indica la voluntat que ha guiat la confecció d'aquesta classificació, que és la de ser explicativa dintre de la flexibilitat, i no pas la de compartimentar dintre de la rigidesa.

No cal insistir en aspectes que ja hem vist: només farem una ràpida avaluació de les dades. En primer lloc, cal apuntar que, a part dels quatre que hem deixat a una banda, el nombre de poemes que corresponen a cada un dels grups és el següent: 48 amb narrador heterodiegètic; 33 amb narrador homodiegètic situat en el temps del

primer nivell narratiu; 42 amb narrador homodiegètic situat en el temps del segon nivell narratiu amb contaminacions del primer; i 51 amb narrador homodiegètic situat en el temps del segon nivell narratiu sense contaminacions. Els altres quatre, com sabem, són homodiegètics situats en el temps del primer nivell narratiu, des del moment que no solament s'hi situen, sinó que de fet el marquen per a la resta de la secció. Exposats els números d'aquesta manera, potser no en podem treure gaire res; però ens ho podem mirar des de tres perspectives diferents que sí són productives (i en els tres casos ja incloem els quatre poemes que mereixen un tracte especial).

En primer lloc, a OFRENA hi ha, casos d'ambigüitat a banda, 48 poemes amb narrador heterodiegètic i 130 amb narrador homodiegètic. La reflexió que resulta d'aquesta dada no pot ser una altra que aquesta: tot i que el nombre de poemes amb narrador heterodiegètic continua essent superior al de molts altres poetes, el nombre de poemes amb narrador homodiegètic puja considerablement comparat amb d'altres seccions de *Poesia*, sobretot les primeres quatre. Això vol dir que la presència d'un "jo" protagonista alhora que narrador és forta a la nostra secció, i de fet aquesta constatació és la que ens permet de dur a terme la interpretació que en aquest capítol hem començat a esbossar i que acabarem d'arrodonir al següent: la interpretació de la secció com la narració autodiegètica de la història i les vicissituds, amb començament i final, d'un protagonista-narrador que tanmateix és capaç de desdoblar-se i de parlar de si mateix i dels altres des de nombrosos punts de vista. Per comparació, fixem-nos què resultaria, segurament, d'una anàlisi semblant (i aquí deixem la proposta per qui la vulgui recollir, si és que algú creu que pot pagar la pena) de seccions com ELS

FRUITS SABOROSOS, LLOC O AUQUES I VENTALLS: en aquests casos hauríem de parlar, més aviat, d'un narrador que explica un determinat món, allunyat o que es troba al seu voltant, i en el qual apareix de vegades com a narrador-personatge secundari. D'altra banda, seccions posteriors a OFRENA, i això també és ben evident, presenten un gruix important de poemes amb narrador homodiegètic, i en cada cas caldria trobar-hi una fórmula explicativa adequada. (Com també podríem apuntar una fórmula que expliqués *Poesia*, en general, com una pseudo-biografia d'un individu-narrador que ha decidit ordenar vicissituds vitals i pensaments en tretze seccions). Amb tot plegat, encara podem arribar a una altra conclusió, importantíssima, fonamental, tot i que només l'apuntarem perquè caldria demostrar-la amb dades i això escapa de les nostres possibilitats (deixem aquí també la proposta): com que les seccions que configuren *Poesia* responen, en termes molt i molt generals (perquè ja sabem que aquest no és el criteri d'ordenació que Carner va triar), a una certa cronologia de redacció dels poemes (i vet aquí per què ELS FRUITS SABOROSOS és la primera secció del llibre, i ABSÈNCIA l'última: a aquests termes tan generals ens estem referint), podem inferir que, en la seva pràctica poètica, Carner va anar introduint cada cop amb més decisió el narrador homodiegètic, tot i que l'heterodiegètic mai no queda arraconat. Aquesta, de confirmar-se, és una constatació important, perquè explica, sense vaguetats i amb precisió, un aspecte de l'evolució de la poètica de Carner. Probablement, la intuïció d'aquest fet és el que ha dut una part de la crítica, al nostre entendre erròniament, a creure que la poesia de Carner se "subjectivitza" amb el pas dels anys, o que va adoptant formes pròpies del simbolisme (o del post-simbolisme), o encara altres afirmacions difícils,

potser impossibles, de demostrar (recordem el que més amunt hem dit sobre l'intent classificatori de J.N. Santaaulàlia). Ara podem reformular la qüestió d'aquesta manera: en relació a les veus narratives (i és clar que hi ha d'altres aspectes que caldria considerar), la tan pregonada evolució de la poesia de Carner, i encara no aclarida, depèn del fet que l'objectivació, que és la modalitat àmpliament dominant de tota la seva poesia de començament a final, es fa efectiva cada cop menys a través del nivell de narració (els usos de les veus poètiques) i cada cop més a través del mode del *récit* (de la "focalització"), en la terminologia adoptada. És a dir, l'objectivació es farà efectiva sempre a partir del recurs a motius figurats (que esdevenen, com sabem, elements d'objectivació, sovint quedant humanitzats), i aquest recurs és perfeccionat pel poeta al llarg de la seva trajectòria (de fet, aquest perfeccionament marca en molts casos la distància entre *Poesia* i les seves fonts); de l'altra banda, i potser en part gràcies a aquest perfeccionament, el recurs a narradors heterodiegètics com a sistema d'objectivació es fa cada cop menys freqüent, per innecessari (tot i que mai, repetim-ho, no és bandejat). Repetim que això caldria provar-ho: deixem apuntada així aquesta idea en l'esperança que algun dia se'n confirmi la validesa o se'n demostrï la precipitació amb què l'hem llançada.

Examinem ara les dades des d'una segona perspectiva, que es refereix només a l'estructuració interna de la nostra secció. Sumant els poemes de narrador heterodiegètic (que hem determinat que, almenys teòricament, parlen des del temps del primer nivell de narració) als de narrador homodiegètic del segon grup, resulta que tenim 85 poemes en què el narrador se situa en el temps del primer nivell narratiu, per

93 en què ho fa en el segon. Les dades, en aquest cas, només són aproximatives: ja hem dit que hi ha un gruix de poemes en què la dimensió temporal des d'on parla el narrador no és pertinent fins i tot dins de la nostra interpretació global de la secció; és el cas, sigui dit de passada, d'uns quants amb narrador heterodiegètic. Tanmateix, la lectura que podem fer d'aquesta dada també és prou clara: prop d'un 50% de poemes amb narrador situat en el temps del primer nivell narratiu ens confirmen la legitimitat de la decisió de dur a terme una interpretació d'OFRENA sobre la base de l'establiment d'una distinció entre dos temps de narració, adoptada a partir de la lectura dels poemes 248, 249, 250 i 425. En altres mots, ens confirmen la legitimitat d'entendre la secció, altre cop, com una narració autodiegètica en què el narrador global, utilitzant narradors subordinats de totes menes i de tots colors, se situa en un temps ulterior al de la història i l'explica tot sovint (en 94 ocasions) com si el temps d'aquesta història fos present. La tercera perspectiva que podem adoptar en l'anàlisi de les dades ens porta a la mateixa conclusió: si afegim als 85 poemes que presenten un narrador que parla des del temps del primer nivell narratiu aquells en què, d'una manera o altra, en un grau major o menor, revelen una presència del narrador extradiegètic global ("contaminació") tot i que el narrador subordinat se situï en el segon nivell de narració, resulta que en només 51 (els del quart grup) no manifesten cap intervenció del narrador global, i 127 sí. Una àmplia majoria: una majoria que, repetim-ho, és la que ens permet de fer una interpretació global i unificada de la secció, més enllà de les interpretacions que es puguin derivar de cada poema pres individualment.

Això últim que hem apuntat, una interpretació global i unificada de la secció



objecte del nostre estudi, és el que, ja establertes les bases en aquest capítol, ens proposem de fer al següent i últim del nostre treball. No es tractarà, doncs, d'enfilar 178 interpretacions de tants altres poemes diferents, cosa que, d'altra banda, és responsabilitat primera de tot lector; partirem de les nostres 178 interpretacions que com a lectors prèviament hem fet, i que és clar que no explicitarem, per oferir, des d'un punt de vista crític, i amb el suport teòric fins aquí establert, una interpretació global. Serà (i, per descomptat, l'autoreferència és irònica) la nostra ofrena a la secció.

## Capítol 7

### INTERPRETACIÓ (2)

Amb la descripció de l'ús de les veus narratives d'OFRENA que hem dut a terme al capítol anterior hem posat els fonaments de la interpretació de la secció, que completarem en aquest. Com vam veure, des de la perspectiva de la crítica interpretativa cada poema pot ser entès com un signe dintre del sistema global de la secció; fins i tot, ho hem comprovat arrel de "La font esquerpa", hi ha poemes que signifiquen d'una manera diferent dins d'aquest sistema que si els prenem aïlladament. Així, la nostra interpretació d'OFRENA, que és *una* interpretació, pren com a objecte d'estudi el sistema general de la secció, que està format per cent setanta-vuit "signes", i no pas aquests poemes considerats en la seva individualitat (que és clar que en cap cas no perden). Així, en la nostra lectura no pararem gaire atenció a poemes que, dins del sistema global, són més aviat "circumstancials" (deixant de banda la qualitat i fins la densitat de pensament que puguin tenir individualment), i tendirem a donar coherència al món creat pel narrador, és a dir, tendirem a establir una unitat de sentit. En això, ens hi ajudarà molt la repetició: entendrem que la insistència en motius, temes, punts

de vista, etc., al llarg dels poemes de la secció és significativa per a la determinació del sentit general, de la mateixa manera que la repetició de determinats signes en un poema ho és per al sentit global del poema.

Els fonaments establerts al capítol anterior ens permetran explicar la que, al nostre entendre, és la segona base d'ordenació poemàtica que va utilitzar Carner en la confecció de la secció: d'això, en parlarem més endavant, al final del capítol. I aquests fonaments també ens donen peu a fer una lectura temàtica de la nostra secció. D'entrada, cal que repetim allò que ja sabem: OFRENA es pot entendre, des de la perspectiva de sistema global, com la narració autodiegètica d'una "història", explicada per un narrador situat en un temps ulterior al de la història. Això crea dos nivells narratius: el del narrador global (extradiegètic), que només apareix directament al primer poema de la secció, "Immunitat"; i el nivell de la història, explicada per narradors que, més o menys identificats amb aquell narrador global, tots s'hi subordinen (o, dit d'una altra manera, aquell els "utilitza" en cada un dels cent setanta-set poemes restants). Aquesta estructura genera, també, dos temps diferents: el del primer nivell narratiu, que és el temps coincident amb el temps "real" del narrador global, i des d'on parlen bastants narradors de la secció; i el temps del segon nivell narratiu, que és el temps coincident amb la història, la qual cosa implica que el narrador global utilitza un narrador situat en un moment contemporani al dels fets.

Tot plegat, efectivament, obre les portes a la nostra interpretació de la secció, que, considerades així les coses, pot arrencar de dos interrogants diferents: d'una banda, quina és la concepció de l'amor, que és el lligam temàtic que atorga unitat de

sentit a la secció, del narrador del primer nivell narratiu; de l'altra, quin és el sentit de la història del protagonista que explica aquest narrador. És clar que les respostes a aquestes dues preguntes estan íntimament lligades; de fet, la concepció de l'amor que té el narrador global és una conseqüència de la història del seu protagonista, que és ell mateix en el passat: d'aquí, com sabem, les "contaminacions" del primer nivell de narració que trobem en poemes de narrador homodiegètic situat en el temps del segon nivell narratiu. La renúncia evident del narrador a "historiar" uns fets, és a dir, a donar-los una ordenació cronològica del tot coherent (des del punt de vista del funcionament normal de la narrativa) ens obliguen a considerar junts i indestriables els dos aspectes que ens cal examinar. De tota manera, és evident que la resposta a la primera pregunta (la concepció de l'amor del narrador general d'OFRENA), l'haurèm d'anar a buscar sobretot als poemes amb narrador situat en el temps del primer nivell narratiu (heterodiegètic o homodiegètic), o bé en aquells poemes amb narrador homodiegètic situat en el temps del segon nivell però amb contaminacions del primer; mentre que la resposta al segon interrogant (quina és la història del protagonista), la trobarem, és obvi, en els poemes amb narrador homodiegètic. Ara, tot i que això és així, les dues preguntes, formulades en relació a la secció en general i no a cada poema en concret, només es poden contestar al mateix temps, vinculades com estan. La que a nosaltres més ens interessa és la primera, vista la renúncia del narrador, com hem dit, a historiar uns fets de manera cronològica; així doncs, la perspectiva que privilegiarem serà aquesta, i la segona apareixerà com a subsidiària. Tanmateix, ja veurem que la "història" explicada és l'eix de la segona base d'ordenació poemàtica de la secció, de manera que esdevindrà el nostre punt de mira quan tractem aquest aspecte.

Vegem primer de tot, doncs, la concepció de l'amor del narrador global, que és el mateix que dir la representació del tema a OFRENA: hi dedicarem els apartats 1 i 2.

### 7.1. LA CONSCIÈNCIA DE LA FICCIÓ

Com sabem, "Immunitat", col·locat al començament de la secció, ens demana de llegir la resta de poemes que la componen des de l'òptica de la ficció més estricta: el món que s'hi representa és una doble ficció, o si ho preferim una ficció de segon grau, perquè és la ficció que explica el narrador del primer poema, també de ficció. Així mateix, sabem que, en aquest món de ficció de segon grau, la representació del món ficcional ve donada per un "jo" que, emmascarat en múltiples "jos", esdevé el centre d'atenció recurrent: d'aquí que parlem de "narració autodiegètica". Aquest "jo personatge" és l'autèntic protagonista de la secció, i al capdavant l'autèntic "tema". La "dona", l'"amor", el "desig", etc., no són pròpiament, doncs, els temes d'OFRENA: en sentit estricte, el tema no és altre que les vicissituds del "jo protagonista" i la consciència que l'identifica amb el "jo narrador". Ara, aquesta consciència, derivada del fet que és un ésser humà (de ficció, però un ésser humà), es projecta sobre tot el món circumdant (també de ficció), fruit de la necessitat d'aquest jo d'entendre's,

d'explicar-se i de situar-se en relació al món: si no s'hi situés, la consciència de si mateix es perdria. I l'"altre", el "tu", és el primer punt on la consciència es projecta. El poema "Comprovació" (407, trascrit a 4.4.1.), el podem entendre gairebé com la formalització poètica d'això que estem dient. Recordem que, a la primera estrofa, el narrador homodiegètic del poema manifesta que només veu l'ombra d'un rat-penat, i no l'animal mateix, i a la segona, que ara reproduïm, explicita el sentit figurat de la doble metàfora:

¿Què en sé d'aquells auguris de nit que hi ha en ma pensa,  
 encofurnats, secrets?  
 Cal, perquè hi faci coneixença,  
 que em sigui, quan em mires, espill de ma temença  
 la palpitació dels teus ulls inquiets.<sup>1</sup>

Si la "palpitació dels teus ulls inquiets" no és l'"espill de ma temença", el narrador-protagonista no farà "coneixença" dels "auguris de nit que hi ha en ma pensa". La consciència del narrador-protagonista s'aboca a si mateix (autoconsciència) i alhora cap a enfora, al món objectiu, amb la voluntat última de reforçar la pròpia consciència: d'aquesta manera esdevé possible la representació del món.

En aquest abocar-se enfora, així doncs, la consciència del narrador-protagonista troba l'"altre" com a objecte en qui emmirallar-se; i és clar que, a OFRENA, l'"altre" és l'"altra", és a dir, la dona. És del tot obvi que el protagonista de la secció és

---

<sup>1</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 526.

masculí: llevat de dos poemes que ja coneixem ("Solitud" i "El seu epitafi"), que com hem dit al capítol anterior presenten narradors "amb màscara evident", els narradors homodiegètics de la secció o bé són de sexe indeterminat o bé hi ha traces de gènere en el poema que marquen el protagonista com a home (i en molts casos no es pot entendre que el gènere formalment masculí sigui universal, perquè el narrador s'adreça a un narratori intradiegètic de gènere explícitament femení). El protagonista de la secció, doncs, és masculí, i per la identificació establerta el narrador també té consciència masculina, i heterosexual. Així, és clar que, projectada aquesta consciència cap a enfora, l'altre, l'objecte a través del qual s'explica, és la dona, i la història que viu és d'amor: però ni la dona ni l'amor no són pròpiament els autèntics protagonistes, més que com a projeccions de la consciència del personatge central.

Això explica, al nostre entendre, una característica de bona part de la història de la poesia "amorosa" de Carner, i per descomptat d'OFRENA: i és que mai no hi trobarem cap representació de la dona que vagi més enllà de l'apreciació que en tingui la consciència subjectiva del narrador del poema, la qual cosa vol dir que no hi ha en sentit estricte una "visió de la dona", o una ideologia sobre el paper de la feminitat, ni res de semblant: allò que importa és només la relació, l'aparença de diàleg, que la consciència del subjecte estableix amb l'"altra". Probablement és per aquesta característica de la poesia amorosa de Carner que una part dels crítics, en la recerca de coses que vagin més enllà d'això que hem exposat, i a la vista que no n'hi trobaven, han tendit a interpretar que la dona en la poesia de Carner és una dona "idealitzada". Això ha esdevingut un lloc comú constant en la crítica interpretativa sobre Carner. Per

exemple, Joan Teixidor diu que la dona de la poesia de Carner "no és real";<sup>2</sup> Enric Bou parla d'"idealització" de la feminitat;<sup>3</sup> Jaume Aulet i Marina Gustà fonamenten en la idealització de la dona la seva interpretació del tema amorós al llarg de la història de la poesia de Carner, i la fan derivar dels seus plantejaments estètics;<sup>4</sup> i la llista no és exhaustiva. De fet, aquest lloc comú també apareix al llibre d'Albert Manent,<sup>5</sup> i probablement molta crítica posterior n'és hereva; tanmateix, Manent ho refereix molt directament a *Verger de les galanies*, i menys a la resta de llibres de tema amorós fins a *La inútil ofrena*. També es refereix al *Verger* la part dedicada a la poesia de Carner de l'estudi de Laia Martín *Aproximació a la imatge literària de la dona al Noucentisme català*, i és lògic.<sup>6</sup> Al capdavant, la "idealització" de la dona en la poesia amorosa de Carner ens avisa del fet que a penes hi ha representació de la feminitat, de la mateixa

---

<sup>2</sup> Teixidor 1965, pàg. 23.

<sup>3</sup> Bou 1987, pàg. 102.

<sup>4</sup> *Vid.* Aulet 1991 i Gustà 1987.

<sup>5</sup> Manent, A. 1969b.

<sup>6</sup> Martín 1984, pàgs. 73-97. De fet, el *Verger* és l'únic llibre de poemes de Carner que fins a cert punt permet la interpretació que Martín du a terme. L'estudiosa parteix en la introducció del llibre de la següent constatació: «... la dona sempre ha estat l'eix de la literatura feta pels homes, ja des dels seus inicis. L'encís, la problemàtica, el misteri de la relació entre els dos sexes és font permanent de literatura. Per demostrar-ho no calen gaires arguments, simplement s'ha d'haver llegit una mica. Com tampoc no hem d'escarrassar-nos gaire per adonar-nos que cada moviment artístic ens ha llegat un prototipus femení» (pàg. 11). Arrel d'aquesta constatació, Martín estableix la imatge de la dona en el Noucentisme literari català, a partir d'Eugeni d'Ors, Guerau de Liost i Carner. Pel que fa a la poesia d'aquest, la interpretació de Martín no és incorrecta, però tendeix a subratllar aquells elements de la primera poesia de Carner que el situen en l'òrbita del Noucentisme, elements encara presents al *Verger* (tot i que potser ja relativitzables davant d'altres valors que comencen a aparèixer). Pel que fa a OFRENA, és a dir, a *Poesia* de 1957, és evident que Carner ja feia molts anys que s'havia desentès de la idea segons la qual la poesia tenia una noble funció social a accomplir, i per tant també de l'assaig d'una representació molt determinada de la feminitat: no hi sabem veure, a la nostra secció, cap "prototipus" femení.



manera que tampoc no n'hi ha de la masculinitat. Per no haver-n'hi, ni tan sols no n'hi ha de física, més enllà del fet que les donen tenen cabells, i llavis, o a tot estirar que algunes són morenes i d'altres rosses.

Així doncs, hem de situar l'autèntic tema d'OFRENA en l'òrbita de la consciència del narrador-protagonista projectat cap a enfora, cosa que provoca un xoc entre el "jo" subjecte i el món percebut com a objecte. De fet, el tema ja està establert, també, a "Immunitat". I ho està a partir de la contraposició de dos espais: un d'interior, l'estudi on el personatge llegeix, i l'altre d'exterior. Aquests dos espais són explícitament i clarament delimitats pel narrador al llarg del poema. Tot i que el coneixem sobradament, pagarà la pena que recordem aquí el poema perquè serà referència obligada al llarg d'aquest capítol:

### IMMUNITAT

Una fatiga, plena de dolcesa,  
 vela mos ulls, acostumats al llibre.  
 Massa fan por la música quan vibra  
 4           en alt esclat i la gran festa encesa.  
 La rosa ardent, per tant d'insecte presa,  
 i el màgic rossinyol són el preludi  
 de goig i plany de gent atabalada;  
 8           la finestra t'he clos del meu estudi,  
 foll agosarament d'una diada.  
 I en mon indret, suau a qui somia,  
 hec, en llegint, més pura melodia;  
 12          emprenc, immòbil, un remot viatge;  
 retinc un bes de fada esvaïdora  
 que acabat, d'un somriure, s'evapora

i deixa un bri d'enyor en el celatge.  
 16 Poc goig n'hauria d'una amada vera,  
 imperiosa com la primavera,  
 car m'és fatal la veu que regalima  
 xiscles d'abril, i els cabells d'or estesos  
 20 i les parpelles que pidolen besos  
 i els esplais sense metre i sense llima.  
 Fugiu, encisos tal vegada al caire  
 de ma suau peresa;  
 24 abandoneu mon cor fantasiare  
 i el volt de ma cadira i ma arquimesa;  
 si ho féssiu, jo més tard us cantaria  
 com pervinguts no pas d'avalotada  
 28 corrua d'un defora  
 on passa gent que riu i gent que plora,  
 sinó d'un cant que vibra  
 més pur que tota cosa:  
 32 la melodia del fulleig d'un llibre  
 quan, sobre un fosc abís, mon niu reposa.<sup>7</sup>

L'espai exterior està ocupat pels versos 3-9 i 16-21, a part de la referència dels versos 27-29, i està definit al final del poema com un "fosc abís" sobre el qual reposa el "niu", la definició de l'espai interior; aquest, després de l'entrada dels versos primer i segon, ocupa des del vers 10 fins al 15, i del 22 fins al final. La confrontació entre els dos espais al capdavant representa el xoc entre el "jo" subjecte i el món, un xoc que té en aquell una conseqüència definida amb tota claredat al tercer vers: "por"; la por de la "música quan vibra en alt esclat" i de la "gran festa encesa", convertits per la imaginació del narrador, al final del poema, en un "fosc abís". Aquesta por és la que

---

<sup>7</sup> Carner 1957 [1992], pàgs. 331-332.

justifica la decisió del protagonista del poema a optar pel món de la ficció, que és una dimensió pertanyent a l'espai interior: la ficció, el "remot viatge" que el narrador emprèn "immòbil", ocupa els versos 12-15; i, per contraposició amb l'"amada vera", el narrador promet (v. 26) cantar els encisos (ficticis).

Com sabem, aquest poema col·locat al començament d'OFRENA és el que ens permet d'entendre els cent setanta-set restants com l'acompliment de la promesa feta pel narrador global en aquest poema, i doncs el caràcter doblement fictici del món representat al llarg de la secció. Així doncs, d'ara endavant tot serà ficció; ara bé, dins d'aquesta ficció, sovint es donen referències al caràcter fictici de la pròpia ficció. És a dir, el tema que estableix el primer poema (l'opció del protagonista per la ficció davant de la realitat del món) torna a aparèixer amb una certa assiduitat al llarg de la secció. En els poemes en què això es produeix, podem parlar de "metaficció", perquè es fa evident la consciència del narrador de la seva ficció en relació al primer poema, i es fa evident, precisament, explicitant la seva tria per la ficció. Això genera una forta càrrega irònica en els poemes on es dóna la metaficció, una ironia que recolza sobre la relació implícita establerta entre els dos nivells de narració, els narradors del segon nivell narratiu i el narrador global, que és a qui en últim terme l'hem d'atribuir. De fet, aquesta és una de les formes de la figuració irònica que hem analitzat al capítol cinquè; però, aquí, no ens interessen tots aquells poemes en què es fa present el narrador com a tal, sinó només aquells en què el narrador manifesta la seva opció per l'amor fictici, com passa a "Immunitat". "Història i pregària d'amor" (268), i sobretot "El retorn" (291), són els dos poemes de la secció, a part del primer, que amb més transparència

juguen aquesta carta: tots dos els hem vist al capítol 5 com a exemples de la modalitat irònica en qüestió. Dos altres poemes on es fa evident l'opció del narrador per l'amor fictici són "Magda" (338) i "L'estranya amor" (315), que també coneixem: recordem que, en aquest últim, el narrador es planteja les diverses possibilitats de la vida d'ultratomba d'una dama que veu en un retrat antic, i a l'últim cant manifesta (irònicament) mostrar-se atret per ella.

