



You are accessing the Digital Archive of the Catalan Review Journal.

By accessing and/or using this Digital Archive, you accept and agree to abide by the Terms and Conditions of Use available at http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review is the premier international scholarly journal devoted to all aspects of Catalan culture. By Catalan culture is understood all manifestations of intellectual and artistic life produced in the Catalan language or in the geographical areas where Catalan is spoken. Catalan Review has been in publication since 1986.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

A l' accedir i / o utilitzar aquest Arxiu Digital, vostè accepta i es compromet a complir els termes i condicions d'ús disponibles a http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review és la primera revista internacional dedicada a tots els aspectes de la cultura catalana. Per la cultura catalana s'entén totes les manifestacions de la vida intel·lectual i artística produïda en llengua catalana o en les zones geogràfiques on es parla català. Catalan Review es publica des de 1986.

Una lectura de Llunari **Laia Martín**

Catalan Review, Vol. VI, number 1-2 (1992), p. 225-284

UNA LECTURA DE LLUNARI

LAIA MARTÍN

A M.A. Torras, la meva àvia

«I vaig pensar que els poemes, perpetuats en el llibre, o en d'altres llibres innombrables, eren sempre una superació dels adéus, asserenament del patètic, sacra immunització sobtada, en la universal transmutança, de l'efímer».

Josep CARNER

Dins de *Poesia*^{*}, LLUNARI constitueix la sisena secció del total de tretze que conté el llibre de 1957. Es tracta, doncs, d'una secció central del recull. Consta de noranta-un poemes, la majoria dels quals (un 58% aprox.) provenen de tres llibres publicats entre els anys 25-35: *El cor quiet* (1925), *El veure encantat* (1933) i *La primavera al poblet* (1935). La resta de la secció és constituïda per un 11% de poemes pertanyents a l'etapa anterior de la producció carneriana, és a dir, del 1907 al 1924; i un 31 % dels anys més acostats a la confecció de *Poesia*. Aquests són els títols dels poemes de la secció, acompanyats de les sigles del llibre de procedència:¹

^{*} Totes les citacions dels poemes pertanyen a l'edició establerta per Jaume Coll: Josep Carner, *Poesia*. Barcelona, 1992.

¹ Resumint numèricament la taula de procedència dels poemes de la pàgina següent (extreta de la citada edició de *Poesia*), trobem vint-i-un poemes de *La primavera al poblet* (PrP), divuit de *El veure encantat* (VeE), setze d'inèdits, onze de *El cor quiet* (CoQ), set de *Llunyania* (Llu), cinc de no publicats en cap llibre, tres de *La paraula en el vent* (PaV) i de *L'oreig entre les canyes* (OrC), dos de *Les monjoies* (Mon) i un de cadascun dels llibres següents: *Segon llibre de sonets* (SeS), *Verger de les galanies* (VeG), *Bella terra bella gent* (BTBG), *Auques i ventalls*² (AuV²) i *Paliers* (Pal).