L'opció per l'amor fictici implica una opció per la literatura. Això també es fa explícit a "Immunitat", on des del segon vers sabem que el narrador està llegint, cosa en la qual s'insistirà després: al vers onzè i al trenta-dosè. La lectura apareix també diverses vegades al llarg d'OFRENA; de vegades llegeix el narrador-protagonista, de vegades llegeix una dona. En aquests casos, apareix novament una forma de metaficció en relació al poema que encapçala la secció: l'amor convertit, per decisió del narrador, en pura imaginació poètica. Al penúltim poema de la secció, "Deixa'm encara mirar", torna a aparèixer la ficció, mediatitzada a través dels "llibres", que és el recurs que fa servir el protagonista per mantenir, encara, la possibilitat d'una porta oberta a l'esperança:

Allí ens reserven, remot, llur país  
 llibres que enyoren la llum, la mirada,  
 mentre el mirall, sens reflex movedís,  
 té gran enyor d'un somrís.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 550.

Podem entendre que la concepció de l'amor, la del narrador i al capdavant també la nostra, està determinada per les nostres lectures, per la literatura. En uns versos de "Relapse" (308) que ja hem llegit, el narrador fa explícita aquesta dependència de la literatura en la formulació de la seva concepció de l'amor:

els llibres diuen que, bell punt te'n vagis,  
ja alliçonat, esdevindrà més fort  
i al meu estany recontaré els naufragis  
i les batalles a la pau de l'hort,<sup>9</sup>

Fixem-nos que l'oposició establerta a OFRENA no és la tan coneguda i tractada de "amor o literatura", sinó la de "amor fictici o real" (sempre dins de la ficció que ja implica tota literatura); i, en l'opció pel fictici, que és el tema que apareix a "Immunitat" i que va apareixent aquí i allà al llarg de la secció, la literatura i la poesia, són fonts d'experiència. O la intel·lectualització, la sublimació, de l'experiència amorosa, que tan sovint comporta conseqüències desagradables i que altrament serien difícils de pair. Aquest és el tema de "Tardor" (272), sonet que hem llegit al capítol cinquè, i del qual ara recordem l'últim tercet:

Eleva a seny sonor les malaurances,  
tu, menys mortal que les esgarrifances,  
oh pura pietat de poesia!<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> *ibid.*, pàg. 406.

<sup>10</sup> *ibid.*, pàg. 364.

Repetim que no es tracta simplement de l'oposició, un lloc comú tan freqüentat al llarg de la tradició, entre poesia (o ficció) i amor (o vida): es tracta de l'opció per la poesia (la ficció), que és també vivència amorosa, o l'experiència de l'amor real (o de la vida). Probablement a això mateix es referien Subirana i Izquierdo quan detectaven una oposició entre "amor ideal" i "amor real" a *La paraula en el vent*:

Carner compara la realitat d'aquest sentiment amorós, tan sotmès al canvi, tan trencadís i fràgil, amb la solidesa d'una amor ideal, impossible de viure quotidianament, del qual hauria desaparegut la passió, que ens aportaria -si existís- tot consol. ... La conclusió del poeta és que l'un amor i l'altre són impossibles de conjugar.<sup>11</sup>

De fet, però, l'oposició entre "amor ideal" i "amor real" no sol aparèixer com a tema dels poemes d'OFRENA, llevat d'algun cas aïllat com és "El retorn". El que sí va apareixent de tant en tant al llarg de la secció és la *consciència de la ficció*, una consciència explícita al primer poema (i doncs dependent del narrador extradiegètic), i materialitzada en forma de metaficció aquí i allà: una forma, al capdavall, de contaminació del narrador global cap als seus narradors subordinats. Aquests narradors van explicant la història del protagonista, que és la seva història en relació a l'"amor real" (dins de la ficció, és clar): passa que de vegades es torna a fer explícita l'opció per la ficció d'amor, i és aleshores quan es produeix la contaminació de què estem parlant. Podem entendre en aquest sentit les "Cobletes innocents, dites del concho de

---

<sup>11</sup> Subirana & Izquierdo 1984, pàg. 12.

vileta" (258). El narrador d'aquest poema, el personatge del concho, oposa les maneres diverses que pren l'amor "real", sempre frustrants i falses, a la seva manera de viure les passions amoroses, que no per no ser realitzades deixen de tenir valor: això li permet acabar dient que ell és "l'únic enamorat de tota la vila", manifestant implícitament, doncs, la seva voluntat de continuar essent un concho. I, immediatament després d'aquest poema, ve "El repensament" (259), on, com ja sabem (ho hem vist al capítol 5), el narrador-protagonista explica la seva decisió d'abandonar un projecte matrimonial per lliurar-se a la seva voluntat «d'estalonar fantasmes impossibles / que mai no es donen del vivent als braços; / n'hi ha que lliuren els seus pits de vori, / al so d'un cant subtil, damunt les ones / o vagament en el celatge suren, / tornant-se núvol que la lluna besa» (últims versos del poema).

Podem entendre com "fantasmes impossibles" les "set donzelles" del poema "Un desenllaç" (265, transcrit al capítol anterior), cosa que n'explicaria el final: «Jo responia un nom a la ventura, / i caigueren les mans i vaig girar-me / i les vaig veure totes set que reien»; i també són gairebé fantasmes, tal com les concep el narrador, les "amigues blanca i bruna" de la "Cançó d'un doble amor" (266, transcrit al capítol 5), concepció que queda desbaratada al final quan es produeix el pas a la realitat: «I quan ja són a prop de mi / i ja mos dits les agombolen, / sota les túniques de lli / hi ha dues vides que tremolen». Sobre aquest últim poema, precisament, Francesc Parcerisas ha escrit (i coincidim en la interpretació):

... quan tot és a punt de consumir-se, quan el desig fantasiós del doble amor pot deixar de ser un joc, Carner li dóna el tomb i, en un

sol vers, ens retorna a la realitat del conflicte i del drama. Tot l'enjogassament, tota la joia fàcil i superficial esdevé aquí responsabilitat: «blanca» i «bruna» són *elles*, no són joguines, són dues persones, més encara, són dues «vides» i vides que frissen, «que tremolen». S'ha acabat el joc. ...

Sembla com si Carner volgués que encara ens mantinguéssim en aquest caire amable que ell descrivia a *Immunitat*, o que si la immunitat deixava d'existir, sota l' enamoriscament amable trobéssim la realitat, més conflictiva, de la vida.<sup>12</sup>

Podem substituir l'expressió "caire amable" per "caràcter de ficció", i la idea de Parcerisas l'assumim plenament: a la "Cançó del doble amor" es produeix el xoc entre la consciència de la ficció que es manifesta i es fa present a OFRENA i la història "real" (dins de la ficció) que viu el protagonista, que delimita la frontera de l'amor real, de l'espai de la vida exterior d'"Immunitat", amb tots els seus «dols i perill, encantaments i afany», com diu l'últim vers de "A una bella padrina" (252). Cridat per aquests "encantaments" i alhora per l'"impossible" («Així el meu cor s'avesà: / tot impossible el convida», diuen els vv. 25-26 de "Cançó del comiat d'amor", 281), el narrador-protagonista es debat constantment entre la ficció i la realitat de l'amor, en una contaminació que prové d'"Immunitat": que prové dels "encisos" que volten la seva "cadira i l'arquimesa" i que vol fer fugir, com sabem, a través del cant, de la ficció. Podem interpretar el sonet "Amor" (número 375) en aquest sentit: l'oposició entre un amor (representat a les quartetes) més o menys "real", que pren diverses formes i té diversos estadis, i que no convenç el narrador, i la vivència d'un amor fictici, "estrany"

---

<sup>12</sup> Parcerisas 1991, pàg. 19.



(referit als tercets). Llegim el poema:

### AMOR

Amor, no pas el que recerca al prat  
la volior de Flèrides i Amintes,  
i es mira al rierol, tot enflocat  
de poncelletes roses i de cintes.

Ni el foc follet que mou la vanitat  
i entra i surt, tot jugant, dels laberintes;  
ni el que ferma la sort, apaivagat,  
i es desesma en la son, a llums extintes.

És l'altre amor, el que margedes salta,  
el que en destret desesperat s'exalta,  
i s'emmantella, esquerp, en tenebror.

Curull en el no-res, sol en el nombre,  
damnat, a tot és infidel, sinó  
al pas del vent i al moviment de l'ombra.<sup>13</sup>

Certament, la descripció d'aquest segon amor el representa de manera estranya, perquè al capdavant només es fa intel·ligible en l'experiència subjectiva de la consciència del narrador.

D'aquest últim poema, quedem-nos amb la imatge de l'amor que és "a tot infidel", llevat de la seva fidelitat al "moviment de l'ombra" i al "vent"; en relació a aquest, la imatge torna a aparèixer al poemeta "El pi i l'onada" (285), on en constitueix

---

<sup>13</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 491.

una part de la figuració:

### EL PI I L'ONADA

M'és un suport la muntanyana soca;  
veig al davant l'onada resplendent.  
Oh pi fidel a la daurada roca!  
Jo, com l'onada, só fidel al vent.<sup>14</sup>

Aquí, qui és fidel al vent no és l'amor, sinó el mateix narrador; tanmateix, és clar que ho és des del punt de vista de la seva manera de concebre l'amor. La imatge es pot entendre, però, d'una altra manera: el narrador proclama la seva inconstància en termes de "fidelitat" amorosa, volant aquí i allà com ho fa el vent. Però fixem-nos que la inconstància en la relació d'amor pot ser fruit, també, dels "dols i perill" de l'amor real i l'opció per la ficció d'amor; al capdavant, aquesta opció parteix de la constatació que al narrador-protagonista, com diu a "Immunitat", li «és fatal la veu que regalima / xiscles d'abril, i els cabells d'or estesos / i les parpelles que pidolen besos / i els esplais sense metre i sense llima». Per què tot plegat li resulta "fatal", ho hem d'anar a buscar en la seva concepció de l'amor "real", que al seu torn deriva de l'experiència de la seva història, narrada al llarg dels poemes de la secció. Provarem de sistematitzar al següent apartat allò que, a OFRENA, no ho està.

---

<sup>14</sup> *ibid.*, pàg. 380.

## 7.2. L'OFRENA (INÚTIL)

"Ofrena" és el títol de la secció, en una referència evident a l'ofrena de l'amor. L'"ofrena", tal com la concep el narrador de la secció, neix de la necessitat, de la més fonda necessitat humana: la projecció de la consciència subjectiva del "jo" en un "tu", que al capdavant reforçarà la pròpia consciència i en confirmarà l'existència. Així, la necessitat de l'amor és universal, ens afecta a tots, i és el nostre destí des que naixem: recordem com aquest destí ja estava marcat en el nounat del poema "A una bella padrina" per la "mirada" de la dona. Tots estem subjugats a aquesta necessitat. Hi ha diversos poemes de la secció que, des d'un punt de vista o altre, tracten aquest tema; en alguns casos, són poemes amb un narrador heterodiegètic que s'adreça a un narratori intradiegètic del qual es constata el seu pas de la vida infantil a l'adulta, essent el naixement del desig (la primera materialització d'aquella necessitat) la frontera entre els dos estadis. Només cal que recordem "Nit de primavera" (318), o "Lèlia" (283) en una de les dues interpretacions de què hem parlat al començament del capítol anterior; afegim-hi ara "Una adolescent en la nit de maig" (394):

## UNA ADOLESCENT EN LA NIT DE MAIG

Contra l'arbre florit ton cos descansa;  
 defalliries i no saps per què,  
 i romp per primer cop la cobejança  
 el fil de ton alè.

Ta boca, closa, part de dins murmura,  
i ton braç, sense moure's, fa un convit:  
més que la llum en els estels, fulgura  
en els teus ulls la nit.<sup>15</sup>

Significativament, la nit fulgura en els ulls de la noia, de la mateixa manera que la nit s'apoderava del cos de la protagonista de "Nit de primavera": a part d'altres figuracions, la "nit" pot tenir el sentit figurat d'allò fosc i ocult, del desig que marca la vida adulta dels humans.

Tots, repetim-ho, tenim la necessitat de l'"ofrena", i aquesta és una idea que es fa present al llarg de la secció. Recordem que, a "Ègloga" (417, poema transcrit al capítol 4), el narrador, homodiegètic, es presenta a si mateix passejant vora el riu, «entre mi mateix tot pensiu», i para l'atenció en la camisa (d'una donzella) que infla l'oreig; tot seguit, s'afigura que un espantaocells "frisa d'amor" per la camisa, una projecció de la seva consciència entotsolada. La implicació del narrador homodiegètic en el tractament d'aquest tema (és a dir, la identificació que el narrador global estableix amb el seu protagonista) sovint és molt més directa, com succeeix ja a "Cançó de l'amor matiner", on, com sabem, el destí final del "minyonet" s'explicita per les paraules de l'Amor personificat. En altres poemes, la necessitat de viurè el goig de l'amor està formulada per un narrador heterodiegètic que parla en termes generals, sense involucrar-s'hi més que el que s'hi pot involucrar qualsevol ésser humà pel sol fet de ser-ho; per exemple, a "La font esquerpa" (349, transcrit a 6.1.), apareix la

---

<sup>15</sup> *ibid.*, pàg. 512.

figura del "vianant", que és el narratori intradiegètic. Recordem-ne la segona estrofa:

Sortosa la vegada que avall, en l'alzinar,  
trobares l'aigua nua que riu en la canella,  
i en front i boca i polsos et regalares d'ella  
i dins la sang urgida la vas sentir cantar.<sup>16</sup>

Més implicats en allò que expliquen, malgrat la seva aparent heterodiegesi, resulten el narrador de "Tal qui benaurat" (386, transcrit al capítol anterior), que jutja "benaurat" qui troba l'amor, i el de "Recança" (336), que explicita el seu enyor per la joventut i l'amor perduts:

### RECANÇA

Qui sentís, renovellat  
per la bruixa entesa,  
aquell gust precipitat  
de la juvenesa,  
pluja i vent arremorat,  
i l'acàcia en tot esclat  
i deixant per l'empedrat  
tanta flor malmesa!

Ah, l'anar sota l'aigüat  
com fent-li escomesa,  
d'un sonet, mig començat,  
en l'embriaguesa,

---

<sup>16</sup> *ibid.*, pàg. 464.

L' OFRENA (INÚTIL)

i amb paraigua foradat  
i la lluna pel forat  
i rient al meu costat  
una noia encesa!<sup>17</sup>

En aquest cas, l'expressió de la necessitat de l'amor pren la forma de "recaença", perquè el narrador es troba situat en el temps del primer nivell de narració; però això no és obstacle perquè es manifesti la consciència d'aquesta necessitat. Hi ha d'altres poemes en què, en canvi, el narrador situat en el temps del primer nivell narratiu evidencia la seva dimensió temporal a través de l'expressió del desengany, és a dir, en què es revela coneixedor de les conseqüències que comporta la necessitat de l'experiència amorosa, encara que aquesta necessitat continua essent l'eix temàtic del poema. Així succeeix a "La incerta" (408, poema transcrit al capítol 6): recordem que la protagonista del poema sent un desig imperiós que la carta que no acaba mai de gosar obrir li porti bones noves, i així ho descriu el narrador a despit de les seves objeccions. La frisança de la dona és, ni més ni menys, el misteri ineludible de la vida; un misteri que no té resposta ni explicació: almenys no la té pas el narrador. A "Tarda de primavera" (290), el poeta acaba interrogant la lluna sobre aquest misteri; al capítol 5 hem llegit dues estrofes d'aquest poema, i ara el llegirem sencer:

---

<sup>17</sup> *ibid.*, pàg. 446.

TARDA DE PRIMAVERA

Primavera. Violetes.  
Cuques de vol carmesí.  
Minyonots i cosinetes.  
Corredisses pel jardí.

Tarda. El sol es fa endarrera.  
Sobtadament, el fresseig  
d'una font, o el parloteig  
de galant i finestrera.

Els carrers de la ciutat  
ja són blaus; l'àngel s'afanya  
pel to musc de la muntanya  
a escampar son vel rosat.

Lluna, tu que tant esbrines,  
¿què ho fa, digues, que, amatent,  
el perfum de les glicines  
torbi el cor adolescent?<sup>18</sup>

Una pregunta en va: aquest és, certament, el misteri de la vida: val a dir que paraules com "misteri" i altres d'associades (com "encant", "encantament" o "encís") apareixen sovint al llarg d'OFRENA.

Hi ha alguns poemes de la secció en què allò fonamental és la descripció de l'enamorament, del primer contacte entre els amants. Potser el més exemplar és "Novetat en la nit" (362); curiosament, en aquest poema la nit torna a tenir una forta

---

<sup>18</sup> *ibid.*, pàg. 385.

càrrega figurativa actuant de context (i d'element actuant: fixem-nos en el primer vers), perquè és on es produeix el despertar a l'experiència amorosa, que és l'experiència de la vida. Llegim-lo:

### NOVETAT EN LA NIT

Oh dolça nit, al nostre ajut vinguda!  
Tot el món es diria incorporal.  
El senyal de les coses es trasmuda:  
és més subtil l'oreig, l'arbre més alt.

Pobla l'espai una invisible raça  
i la lluna ens governa l'esperit.  
Comenta amb un ressò la nostra passa  
el sòl que havem a penes percudit.

Arreu canvia les lliçons sabudes  
l'hora lleugera de l'amor que ve.  
Tenim esguards i veus inconegudes:  
tu i jo som nous, i el nostre bes també.<sup>19</sup>

El més destacable d'aquest poema, des d'un punt de vista interpretatiu, és el que s'explicita a l'última quarteta: l'experiència de l'enamorament "arreu canvia les lliçons sabudes", és a dir, té un enorme poder de transformació, un poder que actua de manera radical sobre els amants. És clar que, si l'oreig és "més subtil" i l'arbre és "més alt", ho és per als amants: l'experiència emocional dels amants està objectivada en el canvi

---

<sup>19</sup> *ibid.*, pàg. 478.



de percepció dels elements naturals. De fet, el món real circumdant continua igual, i el narrador ja s'encarrega de fer-nos-ho saber al poema "Sols" (414, transcrit a 6.2.), on precisament es destaca el xoc entre el món que els amants es creen i el món exterior: «Vora l'amor que esclata, la gent aparta el rostre / i mans rancunioses rebaten els cancells». Com recordarem, els amants de "Sols" també sofreixen una transformació en la percepció de la realitat: «I en entortolligar-nos una abraçada pia / apar que malaltegi la pluja d'or del dia». La plenitud amorosa i la necessitat d'un món propi on els amants puguin viure són també els aspectes més destacables de "Vora la mar és nada" (311):

#### VORA LA MAR ÉS NADA

Vora la mar és nada l'estimada  
i és olorosa de ruixim marí;  
té els canvis de la mar en la mirada  
i lliure es gronxa per un blau camí.

Compta les veles a la matinada,  
veu a la tarda el cuejant botí,  
d'un so de mar és a la nit bressada;  
i el meu plany no li vaga de sentir.

Amor, ensenya'm una veu novella  
de prou virtut: no pas la cantarella  
de l'aigua al vent o damnejant esculls:

L'OFRENA (INÚTIL)

que al bon recer de l'oblidada quilla  
em valgui el so difós de la conquilla  
quan serem sols i aclucarem els ulls.<sup>20</sup>

Fixem-nos que en aquest poema el narrador manifesta la seva consciència de la necessitat del canvi que li imposa l'amor: a l'estimada, "el seu plany no li vaga de sentir", i aleshores és quan s'adreça a l'amor perquè li "ensenyi una veu novella", que al capdavall ha de ser «el so difós de la conquilla / quan serem sols i aclucarem els ulls». Altre cop, doncs, la necessitat de la solitud dels amants. Res no té sentit fora d'això; no en té cap, és clar, l'absència de la persona estimada. De poemes d'"absència", un tema recurrent de la tradició, n'hi ha uns quants al llarg de la secció, i no ens referim a poemes de "ruptura" (que n'hi ha molts), sinó d'absència dintre de la relació amorosa. Un dels més exemplars és "Plou una mica i l'amada és lluny" (389):

PLOU UNA MICA I L'AMADA ÉS LLUNY

Canta l'ocell en l'arbre que degota,  
i cap missatge no em sabria dur;  
a un llibre inútil el meu cap s'acota;  
ni veig qui passa ni em veurà ningú.

Canta l'ocell en l'arbre que degota.  
Se'm va el meu seny, esquerp a cadascú.  
Dels tells florits deu caminar dessota,  
sempre a l'atzar, per si et trobés a tu.

---

<sup>20</sup> *ibid.*, pàg. 409.

El sol es mostra un poc i ja se'n cansa.  
Els degotalls d'aquest branquem florit  
estrafan el teu plany i ma enyorança.

-Val més que em deixi en vaga l'esperit.  
No cap esma del món, no cap frisança  
que ella no em sigui arrepenjada al pit.<sup>21</sup>

El gir de l'últim tercet, on el "tu" deixa de ser el narratori intradiegètic i el personatge de l'"amada" és esmentat en tercera persona, atorga la paraula al "jo" en tant que protagonista, mentre que en la resta del poema qui parla és el narrador (que des del moment que és homodiegètic s'identifica amb aquest protagonista). És obvi que aquest recurs accentua l'"enyorança" que sent en actualitzar-se la frase pronunciada; així, s'intensifica el dolor produït per l'absència. Un recurs de molt semblant s'utilitza al poema "Oh serena de la mar" (360), tot i que, contràriament a l'anterior, el narratori apareix quan el narrador cedeix la paraula al seu protagonista:

#### OH SERENA DE LA MAR

*Oh serena de la mar,  
ara que la gent reposa!  
L'estimada que jo tinc  
és a l'altra part de l'ona.  
Una nau que se n'hi va  
lletra meva ja li porta.*

---

<sup>21</sup> *ibid.*, pàg. 507.

L'OFRENA (INÚTIL)

Passarà tota la mar  
amb tant d'illes i de monstres,  
cels de foc i cels de fred,  
amb la meva lletra closa.

On caldria jo mateix,  
una lletra tota sola!  
Tot seguit que la llegís  
en seria tremolosa.  
-Blanca sou com el paper  
i un sol mot teniu al rostre:  
vós vinguéssiu a la nau,  
que seríeu la resposta.<sup>22</sup>

L'absència, com veiem, és un motiu recurrent, subsidiari d'aquell grup de poemes en què el que predomina és l'expressió de l'emoció suscitada per l'enamorament i l'experiència amorosa en la seva plenitud. Hi ha poemes, tanmateix, en què la descripció d'aquesta experiència pren tota una altra dimensió, en el sentit que la perspectiva que hi adopta el narrador és més distant, objectivant l'experiència amorosa amb l'ús d'uns termes i d'un discurs molt més racional. Per exemple, al poema "Les roses i els ulls" (331). En aquest poema, és clar que "roses" és un mot figurat que designa les dones, i "ulls" un altre que designa els homes; a partir d'aquesta figuració en principi ben banal, es descriuen diverses possibilitats que els homes poden prendre davant de l'experiència amorosa (i, doncs, aquest és un poema *sobre els homes*):

---

<sup>22</sup> *ibid.*, pàg. 475.

## LES ROSES I ELS ULLS

Hi ha ulls que topen roses obertes o en poncella  
i mai no les destrien del sol i del matí,  
i d'altres que hi adoren com dins un capella,  
tan presos del misteri que no en sabran eixir.

Hi ha ulls que al primer cop ja trien la més bella,  
n'hi ha que, sens guiatge, no es gosen decidir;  
hi ha ulls que al roserar no mouen la parpella:  
les roses que els plaurien no són en cap jardí.

N'hi ha, davant la rosa, de tant de foc curulls  
que ensems voldrien ésser badius, boques i ulls  
i fins al fit envegen la febre de l'espina.

N'hi ha que ja oblidaren les vies de l'espai,  
i arraconats en l'ombra, per a no moure's mai,  
envolten de desig una rosa mesquina.<sup>23</sup>

El poema descriu actituds diverses i fins contràries: la del banal, la de l'adorador, la del precipitat, la de l'indecís, la de l'exigent, la de l'apassionat, la del poca-cosa. Cadascú viu l'experiència de l'amor a la seva manera; i, per explicar-ho, el narrador global ha triat un narrador subordinat heterodiegètic que li permet de parlar en termes de veritat universal. Si haguéssim de tractar de quina mena d'"ulls" són els del narrador global de la secció, el que seria del tot clar és que no són pas dels que "no es gosen decidir". Un dels aspectes més destacables de la concepció de l'amor d'aquest narrador global és la seva consciència que el temps passa, i que amb el temps se'n va tot: la

---

<sup>23</sup> *ibid.*, pàg. 439.

joventut, i també l'amor. Així, la necessitat de viure el goig de l'amor juvenil és imperiosa. Aquest és el motiu d'uns quants poemes, sobretot de dos de situats correlativament, "Cançó del goig peremptori" (355) i "Cançó de la instància amorosa" (356). El primer, que hem transcrit al sub-apartat 4.3.1., estableix el tema de manera inconfusible, adoptant la forma tradicional de cançó amb repetició de la tornada «Ves que aviat s'esfullaran / les roses». Només a l'última estrofa varia la tornada; recordem-la:

Sospirs ni mur de diamant  
jamai no detindran  
el riu del temps, sense rescloses,  
que corre triomfant  
marcint les vides i esfullant  
les roses.<sup>24</sup>

Ni el plany ni el plor no aturaran "el riu del temps": d'aquí la tornada que s'ha anat repetint, i que és clar que situa el poema dins del tractament del tema clàssic del *carpe diem*. L'altre poema, "Cançó de la instància amorosa", també se situa del tot dins del tractament d'aquest tema, encara que s'aparta una mica més (tot i ser una cançó) de la forma tradicional. N'hem llegit estrofes al llarg del treball; ara el podem llegir sencer:

---

<sup>24</sup> *ibid.*, pàg. 470.

## CANÇÓ DE LA INSTÀNCIA AMOROSA

Ara és el temps i l'hora benfactora,  
ara és la nit, per a morir i amar.  
¿Qui tindrà mai fermança ni penyora  
de l'endemà?

Veurem potser la il·lusió desfeta;  
potser l'afany d'aquesta nit d'estiu  
com una flor dins una mà distreta  
caigui en el riu.

A mitjanit, els penitents ferotges,  
són, dotze cops, de trista sang remullts.  
Dotze besars volen comptar els rellotges  
sobre els teus ulls.

¿Qui sap si vers la delejant bandera  
em cridaran trompetes matinals?  
¿O si el doll de la teva cabellera  
tempta la falç?

Ara és el temps, a punt de meravella.  
L'estel ens diu que fem la via ensems.  
Ara és el temps que sou encara bella.  
Ara és el temps.<sup>25</sup>

Fixem-nos que, novament, la nit juga un paper determinant en l'estructuració figurativa del poema: la nit és «per a morir i amar», i més endavant (v. 6) el narrador es refereix a «l'afany d'aquesta nit d'estiu». I una altra cosa que inevitablement crida l'atenció és

---

<sup>25</sup> *ibid.*, pàg. 471.

la claredat de la contaminació del narrador del primer nivell narratiu, que es fa efectiva en versos diferents, però sobretot als de la segona estrofa; tanmateix, allò important és que el narrador manifesta que "ara és el temps", passi el que passi més endavant.

Un mot clau del poema que acabem de llegir, com hem vist, és "afany". De fet, aquesta paraula apareix en diversos poemes de la secció. «... Teniu als ulls, per al mortal descloses, / coves de diamant, afraus de roses, / dols i perill, encantaments i afany», recordem que diuen els últims versos de "A una bella padrina"; curiosament, la mateixa relació entre "encantament" (aquí, "encantària") i "afany" es produeix als dos últims versos d'"El fogalleig" (273): «Mor l'encantària, / i sols l'afany és immortal». Vegem altres casos on apareix el mot "afany":

I bat de pressa el cor, sentint que li demana  
algun afany d'amor l'obscuritat del cel ... (304, vv. 12-13)

En ma llar sense llanterna  
tot afany era en oblit; (422, IV, vv. 1-2)

Tinc avui un poc d'afany  
que demà serà recança; (350, vv. 1-2)

Cal a tots dos, d'un breu afany joguina,  
veure'ns en l'impossible més de prop; (400, vv. 13-14)

I si, després, d'un nou afany darrera,  
de cada estel envejo la tresquera, ... (395, vv. 9-10)

Com, aturat d'un llac a la ribera,  
el vent no el vol per cap afany malmès, ... (328, vv. 5-6)



... vull sentir la virtut  
del que, esvaït, no voldria perdut:  
d'aquell afany que caigué en la ventada, ... (424, vv. 17-19)

Vol lliurar-se, l'encisera,  
de l'afany, ... (352, vv. 5-6)

I el poema número 404 es titula "Afany de cors"; el primer vers diu: «Afany de cors el món altera». Efectivament, gairebé sempre la paraula "afany" es refereix a l'"afany de cors", és a dir, és un terme que designa el desig, i de fet en molts casos substitueix aquesta altra paraula.

Això, l'afany, o el desig, és un dels motius que apareixen més sovint al llarg d'OFRENA, al costat de la satisfacció d'aquest desig (altres paraules igualment recurrents són "delit", "goig", "gaudi", "joia"): una de les característiques més accentuades del protagonista de la secció és el seu caràcter altament erotitzat, i un dels motius més freqüents dels poemes que en formen part és l'expressió del desig eròtic. De vegades, la poesia amorosa de Carner ha estat mal interpretada, i ho ha estat precisament per no haver sabut advertir-ne l'intens contingut eròtic. Llegim, com a exemple d'això, aquestes paraules d'Àlex Broch:

La poesia d'amor és d'una transparència espiritual i física absoluta. Poetitza el sentiment, l'ànima, la persona, però mai el cos. El cos no hi apareix si no és com una quasi descripció platònica. Si de cas, l'«atreuiment» major és la besada, i aquesta tanmateix apareix sovint com «la besada pia» ... Podríem dir que la poesia amorosa de Carner mostra l'aproximació entre els enamorats, sense que gaudeixin de la

plenitud física d'aquest amor. Els sonets són plenament mesurats i equilibrats. Equilibri formal i temàtic que s'oposa a l'apassionament de l'amor.<sup>26</sup>

És cert que de vegades hi ha referències a la "besada pia", però el que li va passar per alt a Broch és precisament que l'adjectiu "pia" indica que les altres referències al bes, la majoria, són per definició poc "pies". De fet, aquest paràgraf de Broch resumeix una tendència majoritària dintre de les apreciacions que s'han formulat (d'altra banda ben escasses) sobre el tractament del tema amorós en la poesia de Carner, una tendència que s'explica per aquella concepció de la "idealització" de la dona de què hem parlat més amunt: l'amor també estaria "idealitzat", segons això. Però al nostre entendre aquesta idea és fruit d'un error de lectura. És cert, ja ho hem dit, que no és habitual en la poesia de Carner la descripció del cos, femení o masculí, i també és cert que no hi ha una explicitació del joc amorós. Al llarg d'OFRENA, només hi ha uns pocs poemes de descripció corporal: al capítol anterior hem llegit "A uns dits" (383), i al capítol 5 "El sonet dels llavis" (293); podríem afegir-hi "El sonet dels braços" (292). Hi ha, això sí, referències abundants a parts del cos: la cara, el colze, el front, els ulls, les mans, els cabells, el pit. Però això és molt poc important. El que realment importa és que les referències corporals, i les relatives al joc amorós, que s'hi donen (el "bes", com ja vam veure al capítol 5, per començar) són referències que no podem entendre només en el nivell del sentit literal, sinó que permeten, i demanen, altres interpretacions en el nivell del sentit figurat: en aquest nivell de sentit, la poesia amorosa de Carner no

---

<sup>26</sup> Broch 1978, pàg. 101.

solament no tendeix a la idealització ni es pot entendre en termes d'espiritualitat, sinó que és intensament erotitzada: tant, que podem afirmar que són pocs els poetes en llengua catalana que hagin escrit una poesia tan erotitzada. Molts motius figurats accepten, en el nivell del sentit figurat, lectures en termes de desig eròtic, i en molts casos les reclamen: llegint en aquesta direcció el sentit global que podem produir dels poemes és del tot coherent, plausible i guanya molt. Un exemple de mot figurat: els cabells (la "cabellera", com sovint apareix) solen tenir en el nivell del sentit figurat una forta càrrega eròtica. El problema amb què ha topat la crítica, i que sovint no ha resolt satisfactòriament, s'evidencia a l'última frase de la cita que hem transcrit, «equilibri formal i temàtic que s'oposa a l'apassionament de l'amor»; és a dir, el problema és partir de la idea prèvia, un prejudici, que el control formal contradiu l'expressió del desig, de l'erotisme, del plaer i del sexe, experiències que és clar que en la vida real no estan formalitzades (però que en poesia no poden ser representades, igual que qualsevol altra experiència, sinó a través de la forma).

D'això que hem dit, de l'intens contingut eròtic de la poesia amorosa de Carner, seria improcedent donar-ne exemples, perquè gairebé seria implicar que se'n donen només alguns casos, quan de fet és una característica que recorre OFRENA de dalt a baix. Només cal recordar molts poemes que hem llegit al llarg del treball per adonar-nos-en; i només cal que recordem que molts motius figurats, com per exemple els florals, són interpretables en la direcció que estem apuntant (el clavell de "Un clavell", el gerani de "Gerani rosa", les roses d'"Enmig de tu i de mi": «Enmig de tu i de mi hi havia tantes roses»...). Repetim que el protagonista de la secció és un personatge

notòriament erotitzat, com no podia ser d'altra manera, perquè, com sabem, en la concepció de l'amor que té el narrador global la necessitat d'aquesta experiència és imperiosa: recordem que això apareix molt explícitament referit, a través d'una figuració irònica que necessàriament provoca el somriure, a "Venus en vaga" (352). En la seva concepció, l'experiència amorosa comença amb la primera joventut i viu durant aquest període la seva màxima expressió, expressió lligada al desig sexual, i molts poemes, els de contingut més intensament eròtic, s'hi refereixen.

Ara bé, també hi ha altres poemes en què l'experiència amorosa representada és de caràcter substancialment diferent: podríem dir que es tracta de la representació d'un "amor madur", és a dir, viscut en una època madura de la vida o que, si més no, està alliberat dels neguits i les urgències d'èpoques juvenils. En alguns casos, es tracta de la plenitud de l'amor madur i estable, fins i tot del matrimonial. No en sabríem aduir millor exemple que la "Cançó de l'amor enllarat" (385, transcrit a 4.4.4.), on el narrador, que s'adreça a la dona, constata els problemes de la seva relació (matrimonial, com sabem per la segona estrofa): «ara els cops de bec rompen la garlanda» (v. 12); però afegeix: «Un dia, però, el temps es complau / de dar-nos saó noble i veneranda» (vv. 13-14), i acaba repetint l'estrofa de l'inici: «Cerquem una casa sota un cel ben blau, / un jardí amb un om i amb una xicranda, / i fem-nos un clos, que ja no ens escau / d'anar cadascú per la seva banda» (vv. 25-28). És clar que això no impedeix que el narrador de "Captivitat" (399, transcrit a 5.2.) s'adreci a una núvia per dir-li "ets al parany": tots els punts de vista són possibles a OFRENA. També, ho hem dit, el cant per la joia de la plenitud de l'amor madur. Habitualment, en aquests casos

el contingut eròtic queda desdibuixat, però tampoc no pas sempre. Un dels poemes més interessants de la secció on es parla d'un amor "tardoral", com n'indica el títol, és "Tardor romàntica" (384); i aquí l'expressió del desig eròtic no en queda exclosa, sinó que fins i tot la paraula "desig" s'hi fa explícita:

### TARDOR ROMÀNTICA

¿Què em darien aquests dies  
tardorals com nou present?  
Hi ha en ta veu les harmonies  
del canyar quan bat el vent;

i al desig que se li acosta  
llu ta boca i s'hi consum  
com el pàmpol i la posta  
en l'esclat de roja llum;

i ofeguem amb la besada  
la mar folla en la foscor,  
la ressaca avalotada  
per empentes de maror.

D'un passat fet polseguera  
l'ocell últim s'ha allunyat;  
ric, un somni s'exaspera  
en mon cor mig esfullat.

Més que això no em poden moure  
el bell núvol tot retort

i els grans arbres d'or i coure

reguarnits per a la mort.<sup>27</sup>

L'expressió del desig i del plaer físic està representada a les estrofes segona i tercera (magníficament, amb un símil hiperbòlic a la segona, i amb una altra hipèrbole a la tercera): cal entendre que aquesta és la resposta a la pregunta que obre el poema. Les altres dues estrofes (igualment magnífics exemples de l'objectivació figurativa característica de la poesia de Carner) són el contrapunt entre allò que el narrador-personatge pot esperar com a "nou present" dels seus "dies tardorals", que ja sabem en què consisteix, i el record del "somni" que encara tenia esperances de veure acomplert en el "passat", un passat "fet polseguera": aquelles esperances ara ja estan esvaïdes. D'aquí l'estrofa final, que revela una actitud madura per part del narrador: la valoració del que li ofereixen aquests "dies tardorals", l'únic que el pot "mourre", i la consciència final de la mort no llunyana. Ja veiem, doncs, que la necessitat del desig pot continuar tenyint l'últim tram del camí de l'experiència amorosa del "vianant".

Aquesta imatge que acabem d'utilitzar, la del camí i el vianant, no és gratuïta: recordem "La font esquerpa", i no és aquest l'únic poema on se'n fa ús. De fet, la secció entera permet de ser entesa com el recorregut que fa per aquest camí el protagonista, un recorregut que en la consciència del narrador és inevitable de fer, amb els plaers i goigs que proporciona; i també amb el dolors que causa. D'aquests dolors, el narrador en parla tot sovint, però també molt sovint es referix a l'actitud "impenitent" del seu protagonista, com a "Nit d'abril" (304, transcrit a 4.4.3.), i amb

---

<sup>27</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 501.

tota claredat al poema titulat, precisament, "Relapse" (308), on se serveix de la imatge del vianant. D'aquest poema, al capítol 5 n'hem llegit la segona estrofa, i ara el podem llegir sencer:

### RELAPSE

Quan deia altra vegada: -No ho assagis,  
Amor, de dur-me a ta voluble sort,  
de nodrir-me de somnis i presagis  
i, amb dubtes i desigs, de fer-me tort;

els llibres diuen que, bell punt te'n vagis,  
ja allixonat, esdevindrà més fort  
i al meu estany recontaré els naufragis  
i les batalles a la pau de l'hort-,

encara pujo la sendera xacra,  
las com vell que panteixa d'una xacra,  
amunt, amunt d'un rocallós pendent,

per un voler d'aquella criatura  
que amor no sap i que d'amor no cura,  
però que en fa tota ella manament.<sup>28</sup>

Aquest poema, en la seva transparència de sentit, sintetitza bona part del sentit d'OFRENA. Aquesta és la història que se'ns explica, una història marcada per la "Cançó del goig perdut" des del començament, i per "La desesperança", a l'acabament. És a dir, el final de la història, ja sabem quin és, i no és un final feliç pel protagonista, sinó

---

<sup>28</sup> *ibid.*, pàg. 406.

tot al contrari.

De fet, el xoc entre els pols de la felicitat i la infelicitat es produeix tot al llarg de la secció, fruit de la confluència de poemes que tracten del desig i del goig i d'altres que posen l'èmfasi en el dolor i en la tristesa. Sobre aquest punt, i en relació a la poesia de Carner en general, no solament a la de tema amorós, la crítica no és unànime, perquè tampoc el sentit d'aquesta poesia no és unívoc. Generalment s'ha destacat el pol de la "felicitat", probablement perquè aquest pol no és freqüentat per gaires poetes moderns; en paraules de Gabriel Ferrater, «Carner és un dels pocs poetes moderns de cap manera inclinats a negar l'existència de la felicitat».<sup>29</sup> Albert Manent, a "Josep Carner i els crítics",<sup>30</sup> precisament atribueix en gran part a això el fet que molts crítics s'hagin sentit "molestos" per la poesia de Carner. Tanmateix, la crítica també ha constatat en diverses ocasions la presència de l'altre pol. Per exemple, a l'article "Conflicto y tensión en la poesía de Josep Carner",<sup>31</sup> Jaume Pont defensa que, contra la imatge arquetípica que se n'ha fet, la poesia de Carner presenta tot sovint un gran "conflicte", que, segons el crític, es resol amb l'acceptació del destí. La confluència dels dos pols també va ser advertida per Marià Manent, que al pròleg de *Poesia* escriu això:

La poesia de Josep Carner és sovint un mirall ofert a la felicitat de l'home i a la felicitat de la Natura en íntima connexió, gairebé com

---

<sup>29</sup> Ferrater 1971, pàg. 6.

<sup>30</sup> Manent, A. 1959a.

<sup>31</sup> Pont 1984.



dues realitats intercanviables. Comunica de vegades un sentiment paradisiac de pau, de benaurança i d'amor ... al llarg de la poesia de Carner observarem moments de contrast entre el seu to vital predominant i un sentiment de profunda, metafísica angoixa. ... Tota una zona de la poesia carneriana -una zona mínima, és cert- contrasta, doncs, estranyament amb la resplendor vital que difon, en conjunt, la seva obra.<sup>32</sup>

Per Manent, doncs, el pol predominant és el de la felicitat, probablement per contrast amb tants d'altres poetes, i probablement també per observar la poesia de Carner sobretot des de la perspectiva de la primera època, encara que ell mateix destaquí que ja aleshores el pol de la "metafísica angoixa" hi era present. De la seva banda, Salvador Oliva ha parlat de la "felicitat" i la "desolació" com dos dels grans eixos temàtics de la poesia de Carner, i ha subratllat que no entren en contradicció perquè, a part que cada poema té un valor independent, tots dos eixos responen a grans zones de l'experiència humana.<sup>33</sup> En allò que es refereix a OFRENA, és evident que el pol "marcat", el dominant, és el de la desolació, i la marca la dona "La desesperança". Aquest és el sentit final de la història del protagonista de la secció, i doncs aquest és el sentit global de la secció (cosa que no nega, és clar, el sentit de cada poema considerat aïlladament). Al capdavall, es tracta de resseguir la història, a través d'un personatge protagonista, de la impossibilitat de la realització plena, feliç i duradora de l'experiència amorosa, una experiència abocada al desengany, la frustració i la ruptura.

---

<sup>32</sup> Manent, M. 1957, pàgs. 21, 22-23.

<sup>33</sup> *Vid.* Oliva 1984a.

Aquest és el pol marcat de la secció, i repetim que això no significa que l'altre no sigui també present.

Si la història del protagonista està marcada per la infelicitat, és clar que la concepció de l'amor que té el narrador global de la secció és també accentuadament negativa: negativa en el sentit que acabem d'exposar. Això no contradiu el que hem vist fins ara, que es resumeix en la consciència del narrador de la inexcusabilitat de l'experiència amorosa. De fet, els dos pols de felicitat i infelicitat que dominen OFRENA es poden explicar per la presència en bastants poemes (i sempre com a sub-text que com a lectors no podem deixar mai de banda) de dos valors oposats: l'"afany" i el destí. Aquests dos valors, certament, són oposats, des del moment que la consciència del narrador ens adverteix constantment que sempre acabarà arribant el destí, el destí de "desesperança" final del protagonista, per desbaratar el seu "afany", la seva voluntat d'amor, com sabem imperiosa i irrefrenable. Això, en la concepció del narrador global de la secció, és una regla general, i de fet hi ha uns quants poemes on les coses es plantegen en aquests termes generals. Per exemple, alguns d'aquell tipus tan freqüentat per Carner en què un narrador heterodiegètic s'adreça a un narratari intern coincident amb la persona d'una noia jove (com "Nit de primavera", "A una bella padrina" o "Una adolescent en la nit de maig"); en alguns d'aquest tipus, en efecte, allò que motiva el discurs del narrador és el temor pel destí de la noia. Per exemple, "A una enamorada" (303, transcrit a 4.4.4.), o el magnífic "A una donzella" (328):

#### A UNA DONZELLA

No saps encara quin demà t'espera  
i tombes a l'ahir, ja desaprès,  
tes espatlles de neu, sense altre pes  
que l'ombra de la teva cabellera.

Com, aturat d'un llac a la ribera,  
el vent no el vol per cap afany malmès,  
tampoc no vull que, massa d'hora oprès,  
ton cos llangueixi en la llardor primera.

Així la sorda conspiració  
d'amor i mort no es vulgui abatre encara  
sobre el teu dia ardent i trescador;

i que, en topant la senectut avara,  
en el record jo pugui veure encara  
tos ulls, encís d'un món sense dolor.<sup>34</sup>

Al capítol anterior, vam considerar que el narrador d'aquest poema és heterodiegètic, perquè les dues aparicions del "jo poètic" (versos 7 i 13) ho són com a narrador: aquest no sembla implicat en allò que explica com a personatge, almenys en primera instància. La protagonista és la donzella, de qui el narrador diu que, deseixida del seu passat, encara desconeix el seu futur (primera estrofa); a la segona estrofa, hi ha un símil a partir del qual el narrador expressa el seu temor que la joventut de la noia quedi devastada "en la gerdor primera". La idea continua desenvolupant-se als tercets: al primer, torna a haver-hi l'expressió del temor del narrador, i al segon torna a prendre rellevància la primera persona: el narrador manifesta el desig de poder recordar, en la

---

<sup>34</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 436.

seva vellesa, els ulls de la noia tal com són ara, és a dir, l'«encís d'un món sense dolor». De fet, l'heterodiegesi del narrador és ambigua, perquè la implicació emocional del narrador existeix i és evident (ho és tant que el "jo" apareix dos cops): aquesta implicació podria explicar-se perquè potser el narrador, al capdavant, sí que té "interessos de personatge" envers la protagonista: aquesta interpretació, que enriquiria molt de sentit els versos de la segona estrofa, i de retruc els de l'última, equipararia aquest poema amb "Lèlia" (en la interpretació per la qual hem optat).<sup>35</sup> Ho entenguem així o no, el cas és que allò més important se situa al primer tercet, en la referència a «la sorda conspiració d'amor i mort», del dolor causat per l'experiència amorosa, que en la concepció del narrador és inevitable: ara tal vegada es pot evitar, *encara*, però aquest "encara" du implícit el destí final de la protagonista del poema.

Un poema de sentit similar a "A una donzella", tot i que no es tracta de cap dels de narratori intradiegètic, és "El parany" (339). En aquest, l'heterodiegesi del narrador no ofereix cap dubte, i la seva nul·la implicació en justifica l'interrogant final:

---

<sup>35</sup> En la primera versió del poema, de *La inútil ofrena*, l'homodiegesi del narrador no ofereix cap dubte, i doncs tampoc els seus "interessos de personatge". Llegim-la:

No saps encar el dia que t'espera  
i tombes a l'ahir, ja desaprès,  
tes espatlles de neu, sense altre pes  
que l'ombra de la teva cabellera.

Com, aturat a un llac de la ribera,  
no gosa el ventijol fer-ne rebrec,  
així só davant teu; i no retrec  
l'amor, que inútil, tràgic, s'adalera.-

Per a estrènyer ton cor, el garfidor  
neguit espera, d'amagat, un lleure;  
ves-te'n ans no vingués la tenebror;

pago el dolor de no tornar-te a veure  
per conservar dins meu una claror:  
tos ulls, encís d'un món sense dolor.

(Carner 1924, pàg. 218.) Els vv. 7 i 12 són els que evidencien l'homodiegesi del narrador.

EL PARANY

Queia del cel beatitud daurada,  
i en un jardí parlaven tres donzells  
i una dea, ajaguda i amagada,  
estava en cor d' enamorar l'un d'ells.

De llur temps sense enyor passaven via:  
i cada ocell sabia una cançó,  
i, serpejant, tot el camí floria,  
i era la mar cinyell de l'horitzó.

Amb llet i mel d'un innocent empiri  
llur fe nodrien, ignorants del mal;  
llur cabell, mai revolt en cap deliri,  
el tallava la cura maternal.

Darrera la guarnida platabanda  
mogué la dea blanament son cos;  
brollà un perfum dels braços en garlanda  
i brillà una mirada entre les flors.

A l'un, de cop, un mal desig l'altera.  
Girà la cara, de tristesa ple.  
I els dos amics, sense mirar endarrera,  
quiets ploraren, no sabent per què.<sup>36</sup>

L'interrogant final es planteja als dos amics del donzell caigut al "parany" (és inevitable recordar aquí "Captivitat"), però també al lector; tanmateix, almenys per al lector, l'interrogant s'esvaeix ràpidament: els donzells eren «ignorants del mal» fins que a un,

---

<sup>36</sup> *ibid.*, pàg. 452.

«de cop, un mal desig l'altera». Aquest és un dels poemes d'OFRENA en què la identificació entre el desig, el naixement de l'amor, i el "mal" s'estableix amb més claredat. Com a lectors, no ens costa d'imaginar el futur dels altres dos nois, que ells ja comencen a intuir.

A "El parany" apareix el motiu, com sabem recurrent al llarg de la secció, de l'adolescent "desvalgut" davant de la proximitat del seu pas a la vida adulta, i de la l'experiència amorosa inevitable que l'espera. De fet, són diversos els poemes on un narrador homodiegètic identificat amb una persona jove manifesta la seva por davant de l'amor o de l'objecte del seu desig, encara que tot sovint aquests poemes prenguin una forma que els inscriu dintre d'una convenció molt tradicional. Recordem, per exemple, "Cançó poruga" (253, transcrit a 4.3.1.), on el narrador demana al poema que vagi a parlar amb l'amada, ja que ell no s'hi atreveix, o "Cançó d'abril" (295, transcrit a 5.2.), amb una tornada que insisteix en el dubte que empresona el narrador. Podem afegir, a aquests poemes on resulta del tot explícit el temor motivat per la joventut i la inexperiència, "Oració al maig" (305):

### ORACIÓ AL MAIG

Com que jo tanmateix no gosaria  
de seguir-la per vall i muntitjol,  
oh maig!, que per atzar la trobi un dia  
en un jardí, ben sola i jo ben sol.

Que hi canti al roig ponent l'ocelleria,  
merla, pinsà, cardina i verderol

(mos batecs ofegant), i bé em plauria  
que hi sigui a dur-hi fressa el fontinyol.

I que ella amb cor distret, gens fugissera,  
deixi caure als meus dits la cabellera,  
prop de ma boca el llavi seu rogenic,

i que avancem amb les parpelles closes  
i encara vers l'encanyissat de roses  
(tot perquè jo no sigui temorenc).<sup>37</sup>

El poemeta "Cap al tard" (388) sembla la continuació natural d'aquest que acabem de llegir:

#### CAP AL TARD

Callem, al toc d'oració,  
ençà i enllà d'un branquilló,  
on sotgen roses, mal descloses.

I ens mig mirem -divina por-  
i envermellim de llur color.

I es tornen pàl·lides les roses.<sup>38</sup>

Es tracta de la vergonya de l'amor, i el to no pot ser sinó molt amable, és clar; però la por representa el primer obstacle posat a la satisfacció i a la plenitud de l'experiència

---

<sup>37</sup> *ibid.*, pàg. 402.

<sup>38</sup> *ibid.*, pàg. 506.

amorosa.