Boira	NPL	Tarda d'estiu	OrC
Himne a l'hivern		A un gripau	CoQ Pal
Joguines	CoQ	Els falciots	PrP
Les gatoes	CoQ	Fanal i lluna	PrP
Fa molt fred	CoQ	Incúria d'agost	VeE
Deixia de gener	PrP	Sol d'estiu	PrP
Plany de febrer		<i>Ad petendam pluuiam</i>	VeE
Dia de córrer	PrP Pal	Treva	NPL
Març marçot	PrP	El sol ja no té sagetes	VeE
Imprecació	Mon	Olor d'una fi d'estiu	VeE
Cant de març	PaV InO	Comiat	BTBG BTBG ²
Març	PaV	Per la Mare de Déu de setembre	VeE
Indicis	Llu Arb	Per Sant Miquel, a un venerable amic	CoQ
Expectació	PrP	Extasi del bou	Llu
Acaballes d'hivern	VeE	Cel i mar	
Preludi	VeE	Cant de tardor	
Començament	Llu	Les flors es passen	
Portal de la primavera	PrP	El pàmpol i la posta	VeE
Primavera prima		Impacient setembre	VeE
Canvi		Angoixa de l'alta nit	Mon
Primavera pobra	PrP	Equinocci	Llu
Tamborinada	OrC	Nou senyal	VeE
Les fulles apunten	SeS	Fi de setembre	VeE
Imaginació i estacions	OrC	Lloança de l'octubre	
País perdut	NPL	A un amic	PaV
Els dos xàfecs	PrP	Engany de la tardor	VeE
Dol	NPL	Represa	VeE
Vent al jardí	PrP	Comiat d'un dolç octubre	Llu
Pluja d'abril	CoQ	Es blau el fred naixent	VeE
Cap de núvol	CoQ	Boira de la nit	AuV ²
Després de la pluja	NPL	Verger desolat	VeG
Màgic moment	PrP	Novembre	CoQ
Primavera recobrada		Tots Sants	
Maig	PrP	Or de novembre	VeE
A una oreneta	CoQ	Dia cobert	VeE
Salut a les roses	VeE	Epígrames del vent de novembre	VeE
Epigrama del bell temps		Darrer pleniluni de tardor	Llu
Dia gris de maig	PrP	Alta nit	
Festa major al jardí	PrP	Fred	
Obsessió lunar	PrP	El captaire	
Contra una òliba	PrP	Entrada d'hivern	
Coets	PrP	Dia d'hivern	Llu
La vida incerta	PrP	Fred matinal	
De mal registrar	PrP	Desembre pairal	CoQ
Adéu sense comiat	PrP	Cançó de Nadal	CoQ
		Ostende, 31 desembre 1949	Pal

Per tant, aquesta secció és configurada majoritàriament per poemes que foren publicats per primer cop en l'etapa central de l'obra de Josep Carner i té com a tema cohesionador el

temps, raó per la qual els llibres que aporten a la secció un major nombre de poemes són els dos darrers esmentats, ja que tenen com a pretext poètic la tardor i la primavera, respectivament. Cal remarcar que 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, tota ella ens fa arribar aquella «cremadissa d'ales dels instants» de què parlava el darrer poema d'un dels primers llibres, *Els fruits saborosos*, en una tenaç i esforçada lluita per donar cos a la memòria mitjançant el discurs poètic i alleujar el sofriment que el pas dels dies comporta.

LLUNARI, com el seu títol indica, ressegueix el pas del temps en la seva manifestació objectiva i natural, les llunacions, tal i com feien els homònims tractats medievals. Aquests diferien dels almanacs corrents avui dia en el fet que servien per més d'un any, ja que eren el resultat dels càlculs sobre la repetició periòdica del temps. A la llarga els *Llunaris* acabaren per ser instrument imprescindible d'astròlegs que se'n servien per predir els destins humans. Tanmateix, ara i adés, el sentit primer del terme és, tal i com recull el *Diccionari etimològic* de Coromines, «calendari de llunacions». Aquestes tenen un caràcter marcadament cíclic (del no-res aparent a la creixença, d'aquesta a la plenitud, de la plenitud a la minva i la desaparició que congria l'ésser latent i permet de recomençar el mateix, i, alhora, divers cicle). A les quatre fases lunars corresponen les quatre estacions de l'any que segueixen, en una òrbita major, el mateix esquema cíclic, el típic agrícola de mort i resurrecció i que és també el de la ideologia cristiana. Com als *Llunaris* medievals, aquí es tracta, doncs, del temps que varia, però que retorna.

Precisament per ajustar-se a l'esquema rítmic lunar, però també per superar-lo dibuixant una mena d'espiral, símptoma d'una concepció progressista i messiànica del temps, la secció s'inicia amb «Boira» i es clou amb «Cançó de Nadal».

Al primer poema la boira / «flotant record de l'increat» (v.20) és un clar símbol del no-res que fa trontollar la fe del poeta:

Desdibuixat, el campanar vacil·la
com si perdés la fe.

(vv. 15-16)

fins que sent una veu, no se sap d'on, ¿interior?, ¿exterior?, però, sens dubte, amb tota la força d'un imperatiu ètic (vv. 22-28)² que resitua l'esguard poètic sobre la certesa de la pròpia existència física i moral, així com la del món exterior:

Al cel, mig albirada,
brilla la voluntat de l'estelada
que mai no torben patiments d'amor.