El pol marcat d'OFRENA, ja ho sabem, és l'amarg. La plenitud de l'amor, per al narrador, és un somni, perquè l'amor és un joc cruel, com és cruel l'Amor personificat de "Destins" (330, transcrit a 4.3.3.), on el personatge apareix repartint sort entre els amants de manera completament arbitrària. La crueltat d'aquest joc pren molt diverses formes: superada la por inicial, pot passar que l'objecte de desig es reveli inaccessible. Això dóna peu a poemes, i n'hi ha uns quants a la secció, que de manera més o menys oberta recuperen el lloc comú de la *belle damme sans merci*. Per exemple, "Cançó de gener" (309, transcrit a 4.3.1.), "A una dama espanyola" (370), "La bella dama que no vol cantar" (307), "Balada" (314) o "L'ajornament" (310). Llegim aquest últim, el final del qual l'inscriu dins del tractament del lloc comú tradicional:

### L'AJORNAMENT

Noranta cops ha de girar l'esfera  
en el dubte d'un dol o una alegria;  
noranta cops serà la nit impia  
i buida la parença matinera.

I encar tu m'ets devota en ma quimera,  
oh fosca, adversa a les cruors del dia,  
que recordes almenys a ma agonia  
la seva tenebrosa cabellera.

En foll sospir la febre que m'arbora  
va a l'ombra fina que el meu cor adora,  
aire prop d'aire, en gelosia d'ella.



I ella, en els dubtes de la llum novella,  
pren el mirall per demanar a l'aurora  
si cor cruel la fa tornar més bella.<sup>39</sup>

La vanitat física, l'envaniment, és un motiu que també apareix, normalment lligat a l'anterior, en alguns poemes, com en aquest que acabem de llegir, o a "Cloe" (391, transcrit a 5.1.); el poema més contundent en aquest sentit és "A l'envanida" (263), on el narrador ironitza sobre la religiositat externa d'una dona comparant aquesta amb un paó:

#### A L'ENVANIDA

Jeuen tes mans distretament descloses;  
hi ha en els teus ulls una dolçor dorment;  
del nostre dol no n'has hagut esment,  
oh dona feta d'insensibles roses!

Un cor atreus i un altre cor deposes  
i només et fa moure en ton seient  
l'encens, el gran murmuri reverent,  
la genuflexió damunt les lloses.

Veles tos ulls a l'homenatge ofert,  
però vibren tes joies, t'il·lumines  
de tos joiells en moviment incert.

---

<sup>39</sup> *ibid.*, pàg. 408.

L'OFRENA (INÚTIL)

Així el paó de lluïssors divines  
clou de la testa les migrades nines  
i mil n'aixeca en el ventall obert.<sup>40</sup>

La crueltat del joc de l'amor pot prendre altres formes: sense sortir dels llocs comuns establerts per la tradició poètica, una altra d'aquestes formes és la inconstància. La inconstància femenina, certament, és un dels llocs més freqüentats per la història de la poesia occidental, i Carner, que com ja sabem introdueix en la seva poesia formes i motius extrets de la tradició, també va tractar el tema; on resulta més evident és a "Cançó voluble" (301):

CANÇÓ VOLUBLE

Solament d'ahir desclosa,  
galegeu ací i allí;  
mai la rosa no reposa  
al bell aire del matí.  
Decanteu-vos com la rosa,  
ara a un altre i ara a mi.

Amor vera i sense fi,  
quin treball i quina nosa;  
una rosa en un jardí,  
si no es mou, és trista cosa.  
Decanteu-vos com la rosa,  
ara a un altre i ara a mi.

---

<sup>40</sup> *ibid.*, pàg. 353.

Rossinyol, canta la glosa  
 d'un fatal i pur destí.  
 Una rosa no s'exposa:  
 li doldria de llanguir.  
 Decanteu-vos com la rosa,  
 ara a un altre i ara a mi.<sup>41</sup>

Gairebé tot en aquest poema s'explica pel recurs més fidel a la tradició, començant per l'ús virtuós d'una combinació de rima amb només dues terminacions. Si hem dit "gairebé" és perquè, fins i tot en aquesta mena de poemes on Carner va decidir de recuperar modernament en llengua catalana possibilitats de la poesia més antiga, hi ha tocs de geni, personalíssims, que els identifiquen com a escrits per ell: en el cas d'aquest poema, la figuració amb motiu floral; la introducció del pronom de primera persona a la tornada, produint un efecte molt poderós; l'adopció del punt de vista de la "rosa" en l'afirmació del dos primers versos de la segona estrofa; i sobretot la referència al «fatal i pur destí», que situa el poema en relació amb els seus companys de secció, i que podem atribuir a la consciència del narrador global. A part d'aquest poema, n'hi ha d'altres en què apareix tractat el tema de la inconstància amorosa, i no sempre referida a la dona, sinó al narrador mateix: recordem en aquest sentit "Ària de Lisandre" (372, transcrit a 6.3.), o el mateix "El pi i l'onada" (285), on el narrador es declara només «fidel al vent». Un poema, "Darrera el comiat" (395), ens hauria de fer bandejar del tot la temptació de creure que el narrador d'OFRENA és poc equànime amb les persones de l'altre sexe:

---

<sup>41</sup> *ibid.*, pàg. 398.

DARRERA EL COMIAT

Quan m'has acompanyat a mitja via  
(de nit és una amada més audaç),  
beso a tes parpelles l'agonia  
per a fer meus els somnis que tindràs.

El pobre reguerol es desficia,  
la lluna regalima en els pinars.  
I tu te'n vas i encara jo et voldria  
i em penja inútil, desdonat, el braç.

I si, després, d'un nou afany darrera,  
de cada estel envejo la tresquera,  
anguniat en el meu lloc mesquí,

tu, dins la closa nit emmantellada,  
la fas humil i apagues l'estelada,  
volent pensar, ben encongida, en mi.<sup>42</sup>

En aquest poema, l'amada del protagonista-narrador actua com a redemptora de la feblesa d'esperit, i de la "mesquinesa", d'aquest: quan ell persegueix «un nou afany», i «enveja de cada estel la tresquera», ella té la virtut d'«apagar l'estelada» gràcies a la seva fidelitat absoluta, fins de pensament (i és clar que la fidelitat transmesa d'ella a ell opera a partir del bes de comiat, versos 3-4).

La por, l'envaniment, la inconstància, són aspectes relacionats amb l'experiència amorosa que en presagien el "fatal destí": la ruptura, i el dolor consegüent, és el destí inexorable que espera als amants. A la secció hi ha poemes que tracten directament de

---

<sup>42</sup> *ibid.*, pàg. 513.

la ruptura de la relació amorosa: recordem, com a paradigmàtic, "Dos amants" (347, transcrit a 4.4.3.), amb un narrador heterodiegètic explicant que els dos protagonistes «en un forc de camins esclataren en blasmes, / i la nit sense estels engolí llurs fantasmes». I en el poema que segueix aquest, "Cançó del decebut" (348, transcrit a 4.3.1.), el narrador, aquí homodiegètic, expressa la seva "decepció" amb un canvi de tornada en què es fa evident la consciència del dolor causat per la finitud de l'experiència amorosa: «Jo deia al meu fat: / -Qui donzella amés / i en fos sempre amat» (vv. 7-9) es converteix en «I dic al meu fat: / -Qui donzella amés / sense ésser-ne amat» (vv. 16-18). La finitud de l'amor és el tema d'"Invenció del bes" (282), aquí articulat de manera completament racional per un narrador heterodiegètic que empra un to didàctic i que cedeix la paraula a dues personificacions. Llegim-lo: és un poema que explicita bona part del pensament del narrador de la secció:

### INVENCIO DEL BES

Doncs, l'Amor i l'Oblit eren germans;  
 poc enfora de l'un, l'altre es paixia.  
 (Sabeu que l'un ens lleva tot descans,  
 però que l'altre bé hi coneix metgia.)

-Trobí un senyal no imaginat abans  
 -deia l'Amor-, i és la besada pia,  
 tendre segell en boca dels amants,  
 amb dolç desmai i enfosquiment del dia.

Ja, però, vaig tement-me que la raça  
dels homes, abocant-se al nou delit,  
més minvarà la seva vida escassa.

I en veient son germà mig penedit:  
-Posaré quatre sous -deia l'Oblit-  
del meu sopor en cada bes de massa.<sup>43</sup>

La intensitat de l'amor passa, com tot: res no dura. Recordem els dos primers versos del poema "Fi" (320, transcrit a 4.2.): «Ve la fi de tota cosa: / malaurat el que se'n tem». La fugacitat de l'experiència amorosa, en concret, és un motiu que apareix reiteradament al llarg de la secció. De vegades determina el tema central del poema, com a "Fi", o al poema "Ve i va" (353, transcrit a 4.3.1.); en aquest últim, com recordarem, el canvi de tornada té precisament la funció de subratllar la brevetat de l'amor: «Flor de romaní / l'amor fa venir; / en el fenollar / l'amor fugirà» (vv. 1-4) passa a ser «Flor de romaní / l'amor fa venir; / en el fenollar / l'amor se n'anà» (vv. 21-24). En molts altres casos, el tema surt gairebé inesperadament en versos concrets. Només com a exemple, recordem la segona estrofa de "Cançó d'amor i amistat" (286):

Car l'amor és una rosa  
que el mal temps esfullarà.  
No coneix el llarg durar:  
nou, fa goig; lassat, fa nosa.  
Car l'amor és una rosa.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> *ibid.*, pàg. 377.

<sup>44</sup> *ibid.*, pàg. 381.

El tema de la fugacitat de l'amor i de la brevetat de la vida també constitueix, com és sobradament sabut, un dels grans llocs comuns de la poesia europea des de l'Antiguitat. I, com hem vist per l'exemple, també en aquest cas Carner opta sovint per manllevar a la tradició les formes convencionals en el tractament del tema, la qual cosa genera un to de veu més distanciat, de poca implicació, per part del narrador. No sempre és així, tanmateix; hi ha poemes, com "Mor una rosa" (335, transcrit a 4.4.2. i 5.2.), en què el to, molt més greu, revela un grau d'implicació del narrador molt més gran, la qual cosa insereix plenament aquests poemes dins de la història global de la narració autodiegètica d'OFRENA.

«Ve la fi de tota cosa». Arrel de LLUNARI, Laia Martín ha escrit: «... la meditació sobre el pas del temps ocupa un lloc central en l'obra carneriana i, de fet, tota ella és la força permanent i tossuda contra l'aparent no-res a què ens aboca la fi dels nostres dies ...».<sup>45</sup> En aquest article, Martín explica que el tractament del tema en la poesia de Carner és triple (simplificant la seva exposició, pot estar objectivat en la natura, pot estar conceptualitzat i interpretat, i pot ser tractat a partir de la vivència subjectiva, i doncs amb un grau major d'implicació), i fa correspondre cada un d'aquests tractaments a etapes diferents de la seva producció. Tot i que això últim potser és matisable, la tesi global de Martín és del tot certa: al darrere hi ha la constatació que en la poesia de Carner es produeix una evolució al llarg dels anys que li fa guanyar en profunditat de pensament i en implicació del narrador, amb la tria preferent per narradors homodiegètics (recordem, sobre això, el que hem dit al final del

---

<sup>45</sup> Martín 1992, pàg. 227.

capítol anterior).

Davant de la realitat, de la inevitabilitat de la fi de l'amor, s'obre un ventall de possibilitats, i a la secció en conflueixen diverses sense que la una contradigui l'altra. Els versos tercer i quart d'"Invenció del bes", que hem llegit abans, obren una d'aquestes possibilitats, que, formulada amb molta implicació per part del narrador, apareix altres cops al llarg de la secció: l'amor «ens lleva tot descans», i l'oblit «bé hi coneix metgia». En efecte, hi ha alguns poemes d'OFRENA en què el narrador es declara alliberat després d'una ruptura, tan gran era la despesa d'energia i de dolor que la relació comportava. El dolor lligat a l'amor té el seu contrapunt en la "serenor" de després de l'amor; aquest terme, "serenor", és precisament el títol del poema 346, un dels poemes a què ens referim, i que comença així:

Vull veure encara la flama ponentina  
i sentir el vent arrossegant enyors,  
i lloaré l'anyada que declina  
ara que estic alliberat d'amors.<sup>46</sup>

També la referència a la serenor es dona en el títol del poema "Solitud serena" (368, transcrit a 6.3.), i altres termes fan una funció semblant en d'altres poemes: "pau", "harmonia", "silenci" (oposat a "brogit"). El mateix tema configura el poema "Amor finat" (351). Llegim aquest, ben exemplar:

---

<sup>46</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 460.



AMOR FINAT

Avui el cor no pena ni somica:  
del món a penes ha servat l'esment.  
Del mot només m'arriba la musica,  
de l'arbre sols en veig el moviment.

I en cloent les parpelles una mica,  
tal volta, a noves cures amatent,  
pogués entendre com l'ocell s'explica  
o què vol l'aigua amb tant renou d'argent.

Ara a recés em trobo del xaloc:  
d'enuig i febre, polseguera i foc,  
onades en neguit, ofec del dia.

Avui tinc el sentit embadalit:  
amor finat és el més dolç oblit;  
tempesta al lluny es torna melodia.<sup>47</sup>

Tots els aspectes, totes les perspectives, són possibles a OFRENA, també aquesta.

Una altra possibilitat, que al capdavant implica l'adopció d'una altra perspectiva per part del narrador, propicia el tractament d'un tema universal: el del record. El record, certament, és un motiu recurrent en la poesia de Carner; tant és així, que Osvald Cardona ha definit el poeta d'"elegíac":

Carner és un poeta elegíac, tal vegada el més acusat en aquest to dintre la lírica catalana de tots els temps. Una part ben considerable

---

<sup>47</sup> *ibid.*, pàg. 466.

de la seva obra mira al passat en un aparent deliqui. Estima el record per embellir-lo poèticament i fins mostra una certa impaciència per fer-ho. Sovint l'acció de què ens parla és ben propera encara, gairebé present, tot just transcorreguda. ... Els fets més trivials i fortuïts ... són suficients per a fer sentir un punt elegíac sobretot en el to de la recança en què allò que s'ha perdut dol, sobretot perquè detura el gaudi que teníem en la seva permanència.<sup>48</sup>

Sens dubte, la "part ben considerable de la seva obra" en què el tema és recurrent correspon en trets generals a la seva poesia de maduresa, i doncs, dins de l'obra completa de 1957, correspon sobretot a ABSÈNCIA. També és força recurrent, a d'altres seccions: LLUNARI, ARBRES, COR QUIET, MAR. Pel que fa a la nostra, OFRENA, el tema apareix, és clar, lligat amb la separació amorosa; de vegades en la forma, assenyalada per Cardona, d'un fet acabat de succeir. És el cas de "Viatge" (390), on, de fet, la separació encara s'ha de produir:

### VIATGE

Cal partir. Ja el que veig, de mica en mica,  
se'm desavesa com si es fes distant.  
Un ocell refiat beu en la pica  
i m'adono d'uns arbres rossejant.

Traspuadís, un raig de sol s'aplica  
a vetllar un núvol d'adormit encant.  
L'octubre neix i no cap vent somica.  
¿Per què el viatge i el camí brandant?

---

<sup>48</sup> Cardona 1960, pàgs. 154, 155.

Oh dolça amor en delicat estatge!  
 Tu venceràs, immòbil, mon viatge;  
 no mai desert he d'ésser en el vaixell.

¿Qui em llevarà que a veure't recomenci  
 amb tos ulls entelats, el teu silenci  
 i el gust de sal de ton darrer segell?<sup>49</sup>

Com podem comprovar en aquest poema, el record de l'estimada és l'antídot contra la separació, perquè el narrador n'espera l'acció redemptora: «Tu venceràs, immòbil, mon viatge; / no mai desert he d'ésser en el vaixell». L'última estrofa és d'una transparència meridiana: ningú no podrà impedir que el poeta combati la solitud a través del record. De fet, hi ha poemes de la secció on, tractant-se d'una ruptura definitiva i doncs manifestant el dol deixat per la fi de l'amor, el narrador explicita la seva consciència de la perdurabilitat del sentiment amorós després de l'acabament de la relació. El poema "Acabaments" (344, transcrit a 5.1.) n'és el més paradigmàtic: recordem que el narrador homodiegètic del poema comparava la "fe" de la seva estimada amb un "grapat de boll" que ràpidament s'envola, i en canvi la seva a la "duresa viva del rostoll", que «resta fidel al dol i l'esperança», i que espera l'acció de l'arada abans de "morir". El poema que segueix aquest, "Esquinç" (345), torna altre cop al tema, i també "Cançó orgullosa" (350, transcrit a 4.3.1.), on el narrador es mostra persistent en la seva "fe", la seva "esperança", encara que sigui del tot vana: els últims versos fan «Vull amor sense gaubança / i cantades sense guany».

---

<sup>49</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 508.

La "fe", l'"esperança", també s'acaben, tanmateix, i en tot cas el que resta, associat al record, és l'"enyor", la "recaça", expressions que també apareixen assíduament als versos d'OFRENA. De vegades, i aquí ens trobem amb una altra possibilitat de les perspectives adoptades, el narrador fins i tot pot expressar el seu "enuig", o la seva "ira", termes equiparables per designar un cert ànim de revenja. Això passa, recordem-ho com a exemple, a la segona estrofa de "Cançó de la mica mica" (256):

Amor, si em vols fer plaer,  
no la fereixis ben bé;  
amb bri suau mortifica  
son cor una mica mica.<sup>50</sup>

I té la seva màxima expressió en el poema "Serenada d'hivern" (323). Llegim-lo:

#### SERENADA D'HIVERN

Clou les parpelles en ton llit  
i que la son hi sia;  
mentre en l'angoixa de l'oblit  
canto per tu, l'aimia;  
que fins la mort de mon delit  
acabi en melodia.

Oh si ton llit meravellat  
que ton bell cos havia

---

<sup>50</sup> *ibid.*, pàg. 342.

fos, a punt d'alba, turmentat  
 com jo, de gelosia,  
 i, com un núvol encantat,  
 no et deixés veure el dia!

Car, filla fosca del matí,  
 arreu on facis via,  
 veuràs penar, veuràs llanguir  
 i no hi daràs metgia;  
 ets feta a plaure i a fugir,  
 que ésser fidel mustia.

Si el pobre cor sense recers  
 que ta finestra espia,  
 si el pobre cor occir pogués  
 amb una melodia!  
 Si l'amor meva emmetzinés,  
 encara t'amaria.

Qui t'ha cantat el villancet,  
 no és un llaüt, aimia;  
 no és el poruc violinet  
 ni la viola pia;  
 és una mica de vent fred  
 i de malenconia.<sup>51</sup>

És del tot clar que la motivació original del discurs del narrador del poema és la "gelosia" que el turmenta (v. 10), una gelosia que també podem entendre que és a la base de la competitivitat entre "els homes" del poema "Mitjanit" (298), com n'insinua l'últim vers. Tanmateix, aquests poemes són casos aïllats dintre de la secció, i no

---

<sup>51</sup> *ibid.*, pàgs. 430-431.

constitueixen cap de les grans perspectives que el protagonista-narrador adopta per afrontar la ruptura de la relació i la fi de l'amor. En canvi, una de les grans perspectives és la que ens dóna el poema "La flor sagrada" (306). Llegim-lo:

### LA FLOR SAGRADA

Bella tardor, que encalmes el camí,  
una pau nova tot el món concerta.  
Darrera meu veig una rosa oberta:  
cap vent, cap mà no l'ha gosat collir.

Cap vent, cap mà no l'ha gosat collir,  
albirada tot just, no mai oferta,  
oh rosa, rosa immòbil i deserta,  
oh mon bell temps passat, oh mon destí!

Oh mon bell temps passat, oh mon destí!,  
voltant la cara al depassat jardí,  
veneraré ta solitud sagrada;

ma cobejança no et farà tremir.  
Car tot el cel ha penetrat en mi;  
hi ha en el meu seny una dolçor daurada.<sup>52</sup>

La relació entre els nivells del sentit literal i del figurat de la "flor sagrada" s'explicita als versos setè i vuitè (i el novè, una repetició): a partir d'aquí, es fa del tot evident que allò que suscita el discurs del narrador és la contemplació del seu passat, és a dir, el record. Ara, allò que ens interessa d'aquest poema es troba als dos versos inicials i als

---

<sup>52</sup> *ibid.*, pàg. 403.

dos finals, perquè el poeta hi declara que «una pau nova tot el món concerta» i que «hi ha en el meu seny una dolçor daurada». La paraula clau apareix aquí, al final: "seny". El seny directament designat, o l'actitud assenyada que es manifesta en el to i les paraules dels narradors dels poemes, constitueixen un fil conductor que travessa la producció poètica de Carner al llarg de la seva història, però que amb el pas dels anys s'accentua. De fet, com han assenyalat Lluís Cabré i Marcel Ortín, aquesta característica és clau al llibre *El cor quiet*; i el seny també és "l'objecte" de la secció COR QUIET de *Poesia*.<sup>53</sup>

De la secció OFRENA, el seny no n'és l'objecte, certament, però és una de les possibilitats que sovintegen més dintre de les que posa en joc el narrador per fer front a l'experiència, decididament negativa, del protagonista, i a la seva concepció, igualment negativa, de l'experiència amorosa. Podem parlar també d'"acceptació", terme que emprà Enric Cassany:<sup>54</sup> de l'acceptació del destí i de la vida tal com són, una actitud, repetim-ho, que caracteritza marcadament el sentit de la poesia de Carner al llarg de la seva trajectòria. A la memòria, forçosament ens han de tornar poemes que ja hem llegit, com "L'endemà de l'amor" (284, transcrit a 5.2.), "Les ferides cloent-se" (367, transcrit a 6.3.), "Darrerria" (416, transcrit a 6.2.), i tants d'altres. Tot seguit en llegirem un, del qual ja coneixem l'última estrofa, un poema paradigmàtic de l'actitud d'acceptació amb què es revesteixen molts narradors d'OFRENA: "Tardor benigna"

---

<sup>53</sup> Cabré & Ortín 1985a; *vid.* especialment pàgs. 49, 50, 54-55.

<sup>54</sup> *Vid.* Cassany 1984, pàg. 31. A això mateix es refereix també, entre d'altres, Manuel Duran al seu article "Josep Carner: clasicismo, vitalismo, intimismo (y algo más)" (Duran 1984, *vid.* el final).

(365):

TARDOR BENIGNA

Passen en llarga desfeta  
damunt les flors dels terrats  
núvols que vénen de ploure,  
decandits i escabellats.

Naveguen en la mar dolça  
d'un cel blau tot indolent,  
i mira el sol i no mira,  
amorosit en argent.

Més suau que en primavera,  
la llum pinta els degotalls;  
els carrers lluen i lluen  
de finestres amb miralls.

I ara que al verger hi ha a penes  
roges pomes a collir  
i rossegen tant els arbres  
que encatifen el camí,

amb bell sucre d'indulgència  
i l'humil foquet a punt,  
hom fa encara melmelades  
de records d'amor difunt.<sup>55</sup>

Aquest poema, com podem comprovar, és també exemplar de la poesia de Carner des

---

<sup>55</sup> Carner 1957 [1992], pàg. 481.



d'un altre punt de vista: del recurs de l'objectivació figurativa, que en aquest cas pren un fenomen atmosfèric, la pluja de tardor (tal com indica el títol), per a l'expressió de l'emoció, el record "benigne" de l'amor finat, que només es revela als dos últims versos. Malgrat la contundència de la imatge final, que no deixa lloc a dubtes de la posició des de la qual parla el narrador, tot el poema, inclosa aquesta imatge, està amarat d'un to d'acceptació absoluta davant del destí i del curs inevitable de la vida, que és l'actitud que té tot "hom", fent «melmelades de records d'amor difunt».

Ara bé, tot i ser molt recurrent, aquest no és el to que descriu el sentit final de la història d'OFRENA. Malgrat que la consciència del narrador global no sigui unívoca, sinó que com hem vist al llarg d'aquest apartat és múltiple (perquè també són múltiples les vicissituds per què passa el protagonista de la història), el to general d'aquesta consciència el marca el poema final, "La desesperança". La perspectiva predominant a OFRENA, com hem dit abans, és la que està determinada per la desolació causada per la ruptura amorosa, i en termes generals pel pol de la infelicitat. L'amor apareix sempre associat al dolor: això està perfectament establert des de la consciència del narrador global fins i tot en aquells poemes en què, com "L'arç" (289), el narrador reclama, amb un recurs evident a la tradició poètica, el dolor causat per l'amor. Però el to de molts versos i de molts poemes és un to intensament marcat pel dolor, pel dolor de la pèrdua, de la ruptura, del desengany, de la solitud. Expressions com "dol", "agonia", "malenconia", "fatiga", "turment", són totes de sentit equiparable en l'ús que se'n fa al llarg de la secció, un sentit inequívoc, equivalent a "desolació". De poemes que, cadascun amb la seva peculiaritat, tornen a aquest motiu, la secció n'és plena de dalt

a baix; sense anar més lluny, el que porta per títol "Desolació" (319, transcrit a 5.2.), i tants d'altres que hem anat llegint tot al llarg d'aquest treball: "L'absència" (312, transcrit a 5.2.), "Aquesta fou la casa" (275, transcrit a 5.2.), "El banc" (327, transcrit a 5.2.), "Enmig de tu i de mi" (402, transcrit a 4.4.4.), "Antiga primavera" (255, transcrit a 5.2.), "Amor, nat en aquesta primavera" (267, transcrit parcialment a 5.2.), "Fulla de rosa" (381, transcrit a 5.2.), "Departiment" (378, transcrit a 6.3.), "Al fons d'un corriol" (325, transcrit a 4.4.3. i a 5.2.), etcètera. I, a banda, hi ha aquell grupet de poemes en què s'estableix una relació entre l'amor i la mort: "La penyora de la morta" (294, transcrit a 5.2.); "Vencedor de la mort" (300, transcrit a 4.2. i 5.1.), del qual ja vam veure la figuració irònica dominant; "Història i pregària d'amor" (268, transcrit parcialment a 5.1.), de to més lleuger; i, sobretot, "Elegia" (250, transcrit a 4.4.3. i 6.3.), que com sabem és una de les marques que determina, com una mena de colofó tret de lloc i col·locat al començament, la història del protagonista.

En general, el to dels poemes de "desolació" no ofereix cap dubte: és un to de molta implicació per part del narrador; i els narradors dels poemes són sempre homodiegètics, de vegades situats en el temps del primer nivell narratiu i de vegades en el segon, però és clar que, si ho estan en el segon, amb fortes contaminacions del narrador global. Desapareix sistemàticament, en aquests poemes, el recurs a la convenció tradicional, al to lleuger i també a aquella mena d'ironia que provoca somriure: pren tota la rellevància la intensitat del dolor i la densitat de l'experiència narrada. Del que estem parlant, al cap i a la fi, és del fet que a OFRENA fa acte de presència reiterada, en tants de poemes i tants de versos, una concepció desenganyada

de l'amor; que fan acte de presència allò que al capítol anterior hem anomenat "contaminacions" de la consciència del narrador global, i és clar que podem considerar-les així precisament perquè aquesta concepció desenganyada de l'amor és la característica que defineix, al capdavant, tota la consciència del narrador. L'aparició de "La desesperança" al final de la secció ens obliga, des del nostre punt de vista, a aquesta interpretació. Una altra cosa (en la qual no entrarem perquè no creiem que sigui res que tingui a veure amb el nostre objecte d'estudi) seria per què Josep Carner, el poeta real, davant de la perspectiva de voler agrupar els seus poemes de tema amorós en una secció determinada de la seva "obra completa", va decidir de col·locar "La desesperança", un poema no publicat en llibre anteriorment, al final. De tota manera, és clar que, en fer-ho, marcava una direcció molt determinada per a la lectura de la secció, una direcció que altrament no tindria o que hauria quedat molt més difuminada. Fins i tot podem pensar que la seva decisió té a veure amb la voluntat de desempallegar-se del tot de la imatge arquetípica que una part de la crítica havia creat de la seva poesia, la de tema amorós en concret, que la lligava a un "pur joc intranscendent", amarat de *joie de vivre* i insolidari amb els racons més foscos de l'existència humana; quina ironia final no seria, aquesta lectura de la intenció que va motivar la seva decisió. Però ja hem dit que no hi entrarem, perquè tampoc no ho podem saber del cert; l'únic que sabem és que OFRENA va quedar constituïda tal com la coneixem, i aleshores s'imposa, al nostre entendre, la interpretació que n'hem fet, que no pot ser altra que aquesta: l'"ofrena", inevitable, és tanmateix "inútil", i això a despit que el poeta eliminés l'adjectiu del títol

del llibre de 1924 en la formació de la secció de 1957.<sup>56</sup>

### 7.3. DE L'AMOR MATINER A LA DESESPERANÇA

Amb el que hem explicat al capítol anterior i al llarg de les pàgines d'aquest, podem donar per completada la nostra interpretació de la secció OFRENA de *Poesia*, que com sabem era un dels nostres objectius en aquest treball. Acabarem d'arrodonir la qüestió examinant dos aspectes determinats que tenen a veure, el primer, amb la relació establerta entre la secció i el llibre de què forma part, i el segon, amb l'estructura externa de la secció que resulta de l'ordenació poemàtica. Tant l'un com l'altre aspecte, com recordarem, són fils que provenen del capítol 3 i que vam deixar sense acabar de lligar del tot.

Pel que fa al primer aspecte, partim de la següent evidència: en principi, OFRENA conté els cent setanta-vuit poemes de tema amorós que Carner va voler incloure a *Poesia*. Ara bé, ja vam dir al tercer capítol que no tots els poemes d'entre els seleccionats per formar part del llibre que "podien" anar a engruixir OFRENA finalment hi van anar: és a dir, hi ha poemes de *Poesia* que, per la seva temàtica,

---

<sup>56</sup> Apuntem aquí que *La inútil ofrena* també es tancava amb un poema de to desolat, encara que de narrador heterodiegètic: "Dos amants", que duia el títol "Nus, eren dos amants" (núm. 170 del llibre: Carner 1924, pàg. 228).

podien haver-se inclòs perfectament dins de la cinquena secció, i que en canvi van acabar formant part d'altres seccions. La procedència d'aquests poemes és variada. Per exemple, sis dels poemes inèdits de *La inútil ofrena* passaran a formar part de la secció COR QUIET, i no pas d'OFRENA. Són els següents: "Pronòstic de setembre" (número 591 de *Poesia*), "A un amic, en les seves noces" (número 606), "*Mater pulchra*" (607), "L'última deessa" (608), "De cara al foc" (609) i "Tragèdia d'abril" (621). Com vam dir al capítol 3, i aquesta és una primera explicació de la qüestió, els poemes de tema "amorós" que no formen part d'OFRENA senzillament no ho fan perquè l'"amor" de què es tracta no té gaire res a veure amb l'amor tal com apareix representat majoritàriament a OFRENA, que és un amor eròtic, l'expressió del desig i de la relació sexual, de l'enamorament, de la passió juvenil (i, com hem vist, del desengany final); un amor ben diferent del representat a COR QUIET, dominat pel seny, l'acceptació. Aquesta explicació certament funciona en molts de casos, com en els dels poemes esmentats més amunt, tot i que "Pronòstic de setembre", i sobretot "L'última deessa", són poemes que no ens hauria sorprès en absolut de veure'ls inclosos a OFRENA.

Tanmateix, no és COR QUIET l'única secció de *Poesia* que conté poemes que en la confecció del llibre eren susceptibles d'haver engruixit OFRENA. A LLOC, les coses s'agreugen. La segona secció de *Poesia* presenta un grapat de poemes que, aquests sense gaire dubte, podien haver format part de la cinquena. N'hi podríem afegir algun altre, però al nostre entendre els poemes següents són els casos més clars d'això que estem dient: "Ahir" (número 21 de *Poesia*), "A una noia de fora" (número 35), "Cançó del boà" (47), "Llaminadures del te" (51), "Aigua suau" (53), "La renouera" (57),

"Pluja d'estiu" (64), "Prometatge" (68), "Les dames ocultes" (70), "La dama sufocada" (71), "La prova" (76), "L'oferiment" (86), "La temença al clar de lluna" (89), "El meu balcó" (105), "Festeig dominical" (111) i "Dansa" (122). Només són setze poemes dels cent deu que formen el total de LLOC, és cert, però això no vol pas dir que els hàgim de negligir i no constatar el fet. L'explicació que hem fet servir per als poemes de CORQUIET, la podríem també donar aquí: és veritat, no ho neguem pas, que aquests setze poemes, com els de la resta de LLOC, són poemes que utilitzen unes tonalitats de veu molt determinades, més aviat lleugeres, i l'estructura sol ser ben simple. A banda d'això, LLOC és una secció on no sovintegen els narradors homodiegètics, i quan apareix un "jo narrador" explícit sol ser una mena de càmera que "filma" el "lloc" (el paisatge, la gent, el poble) fent la "migdiada de la prosperitat", com diu l'últim vers de "Una vila passat migdia" (número 36); aquests narradors homodiegètics són poca cosa més que un element més del paisatge, sense gaire dimensió moral, només amb dimensió física. Els setze poemes en qüestió també tenen aquesta qualitat essencial de tota la secció: per dir-ho d'alguna manera, els poemes de tema amorós de LLOC presenten molt poca implicació per part dels narradors.

Ara bé, el cert és que, de poemes amb to lleuger, poemes amb narrador heterodiegètic, i poemes amb poca implicació per part del narrador, també n'hi ha molts a OFRENA, com prou bé sabem a hores d'ara. I els setze poemes de LLOC esmentats més amunt són de tema amorós, i això seria inqüestionable si els trobéssim i els haguéssim de llegir dins del context d'OFRENA, cosa que d'altra banda ben segur que no ens sorprendria (o no ens hauria sorprès). Al capdavall, com vam veure al primer

apartat del capítol 6 arrel de "La font esquerpa", hi ha poemes d'OFRENA que són interpretables en termes de temàtica amorosa en gran part gràcies al context on es troben, de manera que alguns poemes del llibre ben bé s'haurien pogut intercanviar de seccions. "Ahir", per exemple, és un poema que recorda "Solitud o plany de la vidueta"; "Prometatge" inevitablement fa pensar en "Renyina"; "Cançó del boà" és equiparable als poemes d'OFRENA on es representen dones innaccessibles; "Pluja d'estiu" seria en el context de la cinquena secció un poema de desamor; en fi, "Festeig dominical" fa pensar en "Cobletes innocents, dites del conco de vileta" (d'altra banda, un poema aquest últim ben estrany, pel to, dintre d'OFRENA, cosa que s'explica per la seva procedència).

Hi ha d'haver altres motius, a banda dels que hem donat, que justifiquin això. Ara, no volem pas dir que nosaltres tinguem aquestes altres explicacions: no les tenim, perquè probablement no es poden tenir. Podem, això sí, conjecturar que la procedència dels poemes és potser un factor fonamental. A part d'"El meu balcó", de "Festeig dominical" i de "Dansa", que provenen d'*El cor quiet*, de "Ahir", que prové de *Llibre dels poetas*, i de "A una noia de fora", que prové de *Segon llibre de sonets*, la resta dels poemes que abans hem esmentat procedeixen de *Bella terra, bella gent*. És molt possible que en la confecció de *Poesia*, una feina tan monumental que costa de concebre un sol home duent-la a terme, Carner mantenia els poemes, com no podia ser d'altra manera, lligats a moments de la seva vida i a experiències que en van motivar la redacció; és a dir, tenia *la seva* concepció, la seva visió i la seva manera d'entendre cada poema. Per això hem dit que no hi ha explicacions que puguin ser objectives del

fenomen que hem assenyalat (un fenomen, val a dir, tanmateix residual): responen a les motivacions i a la voluntat de l'autor, de l'autor real, i en això ens estarem molt d'entrar-hi. D'altra banda, res més lluny de la nostra intenció que esmenar la plana al poeta. Senzillament, es tracta de constatar, des del nostre punt de vista de lectors i crítics, que hi ha poemes fora d'OFRENA que podien haver estat inclosos en aquesta secció, tant com alguns d'altres que sí que en formen part; i això no vol dir que allà on són no estiguin ben col·locats, perquè és evident que també hi ha altres motius que fan que sí estiguin ben col·locats. Res a veure, per tant, amb el cas, aquest sí indubtable, de "L'estiu fecund al jardinet", entre d'altres coses perquè la recol·locació recentment duta a terme del poema respon a la voluntat del poeta, i doncs ara es troba finalment al lloc que li correspon.

Allò realment important de la constatació que hem fet es troba en això: la confecció de *Poesia* no era cosa que tingués res a veure amb les matemàtiques. Cada poema és un món, hem dit més d'un cop al llarg d'aquest treball, i doncs la distribució del llibre en tretze seccions, malgrat el gran nivell d'homogeneïtat aconseguit en cada una, i malgrat la coherència, exemplar i magnífica, del conjunt general, no és una distribució de números amb valor fix. Al capdavant, l'etiqueta de "tema amorós" que podem donar a OFRENA no és, efectivament, sinó una etiqueta, que té la virtut de ser explicativa i de facilitar les coses, però *Poesia* no és pròpiament la reunió de tretze etiquetes penjades a poemes de sentit unívoc. La complexitat és molt més gran, i d'aquí que ho sigui també la riquesa.

Passem a considerar el segon aspecte que hem anunciat damunt, que és el que



més ens interessa perquè, aquest sí, afecta els poemes que formen part d'OFRENA efectivament. La qüestió la tenim pendent des del tercer capítol; com recordarem, allí vam tractar del que anomenàvem "primera base d'ordenació poemàtica" de la secció, una base establerta a partir de nou cicles poemàtics determinats per la recurrència de seqüències de poemes provinents d'un llibre o altre dins de la història de la producció de Carner. Serà bo que, esquemàticament, recordem l'amplitud d'aquests nou cicles:

- cicle inicial: 248-258 (11 poemes);
- primer cicle de *Verger de les galanies*: 259-278 (20 poemes, 12 de *VeG*);
- primer cicle de *La paraula en el vent*: 279-286 (8 poemes, 7 de *PaV*);
- segon cicle de *Verger de les galanies*: 287-294 (7 poemes, 5 de *VeG*);
- segon cicle de *La paraula en el vent*: 295-327 (32 poemes, 16 de *PaV*);
- cicle de *L'oreig entre les canyes*: 328-362 (35 poemes, 19 de *OrC*);
- cicle d'*El veire encantar*: 363-380 (18 poemes, 10 de *VeE*);
- cicle de *La primavera al poblet* i de *La inútil ofrena*: 381-418 (38 poemes, 12 de *PrP* i 13 de *InO*);
- cicle final: 419-425 (7 poemes).

Així, tal com vam dir, els nou cicles segueixen aproximadament l'ordre cronològic de la història de la producció de Carner, i, doncs, la cronologia constitueix la primera base de l'ordenació poemàtica de la secció. Ara bé, tal com ja vam dir, un cop establerta aquesta primera base, hi ha nombroses "intercalacions": poemes trets del seu cicle "natural" (cronològicament parlant), i canvi d'ordre en els poemes provinents d'una mateixa font i pertanyents a un mateix cicle poemàtic. Això, és clar, ha de respondre a uns motius, i aquests motius són els que configuren la segona base de l'ordenació poemàtica de la secció.

De fet, aquests motius, ja els hem començat a explicar al capítol anterior. Per començar, sabem per què "Immunitat", un poema publicat en llibre per primer cop a *Verger de les galanies*, encapçala la secció: és el poema que genera el primer nivell narratiu i l'únic en què el narrador global de la secció apareix sense altra mediació. També sabem per què "La desesperança", poema no publicat en llibre amb anterioritat, tanca la secció; i sabem el paper que juguen "Cançó del goig perdut" i "Elegia", col·locats al segon i tercer llocs de la secció respectivament: aquests tres poemes marquen el temps del primer nivell de narració, és a dir, des d'on el narrador global explica la història (un temps ulterior a aquesta). Així, tot el que hi ha entre els poemes 251 i 424 és una gran analepsi, i això a despit que molts narradors se situïn en el temps del primer nivell narratiu: continuen explicant fets que pertanyen a la història dintre de l'analepsi. Finalment, al capítol anterior vam veure que els poemes 251, 252, 253 i 254 descriuen el naixement de l'amor, o un amor adolescent. Tot plegat, ens indica amb claredat quins són els motius de les "intercalacions" en relació a la primera base d'ordenació poemàtica, és a dir, quin és l'eix de la segona base d'ordenació: aquest eix és temàtic; o, per ser més precisos, té a veure amb el sentit general de la "història" narrada al llarg de la secció. Si posem cometes a "història" és perquè, com ja vam dir al capítol precedent, els poemes d'OFRENA no segueixen el curs d'una història absolutament lineal, i voler-la explicar en termes de constants analepsis i prolepsis seria passar per alt el fet evident que Carner no va voler "historiar" la secció en sentit estricte. Ara, la "història", a grans trets, hi és: una història que porta de l'"amor matiner" (poema 251) a la "desesperança" (425), el sentit de la qual es troba en la

concepció marcadament negativa que té de l'experiència amorosa el narrador global.

Aquesta segona base d'ordenació poemàtica, diguem-ne "temàtica" per simplificar, trenca l'ordenació estrictament cronològica, de la mateixa manera que l'existència inqüestionable d'aquesta última impedeix completament una linealitat absoluta com a efecte de la segona. De fet, els criteris de la confecció de la secció per part de Carner són fàcils d'imaginar. És evident que el poeta partia dels seus llibres previs, ordenats cronològicament, i anava destriant els poemes seleccionats dels abandonats, i dintre dels seleccionats els anava destinant a una secció o altra. Això explica per què un poema com "Joc d'aigua", que podia haver ocupat una oposició tan relativament inicial com final, n'ocupa una d'inicial, la 257: el poema prové de *Segon llibre de sonets*. Aquest sistema de treball, el més lògic, és el que va donar lloc a la primera base d'ordenació poemàtica. Ara bé, dintre dels poemes seleccionats destinats a cada secció, i també a OFRENA, el poeta tendia a crear una certa coherència de sentit: per exemple, posant de costat la "Cançó del goig peremptori" (355), que prové de *Verger de les galanies*, i la "Cançó de la instància amorosa" (356), que prové de *La paraula en el vent*. (Aquí, l'ordenació dels poemes a *La inútil ofrena* no hi té res a veure, perquè al llibre de 1924 només hi ha base d'ordenació cronològica, cosa que fa que "Cançó del goig peremptori" ocupi el lloc desè del llibre i "Cançó de la instància amorosa" el setanta-unè.) A partir d'aquests canvis, abundants, que Carner va efectuar sobre la primera base d'ordenació, se'n va configurar la segona.

L'exemple que acabem de posar ens indica que al llarg de la secció es creen, també en aquesta segona base d'ordenació temàtica, "seqüències", més aviat petites (de

dos, tres, quatre poemes); però també es creen cicles temàtics, que a grans trets es corresponen als cicles generats per la base cronològica. És normal que sigui així: de fet, Carner va anar imposant un cert "ordre de sentit" dintre de cada font, de cada cicle cronològic, i després passava al següent. Alguns poemes, bastants, li devia semblar tan evident que els corresponia d'ajuntar-los a d'altres poemes provinents d'altres fonts, que eren trets del seu cicle cronològic, i vet aquí que així s'expliquen les "intercalacions"; però això no és sistemàtic, perquè hauria implicat deixar de banda del tot la successió cronològica i intentar donar una linealitat absoluta a la secció. Això últim explica per què, com tot seguit veurem, el "tema" d'un cicle pot ser el mateix que el d'un cicle posterior: això ens indica que corresponen cada un a cicles cronològics diferents.

El que hem exposat explica al nostre entendre per què OFRENA té l'ordenació que té, que en principi pot semblar, més enllà dels poemes inicials i del final, arbitrària. Per descomptat, no s'ha d'entendre la nostra explicació de manera inflexible: de cap manera no volem dir que l'ordenació dels poemes de la secció és l'única possible que es podia donar a partir de l'acció de les dues bases d'ordenació. No es tracta d'això. Per començar, hi ha poemes de tema tan general narrats per un narrador heterodiegètic que podien haver ocupat llocs molt diferents dins de la secció. Aquí, la mà de Carner és la decisiva; les tries s'havien de fer, i el poeta les va fer: la secció n'és el resultat. La nostra argumentació, al capdavant, no és res més que una defensa del fet que l'ordenació de la secció, com la de tot *Poesia*, no va ser atzarosa.

Vegem, a grans trets, els cicles poemàtics determinats per la segona base d'ordenació, i les seqüències que de tant en tant s'hi poden determinar a l'interior

d'aquests cicles. Ho farem d'una manera molt esquemàtica, explicant amb la màxima brevetat possible el fil de l'ordenació. Esmentarem, també, els casos d'"intercalacions": en aquest cas, amb aquest terme designem aquells poemes col·locats en un cicle malgrat que el seu sentit no s'hi adiu del tot.

**Poemes inicials (248, 249 i 250):** Ja en coneixem la funció.

**Cicle de primera joventut (251-271):** 251 i 252 formen una seqüència sobre el naixement de l'amor. Els segueixen 253-256 formant una altra seqüència, sobre l'amor adolescent. Després de les intercalacions de 257 i 258, explicables per la primera base d'ordenació, continua la narració d'amors juvenils (fixem-nos que amb 259 canviem de cicle cronològic, entrant en el primer de *Verger de les galanies*). 261 és una intercalació. 265 i 266 configuren una microseqüència sobre el dubte entre diversos objectes de desig. 269, 270 i 271 formen una altra seqüència: són poemes curts d'intens contingut eròtic.

**Cicle de fugacitat (272-286):** Anomenem així els poemes que, formant part del final del primer cicle cronològic de *Verger de les galanies* i del primer cicle de *La paraula en el vent*, tracten a grans trets de la fugacitat de l'amor, o del comiat en una relació. 274 i 283 són intercalacions evidents.

**Primer cicle d'amor (287-316):** En general, aquests poemes tracten de

l'enamorament, o de l'"afany" d'amor, o tenen una forta càrrega eròtica, cadascun amb les seves peculiaritats. Ocupa el segon cicle de *Verger de les galanies* i una bona part del segon cicle de *La paraula en el vent*. 287, 288 i 289 formen una seqüència de motiu figurat floral. 292 i 293 formen una seqüència de referències corporals. 294 és una intercalació. 304 i 305 formen una seqüència amb la correlació de mesos. 306 és una intercalació. 307, 309 i 310 formen una seqüència de poemes que tracten el tema de l'"envanida", seguida de 314. 312 és una altra intercalació. 315 i 316 formen una seqüència de poemes llargs.

**Primer cicle de ruptura (317-330):** Comprèn el final del segon cicle de *La paraula en el vent*. 318 i 322 són intercalacions. 323 i 324 formen una seqüència de despit amorós.

**Segon cicle d'amor (331-342):** Equivalent al primer cicle d'amor. Comprèn la primera meitat del cicle cronològic d'*Oreig entre les canyes*. 335 i 339 són intercalacions.

**Segon cicle de ruptura (343-353):** Format per una part del cicle de *L'oreig entre les canyes*. Inclou una miniseqüència sobre el sentiment amorós després de la ruptura: 344 i 345. 346 i 351 també són equivalents. 352 és una intercalació.

**Tercer cicle d'amor (354-364):** En aquest tercer cicle d'amor, hi ha bastants

poemes en què es tracta d'un amor correspost. Hi ha una seqüència sobre el tema del *carpe diem* a 355-356. Amb aquests poemes, acaba el cicle de *L'oreig entre les canyes*.

**Tercer cicle de ruptura (365-382):** Pràcticament coincident amb el cicle cronològic d'*El veire encantat*. 365 marca el començament del cicle. Aquest, juntament amb 367 i 368, formen una seqüència de poemes de "serenitat" en relació a la ruptura. 370, 373, 376 i 377 es poden entendre com a intercalacions.

**Cicle d'amor madur (383-410):** Ocupa bona part del cicle de *La primavera al poblet* i *La inútil ofrena*. Hi ha una seqüència d'enyor a 389-390. 391, 392 i 393 formen una seqüència de poemes curts sobre tres dones concretes. 396, 399 i 402 són intercalacions. Els poemes 403-410 són de caire molt general.

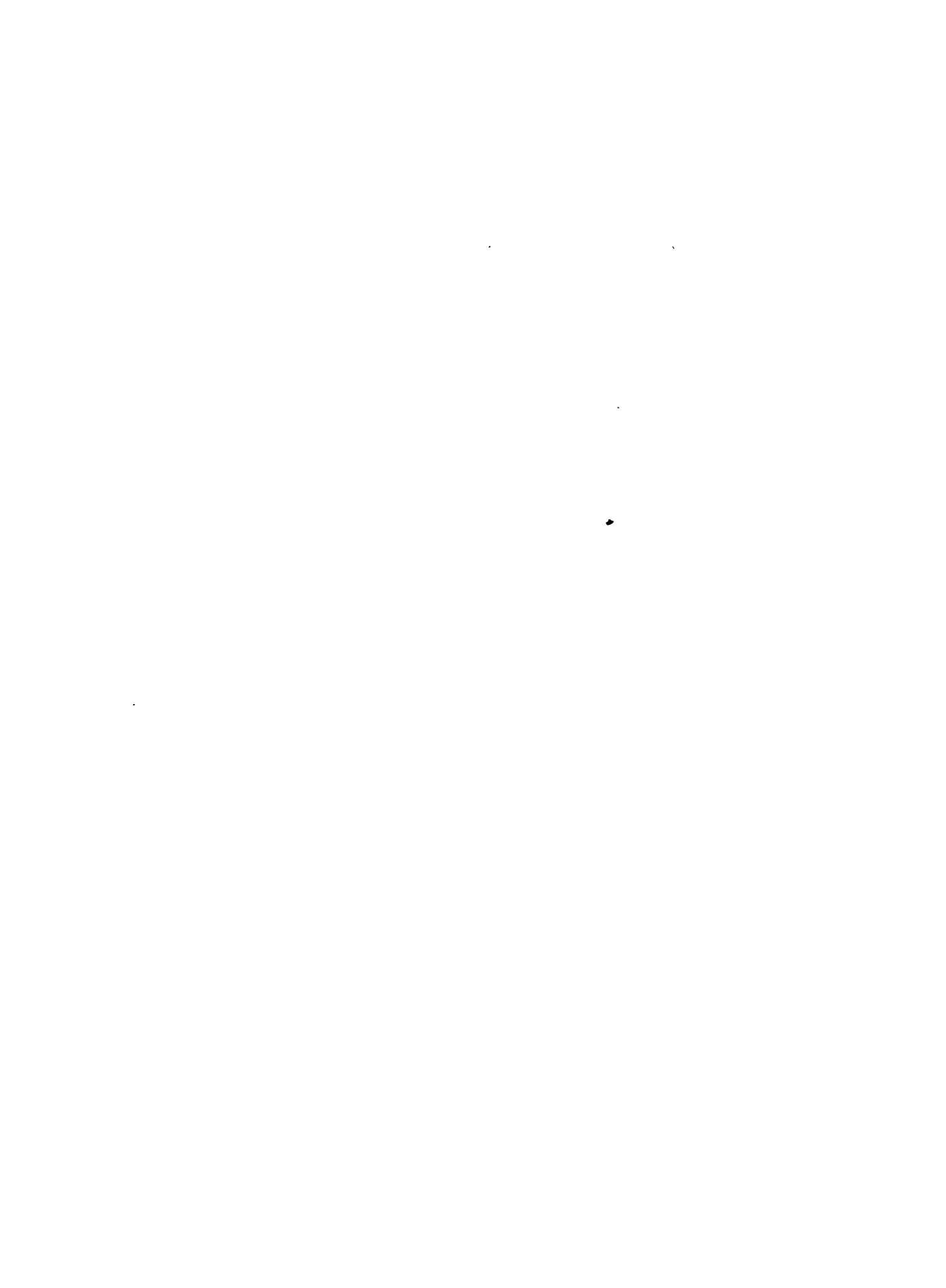
**Cicle final (411-425):** És el cicle del "dol" final, de la ruptura definitiva, de la desesperança. 411 i 412 formen una seqüència sobre el tema del record. 414, 417, 420 i 423 són intercalacions. De fet, 422 i 423 són inèdits, i formen una seqüència de poemes llargs. 424 és l'última porta a l'esperança, però és vana: 425 és "La desesperança".