(vv. 37-39)

Els ulls de la nit, estels, ànimes, garanteixen al poeta l'existència d'un món objectiu que continua malgrat les deprecacions subjectives a què l'ànim el sotmet. La voluntat de ser de les estrelles contra el no-res / nit fa aparèixer una nova mirada del poeta, atreta com la de Kant, per la volta estelada i la llei moral.

Aquest fet ens porta a adduir una segona raó per la qual «Boira» i «Cançó de Nadal» són els poemes triats com inici i fi de la secció: una raó de coherència interna entre les seccions de *Poesia*. El poema que tanca la secció precedent, OFRENA, és «La desesperança»³ que retrata una atmosfera de deso-

² El recurs d'introduir una segona veu al poema en forma d'autoritat moral apareix també a «Xiprer», dins la secció ARBRES.

³ A l'edició de l'any 1957 el darrer poema d'OFRENA era «L'estiu fecund al jardinet». Com demostra Jaume Coll al pròleg de la seva edició, foren l'atzar i la pressa perquè sortís el llibre els factors determinants a l'hora de la seva col·locació a la fi de la secció i no pas la voluntat manifesta de l'autor que ja per a tal fi havia triat «La desesperança». No em veig capaç d'establir quina connexió

lació produïda pel desengany afectiu i que es concreta en un seguit de fets externs adversos que tradueixen l'estat d'abatiment («dol») del Jo poètic, absolutament abocat a l'angoixa existencial. «Boira» s'inicia mantenint aquest caire advers del món extern, però, en el seu devenir, remunta la vessant malfèlica per imposar el regne absolut de les coses objectives i de la força moral, materialitzada aquesta en la imatge de l'heroi de bronze. La temptativa que «Boira» fa reeixir ja havia estat apuntada a diversos poemes d'OFRENA com a reacció al desengany amorós, per exemple, «Serenor»:

Creguí que l'estelada bronzidora
bategava amb el ritme d'una sang;
i que enrosaven la naixent aurora
la llum d'uns ulls i la dolçor d'un flanc.

Ara sé que és la llum qui sola invita
a somnis d'aire i ficcions de foc.
Ja fuig una ombra que es va fent petita.
Ara tot és en pau i en el seu lloc.

(vv. 13-20)

«Cançó de Nadal» tanca aquest episodi de reflexió poètica a l'entorn del pas del temps amb la confiança en la repetició del temps, la superació del drama temporal i la redempció. La fe que vacil·lava ha estat recuperada: els sentiments negatius de l'enyorança i la recança són transformats en força constructiva, i la «Branca rompuda pel vent espectral» (v.1) en la

hi pot haver entre «L'estiu fecund al jardinet» i «Boira». A més «L'estiu fecund al jardinet» ni tan sols té a veure amb el to general d'OFRENA, irònic o elegíac pel que fa a l'amor; ni tampoc, com apunta Joan Ferraté al seu assaig *Ideas del alma* (dins *Teoría del poema*, Barcelona, 1957), cal entendre el «tu» com a companya amorosa, sinó com a apel·lació al «tu» civil: *«El poema que vamos a leer es, sin embargo, ininteligible, salvo desde este punto de vista.»*, raons per les quals ha estat molt escaient de remetre el poema a la secció corresponent, justament aquella que es té com a eix la societat catalana, LLOC.

flama de la renovació del temps, la del foc de Nadal, la del Fill que morint salva els seus germans per a la Vida. A més, la imatge de «la branca rompuda pel vent espectral» és una reminiscència del vers final del darrer poema de la secció anterior, «La desesperança», que, justament, cloïa:

i l'alta branca del meu pi rompuda.

(v, 14)

Cal considerar, pròpiament, «Cançó de Nadal» el darrer poema perquè el que ho és de fet, «Ostende, 31 desembre 1949», constitueix un epíleg i un element de connexió amb la secció posterior, ARBRES. Aquest és l'únic poema del recull que ens remet a una data concreta del calendari artificial, humà, i, alhora, a un moment ben concís de la biografia personal del poeta. Ambdós motius ja justificarien el caire marginal del poema, però encara n'hi ha més. En primer lloc l'estructura de la secció que, numèricament parlant, podem establir com de $45 + 45 + 1$, és a dir, dues subseccions de quaranta-cinc poemes cadascuna (la primera va de l'inici de l'any fins al solstici d'estiu; la segona, d'aquest fins al d'hivern —Nadal—) i un epíleg. En segon lloc, el poema té una peculiar significació existencial (que no biogràfica), donada pel verb principal del quartet repetit a mode de tornada: «faig» (vv. 3 i 19) enfront del «veig» dominant al llarg de la secció. Per tant, representa la inserció del Jo poètic al temps dels homes, un cop acabat el procés de depuració temporal que ha comportat l'exercici poètic anterior i que concreta en el vers «alliberat de record i destí». (vv. 4 i 20), és a dir, i entre d'altres coses, de la *desesperança* a què l'havia abocat l'experiència amorosa i l'obsessió que comporta, carcellera de l'expansió de l'ésser moral en el món.

Un cop situada la secció i establerta l'estructura, passem a abordar allò que ha de ser el nucli central d'aquest estudi: l'anàlisi de la concepció del temps i les figuracions poètiques que genera en la poesia de Carner.

A les llengües romàniques el terme «Tems» té un doble significat que no contemplen, p.e., llengües com ara l'anglès o l'alemany. A les primeres s'utilitza el mateix mot per designar tant la forma mental que implica durada i successió com un estat meteorològic, cosa que no s'esdevé a les segones que diferencien els dos conceptes en mots diferents; per al primer, «Time» / «Zeit» i per al segon, «Weather» / «Wetter». La relació que estableixen les llengües romàniques es justifica pel fet que la meteorologia, en el seu canvi més o menys periòdic, és una cara objectiva de la forma mental que és l'altre tems.

Al llarg de la secció el tems rep un triple tractament. En línies generals, es pot considerar que el tems és, en primer lloc, objectivat en la mateixa mutació natural (les fases de la lluna, les estacions de l'any, els cicles vegetals, les alteracions en la intensitat d'actuació dels quatre elements bàsics) i en el sistema de pautes arbitràries en què l'home l'ha encabit (calendaris de mesos, rellotges). En segon lloc, és conceptualitzat, tot fent una interpretació analògica dels canvis externs, p.e., en els significats de la litúrgia catòlica, en el sistema de símbols que ha d'ajudar a entendre les realitats humanes a l'estil dels romàntics anglesos o de les correspondències baudelairianes i, encara, el Jo poètic és en el tems i, com ell, canvia i roman; i, per ell, recorda i espera, en paraules del poeta:

Som en la pressa del que passa
i en el desfici del que ve.
(«Equinocci», vv. 11-12)

LLUNARI barreja una i altra vegada poemes que són pures imatges del tems objectivat amb d'altres on hi ha una recerca de correspondències entre la conducta de la Natura i el sentiment de caducitat / immortalitat del poeta; i encara uns altres que són glosses, és a dir, comentaris sobre l'esmentat procés

d'abast superior al Jo poètic. Els tres procediments molt sovint es confonen, tal i com ja s'esdevé al primer poema de la secció, on la boira és tant un component del paisatge descrit (figuració objectiva) com el símbol del no-res extern i intern (figuració simbòlica) del qual deriva el component moral del poema (glossa).

Aquest estudi és dividit en tres parts que intenten escatir les configuracions del temps a la secció LLUNARI en les tres cares que li hem descobert: l'objectiva, la que és producte d'una interpretació i la de la vivència subjectiva.

1. LES CARES OBJECTIVES DEL TEMPS

1.1. L'ESPAI

«Time's geometry» afirma Paul Valéry als *Cahiers*,⁴ ja que, només a partir d'un sistema de coordenades de referència, es pot establir la noció de variació i la de moviment implícites en el temps. D'aquí la necessitat de considerar un continuïum tèmporo-espacial que, en termes ara ja carnerians, fa que l'espai sigui el mirall més fidel del temps.