Es pot dir que la descripció que acabem de fer presenta moltes llacunes, i és cert: qualsevol explicació que se'n fes en tindria. L'alt nombre d'"intercalacions" que hem assenyalat ens avisa que l'ordenació de la secció, ja ho hem dit, no segueix una

linealitat absoluta. El cas dels poemes 422 i 423 n'és una prova: es tracta de dos inèdits col·locats al final responent gairebé només a la primera base d'ordenació poemàtica, i no pas a la segona. Per consegüent, podríem fer altres descripcions igualment vàlides; ara bé, totes haurien de tenir una característica comuna a la nostra, que és l'alternança de cicles d'"amor" (en general), més o menys llargs, amb cicles de dol, de ruptura, de forta presència de la concepció marcadament negativa de l'experiència amorosa del narrador global de la secció. Tota descripció hauria de constatar també la maduració progressiva dels narradors subordinats dels poemes; i, sobretot, hauria de constatar que l'última tendència, l'últim cicle de la secció, emfasitza en gran manera el dol final.

Dit en altres paraules: qualsevol descripció pot ser vàlida si té en compte el camí que es recorre al llarg de la secció des de l'"amor matiner" a la "desesperança", perquè aquest és el sentit últim de la globalitat d'OFRENA, i doncs allò realment important. Si més no, aquesta és la nostra interpretació de la secció, a la qual posem punt i final aquí. D'aquesta manera, entenem que s'ha acomplert l'últim objectiu que aquest treball s'havia proposat: una interpretació general de la secció objecte del nostre estudi.





EPÍLEG

.



## SOBRE LA VALORACIÓ

Hem arribat al final del nostre recorregut. Al llarg d'aquest, hem tractat d'aspectes variats i diversos; hem comentat determinats punts de vista sostinguts per la crítica; hem llegit un gran nombre de poemes, alguns dels quals han merescut una anàlisi en profunditat, i d'altres ens han servit per exemplificar qüestions puntuals; hem defensat unes tesis i n'hem rebut alguna altra. En la nostra feina, hem hagut de treballar a diverses bandes: conjugant la teoria i la crítica; recordant l'interès general (la poesia de Carner) i alhora actuant sobre el particular (la secció OFRENA de *Poesia* de 1957); fent descripció i interpretació; articulant reflexions de caràcter global i alhora detenint-nos en versos concrets. Hi ha coses que han quedat al tinter (de fet, al disc dur): és inevitable. Però és de desitjar que els objectius hagin estat coberts de manera més o menys satisfactòria. Resultaria enutjós, o si més no així ho entenem, repetir en aquest epíleg els aspectes tractats i les tesis que hem sostingut, les "conclusions" a què hem arribat, perquè, almenys les realment importants, ja hem procurat d'enunciar-les amb claredat i insistència al llarg del treball; d'altra banda seria improcedent afegir en aquests últims fulls gaire res de nou a tot el que hem exposat. Així, només ens resta apuntar un parell d'últimes reflexions de caire més aviat general, que necessàriament

deriven d'algunes de les tesis que hem defensat en el cos de l'estudi.

Els objectius d'aquest treball, així ho vam especificar al pròleg, eren bàsicament dos: d'una banda, es tractava de dur a terme una anàlisi crítica de la secció OFRENA de *Poesia*, que és al cap i a la fi allò que promet el títol; de l'altra, la nostra intenció era fer una nova descripció de la poesia de Carner, parant l'atenció en aquells punts conflictius no resolts completament per la bibliografia crítica, i fent una anàlisi d'aquells aspectes fins ara deixats a un costat. OFRENA ha estat objecte i corpus d'estudi, doncs. Al llarg del primer capítol, hem establert unes bases teòriques que defineixen dos vessants fonamentals de la tasca crítica: la descripció i la interpretació, i ens hem vist en la necessitat de defensar la funció interpretativa de la crítica literària. Així doncs, les altres dues parts del treball, la II i la III, han estat la conseqüència natural i obligada d'aquest plantejament teòric, alhora que ens han permès de tractar de cobrir els dos objectius a acomplir de manera força independent; així, als capítols 4 i 5 (corresponents a la part II) hem assajat de dur a terme la nostra descripció global de la poesia de Carner, i al capítol 7 (corresponent a la part III) hem articulat una interpretació de la secció OFRENA. El capítol 6, de la seva banda, ens ha servit de pont entre els dos objectius, perquè la descripció efectuada allí és, no hi ha dubte, d'interès i abast general per a la globalitat de la poesia de Carner, i al mateix temps ens hi hem recolzat per posar les bases de la nostra interpretació. Finalment, el capítol 3 ha significat un primer pas en l'acompliment del primer objectiu, l'anàlisi d'OFRENA: d'aquí que alguns aspectes tractats en aquest capítol els hàgim hagut de reprendre, i de concloure, al capítol 7. En relació a aquest primer objectiu, no hem d'afegir absolutament ben res al

que ja hem dit: entenem que allò que el títol del treball promet ja està acomplert. En tot cas, el parell de reflexions finals que volem fer aquí es refereixen a aspectes relacionats amb el nostre segon objectiu, la descripció global de la poesia de Carner.

Sobretot als capítols 4 i 5, hem insistit en la idea segons la qual la poesia de Carner representa una modernització de la tradició poètica en llengua catalana, en el sentit que recupera la pròpia tradició i alhora la posa al dia, és a dir, la fa perfectament vigent per al seu temps. Això és cert, més que res, pel que fa a les formes externes dels poemes, i tanmateix no deixa de ser valuós i significatiu. Ara, allò que defineix la poesia de Carner com a radicalment seva, i a on trobem l'essència del seu geni, ho hem de situar més aviat en l'òrbita del que hem explicat al llarg del capítol 5: el sistema general de l'objectivació figurativa, amb totes les seves variants, els seus recursos innombrables i l'espectacular capacitat de representació del món que genera. Doncs bé, ni una cosa ni l'altra, ni allò que l'uneix a la tradició ni allò que el caracteritza de manera inconfusible, no han jugat a favor del poeta en la història de la seva valoració per part de la crítica. Com és sabut, no va ser fins als anys setanta que la poesia de Carner, més enllà dels reconeixements obligats (fets tot sovint amb una certa condescendència i fins una mica de desdeny), comença a ser jutjada pel seu valor real. El problema ja va ser posat per Unamuno: Carner «es poco trágico»;<sup>1</sup> i també per altra gent igualment il·lustre dintre de la mateixa literatura catalana: Josep Pla n'és el gran exemple. Resseguir la història de la valoració de la poesia de Carner és una feina que

---

<sup>1</sup> Vid. l'article d'Albert Manent, "Miguel de Unamuno y Josep Carner entre el «Mito de la Espingarda»", Manent, A. 1969d.

està per fer, però són notòries, i sabudes de tothom, les fortes controvèrsies que aquesta poesia ha generat precisament en relació a aquest punt, el de la seva valoració. No és la nostra intenció aquí fer el seguiment d'aquesta història, però sí apuntarem una interpretació dels motius d'aquestes controvèrsies.

Al primer capítol, hem assenyalat la valoració com una de les quatre funcions bàsiques de la crítica literària, i, tot i que l'hem subordinada a les funcions de la descripció i de la intepretació, n'hem subratllat també la importància i la legitimitat. Des de la nostra argumentació teòrica, aquesta legitimitat s'ha d'establir a partir de la base de tot allò que sobre l'obra d'un autor ens forneixen les funcions descriptiva i interpretativa de la crítica: només aleshores els judicis valoratius poden tenir uns fonaments sòlids i rigorosos. Així doncs, si la nostra posició sobre el valor de la poesia de Carner és que, al llarg de la història, en general la crítica no ha acabat de fer-li justícia, bé hem de buscar els motius d'això en punts febles d'aquesta crítica en relació a la descripció i a la interpretació que n'ha dut a terme. Aquestes paraules de Carles Riba, tretes del seu pròleg al volum d'homenatge de 1959 *L'obra de Josep Carner*, ens ajudaran en el nostre argument: «... sanament cruel si ha convingut, no us han aturat [a Carner] de denunciar la bestiesa cap dolçor ni cap brillantor de pura superfície».<sup>2</sup> D'això es tracta, i no és gens estrany que fos una persona amb la sagacitat crítica de Riba qui ho expressés amb tanta justesa: "dolçor i brillantor de pura superfície". La "superficialitat" de la poesia de Carner, almenys en la major part, no afecta, valgui la redundància, sinó a l'estricta superfície. És a dir, és una superficialitat completament

---

<sup>2</sup> Riba 1959, pàg. 10.

aparent, i doncs falsa, motivada per unes determinades tries estètiques. A l'entrevista que va fer al poeta quan aquest ja tenia vuitanta-dos anys, Baltasar Porcel va escriure: «... els seus volums de versos ens porten l'alè indefectible de la Catalunya del primer quart de segle, formalment perfecte, amagant sovint la densitat del seu contingut sota uns mòduls de volgut to menor».<sup>3</sup> De la seva banda, Marià Manent, al pròleg de *Poesia*, va puntualitzar d'aquesta manera l'atribució de "superficialitat" a l'obra de Carner per part d'un sector de la crítica:

Potser algú hauria pogut presentar aquesta poesia com una creació lleugera, impecable en la tècnica, de màgic llenguatge, però més aviat tendint a la superficialitat i a l'emmillament d'una felicitat una mica monòtona que, si ja irritava quan el poeta va escriure, l'any 1924, el seu pròleg a *La inútil ofrena*, en la nostra època d'angoixa existencial deu ser, per segons qui, doblement ofensiva. Però en aquesta poesia hi ha tensions, contradiccions, pregoneses. Josep Carner és dels poetes que saben compondre un lleuger canticel i interpretar líricament un tema metafísic; només els més il·lustres posseeixen aquest doble do que permet a Shakespeare d'escriure, al costat de tan fines cançons - on les paraules semblen desafeixugar-se del sentit i esdevenir aire, rou i música-, les profundes reflexions dels sonets i dels drames.<sup>4</sup>

"Es poco trágico": i ho va ser en uns moments que sembla que el que tocava era ser-ho. Tanmateix, a partir de la descripció que n'hem fet, estem en unes millors condicions per fer una valoració més ajustada de la poesia de Carner; una valoració que

---

<sup>3</sup> Porcel 1966, pàgs. 116-117.

<sup>4</sup> Manent, M. 1957, pàg. 13.



deixi de banda termes com "superficialitat", "to menor", "pur joc intranscendent", etc., termes que al capdavant no expliquen res. Són termes que, ben mirat, pretenen ser descriptius però que en sentit estricte són valoratius, i no fonamentats sobre cap criteri justificat. Des del punt de vista de la descripció que n'hem fet, allò essencial de la poesia de Carner, com hem dit, és el sistema general de l'objectivació figurativa (un terme prou asèptic per no ser sospitós d'incorporar cap valoració prèvia); i és aquesta característica, que al capdavant constitueix una estètica, la que durant tant de temps no ha estat ni entesa ni ben interpretada, ni, en fi, justament valorada, per una part prou voluminosa i prou important de la crítica. Efectivament, l'objectivació figurativa configura tota una estètica, que és la pròpia de Carner, independentment dels punts de contacte que s'hi puguin advertir amb les estètiques d'altres poetes. Ja n'hem vist extensament el funcionament; de la nostra exposició, és fàcilment constatable que la poesia d'un poeta pot ser "fonda", "major" i "transcendent" amb independència dels plantejaments estètics que sustentin la seva tasca creativa. I la poesia de Carner és tan "fonda", "major" i "transcendent" com la de qualsevol altre poeta, almenys en llengua catalana: com la de qualsevol poeta que posi com a punt de partida dels seus plantejaments un fort èmfasi en l'emissor del discurs i doncs en la funció emotiva del llenguatge.

Més amunt hem dit que un altre factor que no ha ajudat gaire en la valoració de la poesia de Carner és la modernització de la tradició que s'hi du a terme, i amb això toquem un punt conflictiu: els anys decisius de la formació i la consolidació de l'obra del poeta coincideixen amb una revolució en d'altres àmbits culturals que implica

precisament la ruptura amb les respectives tradicions. En un moment determinat del treball, hem establert una comparació amb T.S. Eliot, i la comparació no era gratuïta, perquè Eliot és contemporani de Carner. Ara, és clar que Eliot parteix d'una tradició tan ben consolidada que no podien ni somiar els poetes de l'època que volien escriure en llengua catalana. Des d'aquest punt de vista, les tries de Carner resulten, als nostres ulls contemporanis, extremadament generoses: la malparada tradició catalana necessitava una recuperació i una modernització, i Carner així ho va entendre. No podem esperar que Carner es tradueixi a l'anglès en una edició d'abast públic, com sí és "normal" que es tradueixi Eliot al català. Però això té a veure amb el poder d'irradiació de què gaudeix la cultura anglosaxona i que no té la catalana, un poder que és la continuació natural de la solidesa de la tradició amb què Eliot es va trobar i que Carner, en gran part, va haver de fundar. No té a veure, pròpiament, amb la valoració que les obres respectives dels poetes mereixen. (Sigui dit de passada, al capdavant succeeix una cosa semblant actualment en el camp de la teoria i la crítica literàries: no ens hem d'amagar que, al costat d'obres importants, l'acadèmia nord-americana produeix també una quantitat considerable de llibres i articles d'evident mediocritat que obtenen un reconeixement immediat.)

Res, per tant, no sembla que hagi ajudat gaire a una correcta valoració de la poesia de Carner. No deixa de resultar curiós, tanmateix, que en general s'hagi mostrat un interès tan minso per un fet al nostre entendre importantíssim, que és la seva evolució. És cert, això sí, que de referències a aquesta evolució, en la bibliografia crítica se'n troben moltíssimes; però són molt escasses les vegades en què la constatació

del fet que la poesia de Carner va evolucionant al llarg del temps genera una reflexió que n'afecti la valoració. Està per fer, també, un estudi d'aquesta evolució; però no ens arriscarem gaire si apuntem dos elements fonamentals que ja hem vist en el cos del treball: d'una banda, el sistema de l'objectivació figurativa de la poesia de Carner es manté vàlid i altament productiu des del començament fins al final de la seva producció, i en tot cas es va perfeccionant; de l'altra, la densitat del pensament poètic assolit amb aquest recurs no va sinó creixent amb el pas dels anys. Però, això, que resultaria ser tan decisiu per a aquella part de la crítica que ha titllat la poesia de Carner de "superficial", ha estat comentat sovint restant-li importància: al capdavant, el "pur joc" continuarà sempre. De fet, el que continua sempre vàlid, ho acabem de dir, és el sistema general de l'objectivació figurativa i, doncs, l'estètica: repetim que una interpretació al nostre entendre incorrecta d'aquesta és el que ha posat obstacles seriosos a l'advertiment de la maduració intel·lectual i de pensament de la poesia de Carner (i doncs a la seva justa valoració), a la qual només li escau l'etiqueta de "superficial" als primeríssims anys, fins al 1907. I ja sabem què en va quedar d'això, a *Poesia*: set poemes, a part dels d'*Els fruits saborosos*.

Val a dir, en aquest punt, que és cert que *Els fruits saborosos* és un llibre digne, i ho serà més en la revisió del '57, però també és del tot clar que seria una bestiesa majúscula guiar-nos-hi per mesurar la talla màxima del poeta (que de fet la va col·locar al començament de *Poesia*). Tanmateix, és l'única obra de Carner que han llegit a l'escola la majoria dels adolescents. Però aquest no és el problema més greu; el pitjor és l'òptica des de la qual se sol estudiar l'obra general del poeta. *Els fruits saborosos*

és un llibre representatiu; però ¿representatiu de què? De Carner, no; només molt parcialment, en tot cas. Del Carner noucentista, sí. Però ¿què importa més: conèixer la poesia de Carner, o conèixer el període històric que anomenem Noucentisme? Encara que això segon sigui molt important, i que fins i tot es consideri fonamental, no hi ha justificació objectiva per reduir Carner a l'etiqueta de "millor poeta noucentista", pur exemple d'una estètica i d'uns valors pretesament generalitzables i compartits per tota una generació (i compte que ens estem referint a una estètica i a uns valors poètics, i no pas a una ideologia o una activitat pública concretes). En això, que al capdavall no és sinó el reflex de la necessitat urgent que ha tingut la crítica catalana de bastir una història de la literatura nacional aparentment coherent i sense fissures, hem de buscar els motius pels quals s'ha posat tant d'èmfasi, com hem dit en alguns moments del treball, en l'origen i en la primera part de la producció literària de Carner. Això que estem dient, fixem-nos-hi bé, ja fa referència, en sentit estricte, a la *interpretació* que s'ha fet de la seva poesia, i no pas a la descripció. Perquè Carner tampoc no ha tingut massa sort en aquest punt. D'una banda, l'exercici de la funció interpretativa en relació a la seva obra poques vegades ha pres les direccions primera i segona de què hem parlat al primer capítol del treball, sinó que reiteradament ha estat objecte de la tercera, és a dir, de la seva "funció" dintre de la història de la literatura i la cultura catalanes d'aquest segle; de l'altra banda, acabem d'exposar què és allò que ha resultat ser més important quan s'ha tractat de prendre aquesta tercera direcció. El lligam inflexible i perenne amb el Noucentisme explicarà moltes altres coses, però per descomptat no ret compte adequadament i globalment de la interpretació de la poesia de Carner. Al cap

i a la fi, i encara que pugui sorprendre, l'etiqueta de "noucentista" també ha tendit a reduir-ne el valor.

Així doncs, des del nostre punt de vista cal una revisió a fons de la situació de Carner dins de la poesia catalana d'aquest segle, la qual cosa vol dir un gir en la concepció que la història literària oficial, o "canònica", ha establert. I, per descomptat, també cal, de costat amb aquest propòsit, avançar en la crítica interpretativa de la poesia de Carner en les dues primeres direccions que hem assenyalat al primer capítol. Aquestes són dues coses fonamentals dintre de totes les que estan per fer, que hem anat assenyalant al llarg del treball. Tanmateix, és de justícia constatar, i així volem acabar, que des de fa uns vint anys la tendència general de la crítica sobre l'obra de Carner està canviant més i més, i que ja comencen a ser nombroses i importants les contribucions que no s'acontenten a perpetuar allò que al capítol segon hem anomenat la "cultura de la repetició", en aquest cas la repetició del clixé establert per la història literària oficial. És el nostre desig, i en tot cas ha estat la nostra voluntat, que aquest treball representi una nova contribució, per bé que ben poc important, a l'enfortiment d'aquesta tendència.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

.



Hem ordenat en tres blocs les referències bibliogràfiques del treball: A/ obres escrites per Josep Carner; B/ bibliografia sobre Carner; i C/ resta de referències, majoritàriament d'ordre teòric. Cal fer notar que aquesta bibliografia és una bibliografia només de llibres i articles citats al llarg del treball; així doncs, en queden fora tots aquells altres que d'una manera o altra poden resultar d'utilitat en relació a algun aspecte tractat, però que no s'han citat (això és especialment vàlid per al tercer apartat). El desig d'exhaustivitat, doncs, no ha guiat la confecció d'aquesta bibliografia; en tot cas, l'apartat que s'hi acosta més és el segon.

Introduïm les referències amb el sistema de citació que s'ha utilitzat en el text. Les obres d'un mateix autor estan ordenades de més a menys antiguitat, i les publicades en un mateix any per ordre alfabètic. Les obres de més d'un autor entren pel cognom del primer autor en ordre alfabètic. Només no entren pel nom de l'autor uns pocs casos aïllats de publicacions col·lectives. Els claudàtors indiquen que es tracta de l'any de publicació d'una edició en concret.





## A. OBRES DE JOSEP CARNER

Carner 1904a: *Llibre dels poetas*. Barcelona: Fidel Giró, 1904.

Carner 1904b: *Corones*. Barcelona: Josep Cunill, 1904.

Carner 1905: *Primer llibre de sonets*. Barcelona: Viuda Cunill, 1905.

Carner 1905 i 1907 [1991]: *Llibres de sonets* (a cura de Jaume Aulet). Barcelona: Curial, 1991.

Carner 1906: *Els fruits saborosos*. Barcelona: Joaquim Horta, 1906.

Carner 1906, 1928 i 1957 [1984]: *Els fruits saborosos* (edició d'Esther Centelles). Barcelona: Edicions 62, 1984.

Carner 1907: *Segon llibre de sonets*. Barcelona: Joaquim Horta, 1907.

Carner 1910: *La malvestat d'Oriana*. Barcelona: Bartomeu Baixarias, 1910.

Carner 1911: *Verger de les galanies*. Barcelona: Fidel Giró, 1911.

Carner 1912: *Les monjoies*. Barcelona: Marian Galve, 1912.

Carner 1913: "La dignitat literària". *La Veu de Catalunya*, 2/VI/1913 (citada per: *El reialme de la poesia*, vid. *infra*, pàgs. 122-132).

Carner 1914a: *Auques i ventalls*. Barcelona: Marian Galve, 1914.

Carner 1914b: *La paraula en el vent*. Barcelona: Fidel Giró, 1914.

Carner 1914 [1984]: *La paraula en el vent* (a cura d'Esther Centelles). Barcelona: Edicions 62, 1984.

Carner 1918: *Bella terra, bella gent*. Barcelona: Nicolau Poncell, 1918.

Carner 1920: *L'oreig entre les canyes*. Barcelona: Nicolau Poncell, 1920.

Carner 1924: *La inútil ofrena*. Barcelona: Editorial Catalana, 1924.

Carner 1925: *El cor quiet*. Barcelona: Editorial Políglota, 1925.

Carner 1925 [1984]: *El cor quiet* (a cura de Lluís Calderer). Barcelona: Edicions 62, 1984.

- Carner 1927: *Sons de lira i flabiol*. Barcelona: 1927.
- Carner 1928: *Els fruits saborosos*, 2a. edició. Sabadell: La Mirada, 1928.
- Carner 1930: Resposta a una enquesta sobre els meus tres millors poemes. *Revista de Catalunya*, núm. 61 (setembre 1930), pàg. 34 (citat per: *El reialme de la poesia, vid. infra*, pàgs. 259-269).
- Carner 1933: *El veire encantat*. Barcelona: Lluís Gili, 1933.
- Carner 1935a: *Auques i ventalls*, 2a. edició. Barcelona: Lluís Gili, 1935.
- Carner 1935b: *La primavera al poblet*. Barcelona: Lluís Gili, 1935.
- Carner 1935c: *Lluna i llanterna*. Barcelona: Edicions Proa, 1935.
- Carner 1935 [1977]: *Auques i ventalls*, 2a. edició (a cura de Joan Ferraté). Barcelona: Edicions 62, 1977.
- Carner 1935 [1978]: *La primavera al poblet* (a cura de Joan Ferraté). Barcelona: Edicions 62, 1978.
- Carner 1941: *Nabí*. Buenos Aires: Edicions de la revista *Catalunya*, 1941.
- Carner 1941 i 1957 [1971 i 1991]: *Nabí* (1991, edició de Jaume Coll). Barcelona: Edicions 62, 1991.
- Carner 1950: *Paliers*. Brussel·les: La Maison du Poète, 1950.
- Carner 1952: *Llunyania*. Santiago de Xile: El Pi de les Tres Branques, 1952.
- Carner 1953: *Arbres*. Barcelona: Editorial Selecta, 1953.
- Carner 1957 [1985]: *Absència*. Barcelona: Edicions 62, 1985.
- Carner 1957 [1992]: *Obres completes. 1. Poesia*. Barcelona: Editorial Selecta, 1957.
- Carner [1963 i 1974]: *Antologia poètica* (a cura de Carles Riba). Barcelona: Selecta, [1963], 2a. edició de 1974.
- Carner [1978]: "Versions de Leopardi" (a cura de Jordi Castellanos). *Els Marges*, 12 (1978), pàgs. 59-66.
- Carner [1979]: *Poesies escollides* (a cura de Joan Ferraté). Barcelona: Edicions 62 i "La Caixa", 1979.

Carner [1985]: *Prosa d'exili (1939-1962)* (a cura d'Albert Manent). Barcelona: Edicions 62, 1985.

Carner [1986]: *El reialme de la poesia* (a cura de Núria Nardi i Iolanda Pelegrí). Barcelona: Edicions 62, 1986.

Carner [1994]: *En els tròpics* (recull de Joan de Déu Domènech). Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

## B. BIBLIOGRAFIA SOBRE CARNER

Alegret 1975: Joan ALEGRET, "Una noia canetenca, gran amor dissortat del poeta Josep Carner". Canet: *Festa Major*, 1975. Reed.: *Plaça de la Llenya*, III, 54 (1984), pàgs. 4-6.