El temps, forma mental, es pot objectivar perquè és vist en els canvis, és a dir, en els seus efectes. Així, el poeta ([qui] «va confegint aquests gargots,» («Maig», v.14) sap del mes de maig perquè el veu «córrer» (prosopopeia) en el vol dels falciots, metonímia pura (vv.15-16). Tot en el temps, a nivell de figuració poètica és metonímic, és a dir, es pren l'efecte per la causa, ja que aquest és el que perceben els sentits. El Jo poètic de Carner, rarament explícit, es caracteritza al llarg de tota la secció per l'acció contemplativa. La primera persona del singular del verb veure apareix vuit vegades en forma activa⁵

⁴ *Cahiers*, I, pàg. 1263. París, 1973.

⁵ «Boira», v.40; «País perdut», v.7; «Màgic moment», v.12; «Maig», v.15

i presenta un elevat índex de freqüència tan sols superat per la forma «sé» que apareix nou vegades mentre que «sento» apareix quatre vegades;⁶ accions que resulten de la primera. La mirada és el pas previ tant del coneixement racional com del sensible i contemplar el món és ja transformar-ne els objectes. Allò contemplat apareix en Carner com un espectacle durant el qual el Jo poètic es manté a distància cedint el protagonisme de ple als diversos elements de la Natura, adés convertint-ho en un joc d'artifici (p.e., «Març marçot»), adés en una autèntica representació teatral on un vel / tel / decor contribueix a imposar el distanciament (p.e., «Tarda d'estiu», «El sol ja no té sagetes», «Boira de la nit»). El vel suggereix, a més, i a la manera del de Parmènides, un filtre que encobreix l'autèntica essència de les coses o, de part del subjecte cognoscent, la dificultat d'accedir-hi;⁷ Aquest darrer és el cas del «vel» de «Desembre pairal»:

Un àngel posa avui, visible sota el vel,
una mica de tast d'infantesa i de cel
(vv. 9-10)

o bé, d'«Ostende, 31 desembre 1949»:

Un rastre angèlic, un vel matiner
fa fonedissa la petja dels límits
(vv. 6-7)

on, i com al cas precedent, el vel, a nivell figuratiu, és la boira

(on ens trobem amb un gerundi que equival, per transformació sintàctica, a «veig»); «Cant de tardor», v.32 i v.36; «Dia d'hivern», v.13 i «Fred matinal», v.3.

⁶ sé: «Boira», v.21; «Pluja d'abril», v.6; «Dia gris de maig», v. 13; «De mal registrar», v.4 i v.7; «Sol d'estiu», v.5; «Cant de tardor», v.38 (dues ocurrències) i «Dia cobert», v.9; sento: «Fanal i lluna», v.9; «Treva», v.12; «Olor d'una fi d'estiu», v.10; «Equinocci», v.19.

⁷ Cf. «Cada mirada nostra és entelada», v.1 de «Salm de la captivitat» dins VERB o bé els versos 31-34 de «Xiprer» dins ARBRES.

com ja ho era al primer poema de la secció on apareixia assimilada a la nit:

en desfent-se aquest vel, parió de la nit.

(v. 24).

La mirada, però, no és propietat exclusiva del poeta, sinó que tot en l'espai / natura és ple d'ulls a l'aguait, rera els quals s'amaga l'esguard del poeta, si més no ell és qui els anima i permet les associacions més diverses. Així, s'estableix un joc de reflexos que Carner recrea amb principis de geometria intentant, com fa el grill del poema «Després de la pluja», d'encabir

dins d'una sola nota exasperada,

la nova, immensa, humida joventut.

(vv. 11-12).

Per analitzar les implicacions espacials de la poetització del temps, recorrerem al comentari de dos poemes del cicle d'hivern, «Deixia de gener» i «Plany de febrer», on veurem clarament la disposició geomètrica dels diversos components figuratius del poema i n'extraurem la significació.

Pel que fa al primer (un sonet), trobem que la clau interpretativa és en un punt del continuu tèmporo-espacial «l'hora lacustre amb lliscaments de nit» (v.6), és a dir, en l'extensió d'un capaltard de la fi d'hivern (el desglaç ja s'ha iniciat). El poema es desplega en quatre dimensions. Verticalitat, horitzontalitat i profunditat s'expressen en la substantivació que designa els diferents components paisatgístics (brancs, brucatar / sòl, l'horitzó / tomb manyac, l'aigua que defalleix, la volta celeste i el núvol biaixenc), mentre que l'adjectivació, tot assignant els colors, introdueix la dimensió temporal (violetes, florit, lacustre amb lliscaments de nit, de topazi, la ploma rosa d'un flamenc). El cel nocturn és, per transposició, el llac de topazi, allò que reflecteix (llac) passa a ser allò reflectit