Alegret 1985: Joan ALEGRET, "Comentari a un poema noucentista de Josep Carner", dins: Narcís GAROLERA (ed.), *Anàlisis i comentaris de textos literaris catalans*, vol. 4. Barcelona: Curial, Manuals Curial, 9, 1985, pàgs. 48-60.

Arimany 1959: Miquel ARIMANY, "Notes per a un estudi de la ironia en Josep Carner", dins: *L'obra de Josep Carner, vid. infra DA*, pàgs. 91-104. Reed.: *Josep Carner en els seus millors escrits*. Barcelona: Ed. Miquel Arimany, *Els dies i els homes*, 11, 1984, pàgs. 143-159.

Aulet 1984: Jaume AULET, "La revista Catalunya (1903-1905) i la formació del Noucentisme". *Els Marges*, 30 (1984), pàgs. 29-53.

Aulet 1985: Jaume AULET, "Josep Carner i la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat (1899-1906). Una primera aproximació". *Faig*, 23-24 (maig 1985), pàgs. 57-73.

Aulet 1986: Jaume AULET, "Els textos primerencs d'en Carner". *Serra d'Or*, 317 (febrer 1986), pàgs. 55-57.

Aulet 1987: Jaume AULET, "Els textos primerencs de Josep Carner. Un petit complement". *Serra d'Or*, 328 (gener 1987), pàgs. 47-49.

Aulet 1991a: Jaume AULET, "Introducció" a Josep CARNER, *Llibres de sonets*. Barcelona: Curial, 1991, pàgs. 5-31.

Aulet 1991b: Jaume AULET, *L'obra de Josep Carner*. Barcelona: Teide, 1991.

Aulet 1992: Jaume AULET, *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*. Barcelona: Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Textos i Estudis de Cultura Catalana, 26, 1992.

Aulet 1995: Jaume AULET, "Carner i la poesia noucentista: el rendiment d'un model poètic", dins: *Carneriana*, *vid. infra* Jaume SUBIRANA (ed.), pàgs. 17-34.

Aulet 1996: Jaume AULET, "Josep Carner: entre la facècia i la ironia", dins: Mita CASACUBERTA & Marina GUSTÀ, *De Rusinyol a Monzó: humor i literatura*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Milà i Fontanals, 23, 1996.

Badia, A. 1984: Alfred BADIA, "Per una interpretació no apriorística de Nabí". *Serra d'Or*, XXVI, 293 (febrer 1984), pàgs. 40-43.

Badia, L. 1991: Lola BADIA, "Panorama retrospectiu de la "cançó d'amor", de Carner a Gilabert de Próixita", dins: Anton M. ESPADALER (ed.), *De amore. L'amor a la literatura d'occident*. Barcelona: Barcanova, 1991, pàgs. 193-204.

Badia Margarit 1978: A. M. BADIA I MARGARIT, "Els diftongs amb «i» en català: la situació dins el *Bestiari* de Josep Carner", dins: *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach. II*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1978, pàgs. 23-43.

Baldelló 1959: F. BALDELLÓ, "Aspectes poc coneguts de la poètica de Josep Carner", dins: *L'obra de Josep Carner*, *vid. infra* DA, pàgs. 13-25.

Ballart 1988: Pere BALLART, "El cor quiet de Josep Carner", dins: *Lectures de COU*. Barcelona: La Magrana, 1988.

Ballart 1995: Pere BALLART, "Dues versions, un sol estil: el poema «Bèlgica»", dins: *Carneriana*, *vid. infra* Subirana 1995a, pàgs. 35-45.

Bastons i Vivanco 1988: Carles BASTONS I VIVANCO, "Carner i Unamuno", dins: *Miscel·lània Joan Gili*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, pàgs. 93-110.

Bofill 1984: Jaume BOFILL I FERRO, "Carner i Guerau de Liost", dins: *Josep Carner en els seus millors escrits*, *vid. supra* per Arimany 1959, pàgs. 161-163. Reproduït a: *Poetes catalans moderns*. Barcelona: Columna, 1986, pàgs. 91-129.

Bohigas 1970: Pere BOHIGAS, "El ben cofat i l'altre (El misterio de Quanaxhuata), de Josep Carner (4/VI/1970)". *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 47 (1970), pàgs. 131-140.

Boixareu 1984: Mercè BOIXAREU I VILAPLANA, "Carner llegit per Carles Riba". *Serra d'Or*, any XXVI, 293 (febrer 1984), pàgs. 17-18.

Bonada 1992: Lluís BONADA, "Els carnerians tenen per fi la seva Bíblia". *El Temps*, 21/XII/1992, pàgs. 51-52.

Bou 1978: Enric BOU, "De Jaume Bofill i Mates a Guerau de Liost: l'amistat de Josep Carner". *Avui*, 30/VIII/1978, pàg. 13.

Bou 1979: Enric BOU, "Cartes de Josep Carner i de Guerau de Liost". *Els Marges*, 15 (gener 1979), pàgs. 73-80.

Bou 1984a: Enric BOU, "El prosista". *Avui*, 9/II/1984.

Bou 1984b: Enric BOU, "La poesia noucentista: els orígens". *L'Avenç*, 68 (febrer 1984), pàgs. 46-51.

Bou 1984c: Enric BOU, "La prosa de Carner", dins: *Josep Carner en els seus millors escrits*, vid. supra per Arimany 1959, pàgs. 87-99.

Bou 1985: Enric BOU, "Ironia i lirisme en la prosa de Josep Carner", dins Enric BOU & alii, *Josep Carner. Llengua, prosa, poesia*. Barcelona: Empúries, Biblioteca Universal, 19, 1985, pàgs. 63-89.

Bou 1987: Enric BOU, "La poesia noucentista", dins: Riquer & Comas & Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. 9. Barcelona: Ariel, 1987, pàgs. 99-152.

Bou 1989: Enric BOU, "«Mig enyorances, mig temences»: *El cor quiet*, de Josep Carner", dins: *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*. Barcelona: Empúries, Brúixola, 4, 1989.

Broch 1978: Àlex BROCH, "Nova lectura de la poesia de Josep Carner". *Taula de canvi*, 12 (setembre/desembre 1978), pàgs. 96-106.

Busquets 1974: Loreto BUSQUETS, *Escrits inèdits i dispersos de Josep Carner. I. Poesia*. Barcelona: Barcino, 1974.

Busquets 1977: Loreto BUSQUETS, *Aportació lèxica de Josep Carner a la llengua literària catalana*. Barcelona: Fundació Vives Casajuana, 1977.

Busquets 1980: Loreto BUSQUETS, *La poesia d'exili de Josep Carner*. Barcelona: Barcino, Publicacions de La Revista, 2a. sèrie, vol. 42, 1980.

Busquets 1984a: "Carner, creador de llenguatge", dins: *Josep Carner en els seus millors escrits*, vid. supra per Arimany 1959, pàgs. 179-189.

Busquets 1984b: *Escrits inèdits i dispersos de Josep Carner (1898-1903). II. Prosa*. Barcelona: Barcino, 1984.

- Busquets 1984c: "Josep Carner, traductor", dins: *Josep Carner en els seus millors escrits*, vid. supra per Arimany 1959, pàgs. 165-177.
- Busquets 1984d: "Nabi, o la búsqueda de la Tierra". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 412 (octubre 1984), pàgs. 22-46. Trad. cat.: "Nabí, de Josep Carner". *Faig*, 23-24 (maig 1985), pàgs. 7-31.
- Cabré & Ortín 1984: Lluís CABRÉ i Marcel ORTÍN, "Aproximació a Josep Carner, traductor (Els anys de l'Editorial Catalana: 1918-1921)". *Els Marges*, 31 (1984), pàgs. 114-125.
- Cabré & Ortín 1985a: Lluís CABRÉ i Marcel ORTÍN, "*El cor quiet*, de Josep Carner". Barcelona: Empúries, *Les naus d'Empúries*, Quaderns de Navegació, 1, 1985 (2a edició de 1986).
- Cabré & Ortín 1985b: "El son de dos poetas". *Faig*, 23-24 (maig 1985), pàgs. 49-55.
- Calderer 1984: Lluís CALDERER, "Estudi introductorí a Carner 1925 [1984]", pàgs. 5-21.
- Calderer 1985: Lluís CALDERER, "Josep Carner: «Cor quiet» dins *Poesia*". *Faig*, 23-24 (maig 1985), pàgs. 33-47.
- Calders 1959: Pere CALDERS, "El nostre Josep Carner", dins: *L'obra de Josep Carner*, vid. infra DA, pàgs. 108-111.
- Calders 1964: Pere CALDERS, *Josep Carner*. Barcelona: Alcides, Biografies populars, 15, 1964. Reed.: Barcelona, L'Aixernador edicions, Col·lecció Aloc, 2, 1991.
- Calders 1984: Pere CALDERS, "L'exili mexicà". *Avui*, 9/II/1984.
- Canyameres 1959: Ferran Canyameres, "Quan parla Josep Carner", dins: *L'obra de Josep Carner*, vid. infra DA, pàgs. 112-115.
- Capdevila 1954: J. M. CAPDEVILA, "Josep Carner", dins: *Estudis i lectures*. Barcelona: Selecta, 1965, pàgs. 195-235.
- Carbonell 1980: Manuel CARBONELL, "*L'idil·li dels nyanyos* de Josep Carner". *Faig*, 11 (març 1980), pàgs. 11-14.
- Cardó 1959: Carles CARDÓ, "La poesia religiosa de Josep Carner", dins: *L'obra de Josep Carner*, vid. infra DA, pàgs. 31-41.
- Cardona 1959: Osvald CARDONA, "A través dels pròlegs de Josep Carner", dins: *L'obra de Josep Carner*, vid. infra DA, pàgs. 116-122.

- Cardona 1960: Osvald CARDONA, "Ell i el poeta (els temes de Josep Carner)", dins: *De Verdaguer a Carner. Assaigs sobre afinitats entre grans poetes*. Barcelona: Selecta, 1960, pàgs. 119-193.
- Cardona 1965: Osvald CARDONA, "Dos llibres nous de Josep Carner", a "Presència de Josep Carner". *Serra d'Or*, any VII, 2 (febrer 1965), pàgs. 41-42.
- Cardona 1967: Osvald CARDONA, *El temps de Josep Carner, 1899-1922*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1967.
- Cardona 1972: Osvald CARDONA, "Josep Carner dins el petrarquisme". *Miscellanea Barcinonensia*, any XI, 31 (1972), pàgs. 143-165.
- Cassany 1984: Enric CASSANY, "La poesia de Josep Carner", dins: *Josep Carner en els seus millors escrits, vid. infra DA*, pàgs. 23-37.
- Castellanos 1985: Jordi CASTELLANOS, "Josep Carner i la literatura narrativa", dins: *Josep Carner. Llengua, prosa, poesia, vid. supra per Bou 1985*, pàgs. 31-62.
- Castellet & Molas 1963: Josep Maria CASTELLET i Joaquim MOLAS, *Poesia catalana del segle XX*. Barcelona: Edicions 62, Col·lecció a l'abast, 3, 1963, pàgs. 25-75.
- Centelles 1984: Esther CENTELLES, "Pròleg" a Carner 1906, 1928 i 1957 [1984], pàgs. 7-42.
- Cerdà 1984: Mariàngela CERDÀ I SURROCA, "La trajectòria de Nabí", dins: *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, IX. Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit, 1*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1984, pàgs. 219-241.
- Coll 1980: Jaume COLL, "Per a una edició de l'obra poètica". *Avui*, 25-26/XII/1980, pàgs. 24-25.
- Coll 1984a: Jaume COLL, "Centenari del naixement de Josep Carner (1884-1970)". *El Bagant*, 34-35 (febrer/març 1984), pàgs. 23-25.
- Coll 1984b: Jaume COLL, "Cronologia i relació descriptiva de l'obra de Carner". *L'Avenç*, 68 (febrer 1984), pàgs. 34-43.
- Coll 1984c: Jaume COLL, "El contacte amb l'universal i l'increment constant de l'exigència". *Avui*, 8/II/1984.
- Coll 1992a: Jaume COLL, "Carner's *Poesia*: Aspects of the internal history of the text". *Catalan Review*, vol. VI, number 12 (1992), pàgs. 191-223.



Coll 1992b: Jaume COLL, *Edició crítica de la poesia de Josep Carner publicada en llibre* [tesi doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1992.

Coll 1992c: Jaume COLL, "Els llibres de poesia de Josep Carner". *Catalan Review*, *vid. supra* per Coll 1992a, pàgs. 11-163.

Coll 1992d: Jaume COLL, "Introducció" a Carner 1957 [1992], pàgs. XXIII-LVI.

Coll 1995: Jaume COLL, "Els tres estadis del poema", dins: *Carneriana*, *vid. infra* Subirana 1995a, pàgs. 47-56.

Coll & Oliva 1986: Jaume COLL i Salvador OLIVA, "Crítica de les variants d'un poema de Josep Carner". *Reduccions*, 29-30 (febrer/juny 1986), pàgs. 84-106.

Colom 1959: Guillem COLOM, "Josep Carner a Mallorca", dins: *L'obra de Josep Carner*, *vid. infra* DA, pàgs. 228-232.

Colominas 1966: Joan COLOMINAS, "Moment carnerià", dins: *La poesia, un combat per Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1979, pàgs. 77-81.

Comadira 1984: Narcís COMADIRA, "L'escena del Príncep. Fantasia per a Josep Carner". *L'Avenç*, 68 (febrer 1984), pàgs. 54-59.

Cornudella 1986a: Jordi CORNUDELLA, "Cinc textos sobre *Nabí*, de Josep Carner". *Llengua & Literatura*, 1 (1986), pàgs. 407-449.

Cornudella 1986b: Jordi CORNUDELLA, "*Nabí*, de Josep Carner". Barcelona: Empúries, Les Naus d'Empúries, Quaderns de Navegació, 8, 1986.

Cornudella 1995: Jordi CORNUDELLA, "L'espectacle del cel", dins: *Carneriana*, *vid. infra* Subirana 1995a, pàgs. 57-66.

Crusat 1959: Paulina CRUSAT, "Carner, poeta essencialista", dins: *L'obra de Josep Carner*, *vid. infra* DA, pàgs. 44-48.

Comas 1985: Antoni COMAS, "Carner, la seva terra i la seva llengua", dins: *Mirador*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, pàgs. 120-122.

DA: Diversos autors, *L'obra de Josep Carner. Volum d'homenatge a cura de setanta-dos autors*). Barcelona: Selecta, 1959.

Dalmau 1959: Delfí DALMAU, "El català de Josep Carner", dins: *L'obra de Josep Carner*, *vid. supra* DA, pàgs. 179-187.

- Dolç 1959: Miquel DOLÇ, "Els arbres de Josep Carner", dins: *L'obra de Josep Carner*, vid. *supra* DA, pàgs. 123-126.
- Duran 1984: Manuel DURAN, "Josep Carner: clasicismo, vitalismo, intimismo (y algo más)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 412 (octubre 1984), pàgs. 5-14.
- Duran 1992: Manuel DURAN, "Josep Carner in Mexico: as I remember him". *Catalan Review*, vid. *supra* per Coll 1992a, pàgs. 421-428.
- Fernández 1995: Josep-Anton FERNÁNDEZ, "«No pas el dol: el desencís». Dol i exili a *Absència*, de Josep Carner", dins: *Carneriana*, vid. *infra* Subirana 1995a, pàgs. 67-92.
- Ferran 1959: Àngel FERRAN, "L'humor carnerià", dins: *L'obra de Josep Carner*, vid. *supra* DA, pàgs. 131-134.
- Ferraté 1953: Joan FERRATÉ, "Arbres, de Josep Carner", dins: *Dinàmica de la poesia*. Barcelona: Seix Barral, 1968, pàgs. 55-60. Reed. dins: *Papers sobre Josep Carner*. Barcelona: Empúries, 1994, pàgs. 21-25.
- Ferraté 1956: Joan FERRATÉ, "Ideas del alma", dins: *Dinàmica de la poesia*, vid. *supra* Ferraté 1953, pàgs. 27-41. Reed. dins: *Papers sobre Josep Carner*, vid. *supra* per Ferraté 1953, pàgs. 27-39.
- Ferraté 1976: Joan FERRATÉ, "Poesia, de Josep Carner: ressenya i vindicació". *Els Marges*, 8 (setembre 1976), pàgs. 15-32. Reed. dins: *Papers sobre Josep Carner*, vid. *supra* per ferraté 1953, pàgs. 47-72.
- Ferraté 1977: Joan FERRATÉ, "Pròleg" a Carner 1935 [1977]. Reed. dins: *Papers sobre Josep Carner*, vid. *supra* per Ferraté 1953, pàgs. 73-87.
- Ferraté 1978: Joan FERRATÉ, "Pròleg" a Carner 1935 [1978]. Reed. dins: *Papers sobre Josep Carner*, vid. *supra* per Ferraté 1953, pàgs. 89-108.
- Ferraté 1979: Joan FERRATÉ, "Pròleg" a Carner [1979], pàgs. 5-11. Reed. dins: *Papers sobre Josep Carner*, vid. *supra* per Ferraté 1953, pàgs. 109-115.
- Ferraté 1985: Joan FERRATÉ, "Discours de Bruxelles". Reed. dins: *L'obra de Josep Carner*, vid. *supra* per Ferraté 1953, pàgs. 119-123.
- Ferraté 1989a: Joan FERRATÉ, "Enmig de tu i de mi", dins: *Apunts en net*. Barcelona: Quaderns Crema, 1991, pàgs. 23-29. Reed. dins: *Papers sobre Josep Carner*, vid. *supra* per Ferraté 1953, pàgs. 127-131.

Ferraté 1989d: Joan FERRATÉ, "Vuit versos xinesos", dins: *Apunts en net*, *vid. supra* Ferraté 1989a, pàgs. 59-65. Reed. dins: *Papers sobre Josep Carner*, *vid. supra* per Ferraté 1977, pàgs. 139-143.

Ferrater 1971: Gabriel FERRATER, "Pròleg" a Carner 1941 i 1957 [1971 i 1991], pàgs. 5-23.

Ferrater Mora 1959: Josep FERRATER I MORA, "Sobre *El ben cofat i l'altre*", dins: *L'obra de Josep Carner*, *vid. supra* DA, pàgs. 135-139.

Foix 1918: Josep Vicenç FOIX, "Josep Carner", dins: *Catalans de 1918*. Barcelona: Edicions 62, Antologia catalana, 9, 1965. Reed. dins: *Obres completes. 4. Sobre literatura i art*. Barcelona: Edicions 62, 1990, pàgs. 204-213.

Foix 1965: Josep Vicenç FOIX, "Josep Carner i el meu temps", dins: "Presència de Josep Carner". *Serra d'Or*, any VII, 2 (febrer 1965), pàgs. 20-21. Reed. dins: *Obres completes. 4.*, *vid. supra* Foix 1918, pàgs. 303-317.

Folguera 1919: Joaquim FOLGUERA, "El segon adveniment de Josep Carner", dins: *Les noves valors de la poesia catalana* (a cura d'Enric Sullà). Barcelona: Edicions 62, Antologia Catalana, 84, 1976, pàgs. 51-54.

Font 1927: Melcior FONT, "Conversa amb Josep Carner". *La Publicitat*, 27/II/1927. Reed. a: *El reialme de la poesia*, *vid. supra* Carner [1986], pàgs. 270-272.

Forteza 1959: Miquel FORTEZA, "L'amistat de Miquel ferrà amb En Carner", dins: *L'obra de Josep Carner*, *vid. supra* DA, pàgs. 243-248.

Fuster 1959: Joan FUSTER, "Idioma i poesia en Josep Carner", dins: *L'obra de Josep Carner*, *vid. supra* DA, pàgs. 188-193.

Fuster 1971: Joan FUSTER, "Josep Carner", dins: *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial, Biblioteca de cultura catalana, 23, 1971, pàgs. 174-179.

Galve 1987: Ruth GALVE, "*Els fruits saborosos*" de Josep Carner. Barcelona: Andros, 1987.

Garcés 1927: Tomàs GARCÉS, "Conversa amb Josep Carner". *Revista de Catalunya*, IV (agost 1927), pàg. 139. Reed. dins: Carner [1986], pàgs. 273-277.

Garcés 1972: Tomàs GARCÉS, "El rigor poètic de Josep Carner", dins: *Sobre Salvat-Papasseit i altres escrits*. Barcelona: Selecta, 1972, pàgs. 185-209. Reed. dins: *Prosa completa*, vol. 2. Barcelona: Columna, 1991, pàgs. 323-343.

- Garriga Miró 1965: Ramon GARRIGA I MIRÓ, "Josep Carner en el pensament d'Eugeni d'Ors", dins: "Presència de Josep Carner". *Serra d'Or*, any VII, 2 (febrer 1965), pàg. 39.
- Gayà 1962: M. GAYÀ, "Mallorca i Josep Carner". *Serra d'Or*, any IV, 2a. època, 4 (1962), pàgs. 32-35.
- Gili 1970: Samuel GILI GAYA, "Aspectes de la poesia de Josep Carner". Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1970.
- Guansé 1959: "Josep Carner, periodista", dins: *L'obra de Josep Carner, vid. supra DA*, pàgs. 140-144.
- Guansé 1966: Domènec GUANSÉ, "Josep Carner", dins: *Abans d'ara. 30 relats literaris*. Barcelona: Edicions Proa, 1966, pàgs. 54-60.
- Gustà 1984: Marina GUSTÀ, "Imatge de Josep Carner a través de les antologies poètiques". *Els Marges*, 32 (setembre 1984), pàgs. 102-117.
- Gustà 1987: Marina GUSTÀ, "Josep Carner", dins: RIQUER & COMAS & MOLAS, *Història de la literatura catalana, vid. supra per Bou 1987*, pàgs. 153-212.
- Jordana 1959: Carles August JORDANA, "Josep Carner, traductor", dins: *L'obra de Josep Carner, vid. supra DA*, pàgs. 194-197.
- Julià 1996: "Una paraula tendra". *El País*, abril 1996.
- Larios 1982: Jordi LARIOS, "Les Monjoies: la revisió poètica en Carner" [tesi de llicenciatura]. Universitat Autònoma de Barcelona, 1982.
- Llovet 1980: Joaquim LLOVET, "Mataró en l'etapa floralista de Josep Carner", dins: *Miscel·lània Aramon i Serra. II, vol. XXIV (1980)*, pàgs. 291-298.
- López Picó 1911: Josep M. LÓPEZ PICÓ, "Verger de les galanies, de Josep Carner". *Cataluña*, any V, 201 (12 agost 1911), pàg. 9.
- López Picó 1959: Josep M. LÓPEZ PICÓ, "El mestratge del meu Josep Carner", dins: *L'obra de Josep Carner, vid. supra DA*, pàgs. 270-276.
- Malé 1995: Jordi MALÉ, "*Auques i ventalls*", de Josep Carner. Barcelona: Empúries, Les Naus d'Empúries, Quaderns de Navegació, 18, 1995.
- Manent, A. 1959: "Josep Carner i els crítics", dins: *L'obra de Josep Carner, vid. supra DA*, pàgs. 145-150. Reed. dins: *Literatura catalana en debat*. Barcelona: Selecta, 1969, pàgs. 21-25.

Manent, A. 1966: Albert MANENT, "Pròleg" a Josep Carner, *El tomb de l'any*. Barcelona: Proa, 1966. Reed.: "El darrer llibre carnerià", dins: *Literatura catalana en debat*, *vid. supra* per Manent, A. 1959, pàgs. 43-47.

Manent, A. 1969a: Albert MANENT, "Els pseudònims de Josep Carner", dins: *literatura catalana en debat*, *vid. supra* per Manent, A. 1959, pàgs. 35-42.

Manent, A. 1969b: Albert MANENT, *Josep Carner i el Noucentisme. Vida, obra, llegenda*. Barcelona: Edicions 62, Llibres a l'abast, 76, 1969.

Manent, A. 1969c: Albert MANENT, "Josep Carner i la professionalitat de l'escriptor", dins: *Literatura catalana en debat*, *vid. supra* per Manent, A. 1959, pàgs. 27-33.

Manent, A. 1969d: Albert MANENT, "Miguel de Unamuno y Josep Carner entre el «Mito de la Espingarda". *Revista de Occidente*, vol. 24 (1969), pàgs. 353-361. Trad. en català: *Literatura catalana en debat*, *vid. supra* per Manent, A. 1959, pàgs. 9-19.

Manent, A. 1970: Albert MANENT, "Pròleg", dins: Josep Carner, *Teoria de l'ham poètic*. Barcelona: Edicions 62, 1970, pàgs. 5-12.

Manent, A. 1984a: Albert MANENT, "Cartas de Josep Carner a Miguel de Unamuno". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 412 (octubre 1984), pàgs. 47-54.

Manent, A. 1984b: Albert MANENT, "El escritor en el exilio". *Ínsula*, 456-457 (1984), pàg. 26.

Manent, A. 1984c: Albert MANENT, "Josep Carner, una aventura intel·lectual i vital", dins: *El Noucentisme. Cicle de conferències fet a la Institució Cultural del CIC de Terrassa, curs 1984/85*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987. També dins: *Josep Carner en els seus millors escrits*, *vid. supra* per Arimany 1959, pàgs. 9-22.

Manent, A. 1984d: Albert MANENT, "L'entorn social i cultural de Carner". *L'Avenç*, 68 (febrer 1984), pàgs. 44-45.

Manent, A. 1995: Albert MANENT, "L'epistolari carnerià", dins *Carneriana*, *vid. infra* Subirana 1995a, pàgs. 93-97.