(cel), en un clar efecte del que Bachelard anomena «narcissisme còsmic».⁸ Tanmateix, la importància significativa rau en el complement nominal, «de topazi», ja que identifica i diferencia, alhora, l'element celeste i el líquid. El topazi, pedra preciosa, a part del seu color blau fosc, es caracteritza per la seva perfecta estructura cristal·lina que li dona la duresa dels minerals més preuats, qualitat a les antípodes de la inconsistència de l'aigua. La imatge transposada és més perfecta, doncs, que l'agent que l'ha propiciada, de la mateixa manera que la Poesia és més forta que Cronos.⁹ Imatge, doncs, de superació de la temporalitat (aigua) gràcies a la figuració poètica, procediment molt típic del fer poètic carnerià.¹⁰ Tanta és la força d'objectivació de la imatge que Carner la reutilitza a *Nabí* (cant VI) per provocar el mateix efecte de consistència:

Com volta de topazi, encara el dia
semblava tot suspès, i ja amb delit
cada arbre s'entendria
d'un fresc anunci de la nit.

(vv. 133-136)

Hem de concloure que tot aquest desplegament quadridimensional es corona amb la darrera imatge del «núvol biaixenc / ploma rosa d'un flamenc» que, mitjançant la coloració i la profunditat, introdueix en l'ànim dels humans la ferma esperança de l'acompliment del cicle, per això el verb del darrer tercet és «signa» i clou amb una imatge que sintetitza tota la impressió desenvolupada al poema, tal i com s'escau al més preuat dels sonets.

⁸ Gaston Bachelard: *L'eau et les rêves*. París, 1942, pàgs. 37 i següents.

⁹ Aquesta duresa conferida per la disposició geomètrica també lliura la certesa, així altres pedres precioses encarnaran sengles elements de la Natura a l'hora de la veritat, a la fi de l'hivern: «el riu de safir» del poema «És blau el fred naixent», v.3 i «el món de cristall que ens ignora» del poema «Darrer pleniluni de tardor», v.16.

¹⁰ Cf. «Els raïms immortals» dins *Els fruits saborosos*.

Pel que fa a «Plany de febrer», la disposició geomètrica dels elements tramet la sensació d'immobilisme i desesperança. Si la metamorfosi lumínica del capaltard era una admonició del canvi estacional; el dia retorna la certitud de la permanència de l'hivern. El sol és la flor malalta i sense virtut («no sap encara d'escalfar» v.2). En comptes dels brancs violetes de neguit, trobem ombres primes que creen inquietud, formulada en la repetició de la mateixa pregunta a l'inici i la meitat del segon quartet: «¿On fugirem...?» La raó de tanta inquietud cal buscar-la en l'espai/temps. Si abans la mirada era enlairada pel núvol biaixenc i en el seu estadi lumínic garantia el canvi estacional, ara ens és tornada a terra per a gran desolació i victòria de la immobilitat (remarcada en la imatgeria i en l'ús reiterat de l'adverbi «encara»), fet que es concreta en la gradació descendent del darrer quartet: les teulades s'ajupen, la roba dels terrats marca un rígid espai (el fred continua, metonímia pel temps, aquí meteorològic), els vidres de les cases/miralls són entelats, per tant sense virtut tampoc, i jeuen els camins descoratjats (domini final i aclaparador de l'horitzontalitat, esdevinguda única dimensió).

1.b. ELS ULLS DE LA NATURA

El Jo poètic mira; però Ella, també. Les estrelles, «ulls encesos que vénen d'uns jardins» («Joguines», v.3), els recs i les cadolles («Treva», v.3) són diverses figuracions de la mirada i agents reflectors. Els elements, també personificats, miren: el cel («Nou senyal», v.2), el temps es mira en «l'ull pur del fontinyol» (v.6 del poema «És blau el fred naixent»), la llum («Fi de setembre», v.7), el maig («Maig»). Aquest joc de mirades dona lloc a diverses transposicions com ara cel / terra («el teu [del setembre] ramat de boires sobre les valls remuga» v.7 d'«Impacient setembre»), fanal/lluna («Fanal i lluna»). El temps es reflecteix a l'aigua o, a la manera de Claudel, l'ai-

gua és la mirada de la terra, el seu aparell per mirar el temps. És curiós que l'únic rellotge que figura en tota la secció sigui una clepsidra, instrument que mesura el temps basant-se en els diferents nivells assolits per l'aigua («Preludi», v.10), però aquest fet confirma la recurrència d'un procediment molt propi de la imaginació poètica de Carner: les imatges del temps emmirallant-se en el temps.