Manent, M. 1957: Marià MANENT, "Pròleg" a Josep CARNER, *Obres completes. I. Poesia* (1957), pàgs. XVIII-LXIII. Reed.: "Pròleg a l'obra poètica", *Obra completa* (1968), pàgs. 13-45.

Manent, M. 1959: "El llenguatge", dins: *L'obra de Josep Carner*, *vid. supra* DA , pàgs. 198-203.

- Manent, M. [1973]: Marià MANENT, *Poesia, llenguatge, forma*. Barcelona: Edicions 62, Llibres a l'abast, 111, 1973, pàgs. 51-101.
- Manent, M. 1980: Marià MANENT, "La darrera visita del poeta a Catalunya". *Avui*, 25-26/XII/1980, pàg. 24.
- Manent, M. 1984a: Marià MANENT, "El volum *Poesia*, primer de les obres completes". *L'Avenç*, 68 (febrer 1984), pàgs. 52-53.
- Manent, M. 1984b: Marià MANENT, "*Nabí* vist per Émilie Noulet". *Serra d'Or*, any XXVI, 293 (febrer 1984), pàgs. 15-16.
- Manent, M. 1984c: Marià MANENT, "Traduït a l'anglès". *Avui*, 9/II/1984.
- Martí 1965: M. Montserrat MARTÍ I RIBAS, "Obres de Josep Carner", dins: "Presència de Josep Carner". *Serra d'Or*, any VII, 2 (febrer 1965), pàgs. 43-46.
- Martín 1984: Laia MARTÍN, *Aproximació a la imatge de la dona al Noucentisme català*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1984.
- Martín 1984: Laia MARTÍN, "Una lectura de Lluçari". *Catalan Review*, *vid. supra* per Coll 1992a, pàgs. 225-284.
- Medina 1995: Jaume MEDINA, "L'amiga blanca i l'amiga bruna de Josep Carner", dins: *Carneriana*, *vid. infra* Subirana 1995a, pàgs. 99-116.
- Medina & Rovira 1986: Jaume MEDINA i Manuel ROVIRA, "Cartes de Josep Carner a Rossend Serra i Pagès". *Reduccions*, 29-30 (1986), pàgs. 49-76.
- Medina & Manent 1994 i 1996: Jaume MEDINA & Albert MANENT, *Epistolari de Josep Carner*, vols. 1 i 2. Barcelona: Curial, Epistolaris de la Catalunya contemporània, 1994 i 1996.
- Miquel Vergés 1941: J. M. MIQUEL I VERGÉS, "Pòrtic" a Carner 1941, pàgs. 11-33.
- Miracle 1959: Josep MIRACLE, "De les maneres de dir en l'epistolari carnerià", dins: *L'obra de Josep Carner*, *vid. supra* DA, pàgs. 207-211.
- Molas 1965: Joaquim MOLAS, "La poesia de Josep Carner", dins: "Presència de Josep Carner". *Serra d'Or*, VII, 2 (febrer 1965), pàgs. 26-33.
- Molas 1980: Joaquim MOLAS, dins: "Quatre opinions sobre l'obra carneriana". *Avui*, 25-26/XII/1980, pàg. 25.
- Montoliu 1926: Manuel de MONTOLIU, "Josep Carner. *La inútil ofrena*", dins: *Breviari crític. 1923-1924*. Barcelona: Llibreria Catalònia, 1926, pàgs. 30-35.

Montoliu 1959: Manuel de MONTOLIU, "L'etapa juvenívola del poeta Josep Carner", dins: *L'obra de Josep Carner*, *vid. supra DA*, pàgs. 49-54.

Nardi & Pelegrí 1986: Núria NARDI & Iolanda PELEGRÍ, "Pròleg" a Carner [1986], pàgs. 5-17.

Noulet 1971: Émilie NOULET, "*Nabi* de Josep Carner". Brusel·les: Courier du Centre International d'Études Poétiques, 86, 1971.

Oliva 1982: Josep CARNER, "Josep Carner: els jocs del «Joc de tenis»". *Quaderns Crema*, 6 (març 1982), pàgs. 75-85. Versió corregida i ampliada dins: *Anàlisis i comentaris de textos literaris catalans. 4* (a cura de Narcís Garolera). Barcelona: Curial, Manuals Curial, 9, 1985, pàgs. 36-47.

Oliva 1984a: Salvador OLIVA, "Dos temes de la seva poesia: felicitat i desolació". *Avui*, 9/II/1984.

Oliva 1984b: Salvador OLIVA, "L'excel·lència de Carner". *El Bagant*, 34-35 (febrer-març 1984), pàgs. 25-26.

Oliva 1984c: Salvador OLIVA, "Per a una millor lectura de la poesia de Josep Carner". *L'Avenç*, 68 (febrer 1984), pàgs. 60-65.

Oliva 1985: Salvador OLIVA, "Aspectes temàtics al *Nabi* de Josep Carner", dins: *Josep Carner. Llengua, prosa, poesia*, *vid. supra* per Bou 1985, pàgs. 111-134.

Oliva 1991b: Salvador OLIVA, "Un exemple de lectura", dins: "La funció de la poesia a la societat i a l'escola actual", pàgs. 13-16, dins: *Poesia i escola. Jocs florals escolars a Girona, 1985-1990*. Girona: Ajuntament de Girona, 1991, pàgs. 9-21.

Oliva 1992b: Salvador OLIVA, "The use of rhetorical figures in the poetry of Josep Carner". *Catalan Review*, *vid. supra* per Coll 1992a, pàgs. 371-391.

Oliva 1992c: Salvador OLIVA, "Una cançó d'amor i d'odi, més una balada sobre el suïcidi". *Revista de Catalunya*, 64 (juny 1992), pàgs. 121-133.

Oliva 1995: Salvador OLIVA, "El valor a la poesia de Carner", dins: *Carneriana*, *vid. infra* Subirana 1995a, pàgs. 117-131.

Oliver 1965: Joan OLIVER, "Sobre l'estil de Josep Carner", dins: "Presència de Josep Carner". *Serra d'Or*, any VII, 2 (febrer 1965), pàg. 20.

Ollé 1995: Manel OLLÉ, "*Lluna i llanterna*: represa de temes xinesos. De Bai Juyi a Josep Carner, passant per Arthur Waley", dins: *Carneriana*, *vid. infra* Subirana 1995, pàgs. 133-150.

Oller 1984: Dolors OLLER, "Josep Carner: tradició i talent individual". *Serra d'Or*, any XXVI, 293 (febrer 1984), pàg. 22. Reed.: *La construcció del sentit*. Barcelona: Empúries, 1986, pàgs. 13-15.

Oller 1985: Dolors OLLER, "Josep Carner: de la llei i de la gràcia", dins: *Josep Carner. Llengua, prosa, poesia, vid. supra* per Bou 1985, pàgs. 91-109.

Oller 1991: Dolors OLLER, "La norma genèrica com a virtut significativa", dins: Anton M. ESPADALER, *De amore, vid. supra* per Badia, L. 1991, pàgs. 179-191.

Oller 1995a: Dolors OLLER, "El significat de la forma: tres poemes de Josep Carner", dins: *Carneriana, vid. infra* Subirana 1995a, pàgs. 151-168.

Oller 1995b: Dolors OLLER, "Josep Carner", dins: Jordi LLOVET (ed.), *Curso de Literatura Universal*. Barcelona: 1995, pàgs. 917-926.

Oller 1995c: Dolors OLLER, "Josep Carner, revisitat", pròleg a *Carneriana, vid. infra* Subirana 1995a, pàgs. 7-11.

Ortín 1986a: Marcel ORTÍN, "Josep Carner, *Els fruits saborosos*. Edició i notes a cura d'Esther Centelles". *Reduccions*, 29-30 (febrer-juny 1986), pàgs. 139-147.

Ortín 1986b: Marcel ORTÍN, "Sobre el progrés poètic de Josep Carner. Anàlisi d'algunes variants d'*Els fruits saborosos*". *Reduccions*, 29-30 (febrer-juny 1986), pàgs. 107-135.

Ortín 1992: Marcel ORTÍN, "Les traduccions de Josep Carner". *Catalan Review, vid. supra* per Coll 1992a, pàgs. 401-419.

Ortín 1995: Marcel ORTÍN, "Carner a *La Veu*: les sèries narratives inacabades", dins: *Carneriana, vid. infra* Subirana 1995a, pàgs. 169-187.

Ortín 1996: Marcel ORTÍN, *La prosa literària de Josep Carner*. Barcelona: Quaderns Crema, 1996.

Panyella 1988: Vinyet PANYELLA BALCELLS, "Correspondència de Josep Carner amb Miquel Utrillo i amb Josep Carbonell i Gener". Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, 1988, pàgs. 365-380.

Parcerisas 1991: Francesc PARCERISAS, "Un poema de Carner", dins: *L'objecte immediat*. Barcelona: Curial, Biblioteca d'Els Marges, 1991, pàgs. 13-19.

Pi de la Serra 1978: Paulina PI DE LA SERRA, "Josep Carner i els certàmens literaris de Terrassa", dins: *L'ambient cultural a Terrassa*. Terrassa: Caixa d'Estalvis, 1978, pàgs. 154-156.



Pla 1959: Josep PLA, "La conversa de Josep Carner", dins: *L'obra de Josep Carner*, vid. supra DA, pàgs. 151-152.

Pla 1972: Josep PLA, "Josep Carner. Un retrat", dins: *Homenots (3a. sèrie)*, dins: *Obres completes*, 21. Barcelona: Destino, 1972.

Plana 1912: Alexandre PLANA, "De la prosa de Josep Carner", dins: *Les valors del nostre renaixement* (a cura de Iolanda Pelegrí). Barcelona: Edicions 62, Antologia Catalana, 83, 1976, pàgs. 97-103.

Plana 1925: Alexandre PLANA, "*Les Monjoies* d'en Josep Carner", dins: *Les valors del nostre renaixement* (a cura de Iolanda Pelegrí). Barcelona: Edicions 62, Antologia Catalana, 83, 1976, pàgs. 58-62.

Pont 1984: Jaume PONT, "Conflicto y tensión en la poesía de Josep Carner". *Ínsula*, 456-457 (1984), pàg. 27.

Porcel 1966: Baltasar PORCEL, "Josep Carner, l'alta permanència", dins: *Grans catalans d'ara*. Barcelona: Destino, El dofi, 1972, pàgs. 25-42. Reed. dins Calders 1964 (L'Aixernador edicions), pàgs. 107-129.

Prats 1984: "La gran virtut de la llengua". *Avui*, 9/II/1984.

Prats 1985: Modest PRATS, "La gran virtut de la llengua", dins: *Josep Carner. Llengua, prosa, poesia*, vid. supra per Bou 1985, pàgs. 9-30.

Puntí 1959: Joan PUNTÍ I COLLELL, "Comiat i permanència", dins: *L'obra de Josep Carner*, vid. infra DA, pàgs. 55-58.

Riba 1914: Carles RIBA, "*La paraula en el vent*. Al marge d'un llibre den Josep Carner", dins: *Obres completes. 4. Crítica, 3* (a cura d'Enric Sullà I Jaume Medina). Barcelona: Edicions 62, Clàssics catalans del segle XX, 1988, pàgs. 15-19.

Riba 1918a: Carles RIBA, "*Bella terra bella gent*", dins: *Obres completes. 2. Crítica. 1* (a cura d'Enric Sullà). Barcelona: Edicions 62, Clàssics catalans del segle XX, 1985, pàgs. 101-105.

Riba 1918b: Carles RIBA, "*Les planetes del verdum*", dins: *Obres completes. 2*, vid. supra per Riba 1918a, pàgs. 89-91.

Riba 1919: Carles RIBA, "*El Burgès Gentilhome* traduït per Josep Carner", dins: *Obres completes. 2*, vid. supra per Riba 1918a, pàgs. 121-122.

Riba 1920: Carles RIBA, "*L'oreig entre les canyes*, per Josep Carner", dins: *Obres completes. 2*, vid. supra per 1918a, pàgs. 207-209.

- Riba 1921: Carles RIBA, "La Fontaine traduït per J. Carner", dins: *Obres completes*. 2, *vid. supra* per Riba 1918a, pàgs. 249-255.
- Riba 1929: Carles RIBA, "Els fruits saborosos, per Josep Carner", dins: *Obres completes*. 3. *Crítica*, 2 (a cura d'Enric Sullà i Jaume Medina). Barcelona: Edicions 62, 1986, pàgs. 49-54.
- Riba 1959: Carles RIBA, "Endreça a Josep Carner", pròleg a *L'obra de Josep Carner*, *vid. supra* Da, pàgs. 7-10.
- Romeu 1959: Josep ROMEU, "Sobre Nabí, de Josep Carner", dins: *L'obra de Josep Carner*, *vid. supra* DA, pàgs. 59-66.
- Sala 1992: Jordi SALA, "El tractament del tema eròtico-amorós a *Verger de les galanies*". *Catalan Review*, *vid. supra* per Coll 1992a, pàgs. 165-190.
- Sala 1993a: Jordi SALA, "Amor, erotisme i ús del símbol a *Verger de les galanies*, de Josep Carner". *Serra d'Or*, núm. 400 (abril 1993), pàgs. 82-83.
- Sala 1993b: Jordi SALA, "Poesia, de Josep Carner". *Revista de Catalunya*, 73 (abril 1993), pàgs. 114-118.
- Sala 1995: Jordi SALA, "L'evolució de l'obra poètica de Josep Carner i el mite del Noucentisme perpetu", dins: *Carneriana*, *vid. infra* subirana 1995, pàgs. 189-201.
- Saltor 1959: Octavi SALTOR, "Els Jocs Florals en l'obra de Josep Carner", dins: *L'obra de Josep Carner*, *vid. supra* DA, pàgs. 153-157.
- Salvador 1983: Vicent SALVADOR, "De la lexicologia a la semiòtica poètica: a l'entorn d'un poema de Josep Carner". *Llengües en contacte*, 1 (març 1983), pàgs. 26-31. Reed. dins: *Anàlisis i comentaris de textos literaris catalans*. 4 (a cura de Narcís Garolera). Barcelona: Curial, Manuals Curial, 9, 1985, pàgs. 61-73.
- Santaeulàlia 1984: Josep N. SANTA EULÀLIA, "L'experiència de l'exili en la poesia de Josep Carner". *El Bagant*, 34-35 (febrer-març 1984), pàgs. 26-28.
- Santaeulàlia 1992: Josep N. SANTA EULÀLIA, "Quatre modalitats en la poesia de Josep Carner". *Catalan Review*, *vid. supra* per Coll 1992a, pàgs. 325-369.
- Santaeulàlia 1989: Josep N. SANTA EULÀLIA, *Qüestió de mots. Del simbolisme a la poesia pura*. Barcelona: La Magrana, 1989, pàgs. 77-107.
- Sarsanedas 1965: Jordi SARSANEDAS, "El teatre de Josep Carner", dins: "Presència de Josep Carner". *Serra d'Or*, any VII, 2 (febrer 1965), pàgs. 37-38. Abreviat dins: *Josep Carner en els seus millors escrits*, *vid. supra* per Arimany 1959, pàgs. 125-132.

Schreiber 1979: Richard SCHREIBER, "En torno a «Verb», de Josep Carner". *Ibero-Romania*, 9 (1979), pàgs. 48-75. Trad. al català: "Verb: Anàlisi i intent d'interpretació", *Catalan Review*, *vid. supra* per Coll 1992a, pàgs. 285-323.

Serrahima 1959: Maurici SERRAHIMA, "Els contes de Josep Carner", dins: *L'obra de Josep Carner*, *vid. supra DA*, pàgs. 158-162.

Serrahima 1968: Maurici SERRAHIMA, "La prosa de Josep Carner", dins: Josep Carner, *Obra completa* (1968), pàgs. 807-825.

Serrahima 1972: Maurici SERRAHIMA, "Josep Carner", dins: *Dotze mestres*. Barcelona: Destino, El dofi, 1972, pàgs. 253-280.

Serrallonga 1986: Segimon SERRALLONGA, "Les cartes entre Carner i Marià Manent per a l'edició de *Poesia* (1957)". *Reduccions*, 29-30 (1986), pàgs. 18-48.

Soreil 1959: Arsène SOREIL, "*Nabi* de Josep Carner". *Cahiers de Marche Romane*, 4 (1959).

Subirana 1995a: Jaume SUBIRANA (ed.), *Carneriana*. Barcelona: Proa, 1995.

Subirana 1995b: Jaume SUBIRANA, "Josep Carner i l'editorial Selecta: la mútua conveniència", dins: *Carneriana*, *vid. supra* Subirana 1995a, pàgs. 203-222.

Subirana & Izquierdo 1984: Jaume SUBIRANA i Oriol IZQUIERDO, "*La paraula en el vent: paraula contra el vent*". *Serra d'Or*, any XXVI, 293 (febrer 1984), pàgs. 11-13.

Sullà 1995: Enric SULLÀ, "La capacitat negativa de Josep Carner", dins: *Carneriana*, *vid. supra* Subirana 1995a, pàgs. 223-239.

Susanna 1984: Àlex SUSANNA, "En el centenario de Josep Carner. Un clàssic en época romàntica". *El Ciervo*, 399 (mayo 1984), pàgs. 23-26.

Tasis 1959: Rafael TISIS, "El barcelonisme de Josep Carner", dins: *L'obra de Josep Carner*, *vid. supra DA*, pàgs. 169-175.

Teixidor 1965: Joan TEIXIDOR, "Entre Xavier Nogués i Josep Carner", dins: "Presència de Josep Carner". *Serra d'Or*, any VII, 2 (febrer 1965), pàgs. 22-25.

Totosaus 1971: J. M. TOTOSAUS, "Per a una lectura cristiana de *Nabi*". *Serra d'Or*, XIII, 147 (desembre 1971), pàgs. 73-76.

Triadú 1984: Joan TRIADÚ, "Josep Carner, el castellà i els castellans". *Serra d'Or*, any XXVI, 293 (febrer 1984), pàgs. 19-21.

Triadú 1985: Joan TRIADÚ, *La poesia catalana de postguerra*. Barcelona: Edicions 62, Llibres a l'abast, 205, 1985, pàgs. 9-26.

Ventura 1984: Núria VENTURA, "El narrador infantil". *Avui*, 9/II/1984.

Verdin 1983: Simonne VERDIN, "Josep Carner traduït". *Estudis Universitaris Catalans*, vol. XXV (*Miscel·lània Aramon i Serra*, III). Barcelona: Curial, 1983, pàgs. 579-624.

Villangómez 1959: Marià VILLANGÓMEZ I LLOBET, "El cor quiet", dins: *L'obra de Josep Carner*, *vid. supra DA*, pàgs. 81-84.

Wahl 1959: Jean WAHL, "Préface" a Josep Carner, *Nabi*. Paris: Librairie José Corti, 1959, pàgs. 7-11.

### C. BIBLIOGRAFIA GENERAL

Aristòtil [1974]: ARISTÒTIL, *Poética* (trad. García Yebra). Madrid: 1974.

Ballart 1994: Pere BALLART, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio, 1994.

Barthes 1968: Roland BARTHES, "La mort de l'auteur", dins: *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1971 (2a. edició).

Bobes 1974: María del Carmen BOBES et alii, *Crítica semiológica*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 1974.

Chadwick 1971: Charles CHADWICK, *Symbolism*. London & New York: Methuen, 1971.

Culler 1981: Jonathan CULLER, "Beyond interpretation", dins: *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge, 1981, pàgs. 3-17.

Derrida 1967, Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*. Paris: 1967.

Eagleton 1983: Terry EAGLETON, *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.

Eco 1976: Umberto ECO, *Tratado de semiótica general* (trad. C. Manzano). Barcelona: Lumen, 1991.

- Eco 1986: Umberto ECO, *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Eco 1990: Umberto ECO, *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Eliot 1920: Thomas Stearns ELIOT, "Hamlet and His Problems", dins: *The Sacred Wood*. London: Methuen, 1920, pàgs. 95-103.
- Ferraté 1989b: Joan FERRATÉ, "La forma dels poemes", dins: *Apunts en net*. Barcelona: Quaderns Crema, 1991, pàgs. 31-37.
- Ferraté 1989c: Joan FERRATÉ, "Símbol, imatge, glossa", dins: *Apunts en net*, vid. supra per Ferraté 1989b, pàgs. 15-22.
- Ferrater Mora 1944: *Les formes de la vida catalana*, dins: *Les formes de la vida catalana i altres assaigs*. Barcelona: Selecta, 1955.
- Fiedler 1960: Leslie A. FIEDLER, "Archetype and Signature: a Study of the Relationship between Biography and Poetry". *The Sewanee Review*, vol. 60, núm. 2. Reed. dins: James L. CALDERWOOD & Harold E. TOLIVER (eds.), *Perspectives on Poetry*. New York, London & Toronto: Oxford University Press, 1968, pàgs. 394-399.
- Fontanier 1830: Pierre FONTANIER, *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.
- Genette 1972: Gérard GENETTE, *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Genette 1983: Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- Greimas 1966: Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966.
- Herder 1773: Johann Gottfried HERDER, "Shakespeare", dins: *Obra selecta*. Madrid: Alfaguara, 1982, pàgs. 249-271.
- Iser 1972: Wolfgang ISER, "The Reading Process: a Phenomenological Approach", dins: *The Implied Reader: Patterns in Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1974, pàgs. 274-294.
- Iser 1976: Wolfgang ISER, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1978.

Jakobson 1958: Roman JAKOBSON, "La lingüística y la poética", dins: Thomas A. SEBEOK (ed.), *Estilo del lenguaje* (trad. Ana María Gutiérrez Cabello). Madrid: Cátedra, 1974, pàgs. 125-173.

Jauss 1970: Hans Robert JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Trad. cast.: *La literatura como provocación* (trad. Juan Godo Costa). Barcelona: Península, 1976.

Johnson [1968]: Samuel JOHNSON, *Johnson on Poetry* (edited by Arthur Sherbo). New Haven & London: Yale University Press, 1968.

Lausberg 1963: Heinrich LAUSBERG, *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos.

Llovet 1990: Jordi LLOVET, *El sentit de la forma. Assaigs d'estètica*. Barcelona: Edicions 62, 1990.

Lodge 1984: David LODGE, *Small World*. London: Penguin, 1984.

Lotman 1970: Iuri M. LOTMAN, *Estructura del texto artístico* (trad. Victoriano Imbert). Madrid: Istmo, 1988.

Mortara 1988: Bice MORTARA GARAVELLI, *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1988.

Muecke 1970: D.C. MUECKE, *Irony and the Ironic*. London & New York: Methuen, 1970.

Mukarovsky [1977], Jan MUKAROVSKY, *Escritos de estética y semiótica del arte* (edición crítica de Jordi Llovet). Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

Newton 1990: K.M. NEWTON, *Interpreting the Text*. New York & London: Harvester Wheatsleaf, 1990.

Oliva 1986: Salvador OLIVA, *Introducció a la mètrica*. Barcelona: Quaderns Crema, 1986 (2a. ed. 1988).

Oliva 1991a: Salvador OLIVA, "La perduració de les formes fixes en la poesia catalana". *Revista de Catalunya*, núm. 48 (gener 1991), pàgs. 123-128.

Oliva 1992a: Salvador OLIVA, *La mètrica i el ritme de la prosa*. Barcelona: Quaderns crema, 1992.

- Oller 1980: Dolors OLLER, "L'obra literària: per a una anàlisi de la poètica noucentista", dins: *La poesia de Rafael Masó*. Girona: Col·legi Universitari de Girona, 1990, pàgs. 35-54.
- Peirce [1982]: Charles S. PEIRCE, *Writings of \_\_\_: A Chronological Edition* (ed. Max. H. FISCH et alii). Bloomington, Indiana University Press: 1982.
- Plató [1989]: PLATÓ, *Diàlegs. Vol. X: La República* (trad. Manuel Balasch). Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1989.
- Riffaterre 1979: Michael RIFFATERRE, *La production du texte*. Paris: Seuil, 1979.
- Rimmon 1976: "Teoria general de la narració: *Figures III* de Genette i l'estudi estructuralista de la narració", dins: Enric Sullà (ed.), *Poètica de la narració*. Barcelona: Empúries, 1985, pàgs. 149-184.
- Riquer 1964: Martí de RIQUER, *Història de la literatura catalana*, vol. I. Barcelona: Ariel, 1964.
- Serra & Llatas 1932: Alfons SERRA I BALDÓ i Rossend LLATAS, *Resum de poètica catalana (mètrica i versificació)*. Barcelona: Barcino, 1932.
- Sontag 1967: Susan SONTAG, *Against Interpretation*. London: Eyre & Spottiswoode, 1967.
- Terry 1989: Arthur TERRY, "Del romanticisme al noucentisme. Les connexions europees de la literatura catalana". *Revista de Catalunya*, 30 (1989), pàgs. 125-138.
- Thompson 1971: Ewa M. THOMPSON, *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism*. The Hague & Paris: Mouton, 1971.
- Tynianov 1924: Jurij TYNIANOV, *Problema stixotvornogo jazyka*. Leningrad: 1924.
- Voltaire 1734: François-Marie Arouet, VOLTAIRE, "Sobre la tragedia", dins: *Cartas filosóficas* (ed. Fernando Savater). Madrid: Editora Nacional, 1976, pàgs. 147-152.
- Vallcorba 1994: Jaume VALLCORBA, *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- Wellek 1955: René WELLEK, *Historia de la crítica moderna*. Madrid: Gredos, 1955.
- Wellek & Warren 1948: René WELLEK & Austin WARREN, *Teoría literaria* (versió de José M<sup>a</sup> Gimeno). Madrid: Gredos, 1953 (4a. edició de 1966).