L'aigua, principal imatge de la temporalitat, esdevé l'element que congria els diferents estadis còsmico-estacionals. Així, a l'hivern («Fa molt fred»),

és tota aturada
l'aigua envidriada
com un ull de mort.
(vv. 14-16).

A la primavera, l'aigua és pluja, fonts que gorgolen, xipolls («Màgic moment», v.10; «Començament», v.25), element generador i dinàmic.

L'estiu és caracteritzat per l'esclat del món mineral i per l'absència de l'element aquàtic, de manera que, on hi havia aigua, ara hi ha sorra, element que reforça la idea d'immobilitat per contrast amb el riu (= fluir) i d'eixorquia causats per «l'urc de sobirà del sol» («Sol d'estiu», v.4).

A la tardor, el poeta fa aparèixer per primer cop el mar, probablement per augmentar la sonoritat fantasmal que l'autor dóna a l'estació. Així, a «Cel i mar», un cop caiguda la nit, és la mar qui ens situa al mes de setembre.

L'efecte de miralleig, que permet un gran joc poètic d'associacions i geomètric ($A = A' = A''$, d'on $A = A''$ etc.), és desenvolupat en diverses figuracions. Una de les més reiterades és la de les finestres. Les finestres reflecteixen el temps que s'hi refracta, és a dir, la llum, i, per altra banda, forneixen la imaginació poètica d'una qualitat formal basada en la separació vertical i l'angularitat.

Pel que fa a les imatges lumíniques, a l'hivern la curta durada del dia i la feblesa de l'escalf solar fa que les finestres siguin «dolorides» («Entrada d'hivern», v.13), «porugues» («Començament», v.29) o bé que facin «l'ull trist» («Plany de febrer», v.11). A la primavera el seu color blau fa dir al poeta («Màgic moment»):

Veig il·lusions
en blaus finestrans.
(vv.12-13)

A la tardor són «ardents» perquè reflecteixen la llum dels interiors, la del foc protector de la llar («Represa»):

cada finestra ardent promet refugi
(v.3)

Pel que fa a la qualitat formal de les finestres, cal destacar-ne dos aspectes. En primer lloc, són elements separadors i integradors alhora, per tant, isomòrfics de la mirada i també del vel / tel / decor i, com els dos anteriors, protegeixen del dolor, tot distanciant del seu agent.

Veig —en fregant els vidres—, a l'hortet,
(«Fred matinal», v.3)

m'estic darrera els vidres de mon clos
(«Imaginació i estacions», v.2)

En segon lloc, si combina efecte lumínic, pluja i forma angular, permet imatges dignes del pintor anglès Turner, com ara les de «País perdut»:

veia unes clapes d'ombra passant per la muntanya,
i, dalt de mar, finestres amb pluges de claror.
(vv.7-8),

o bé, les dels dos versos finals de «Pluja d'abril», on demana a la lluna que se li acosti:

lluna d'abril, finestrejant al caire
de la tempesta, en un racó de cel.
(vv. 13-14)

Entre els efectes de mirall de la Natura cal destacar els desenvolupats al poema «Obsessió lunar» que presenta unes característiques que fan pensar en l'Ofèlia pintada per Dante Gabriele Rossetti. Bàsicament, la composició ressegueix les diferents formes que pren el reflex de la lluna: gran extensió al mar, fil lumínic en bellugueig al rierol, gota irisada en la serena que penja d'una teranyina i, finalment,

els ulls [humans] estranyament embadalits
de qui es negà per ella.
(vv. 9-10);

il·luminats per la lluna i apropiats, doncs, del seu reflex, com el fanal de «Fanal i lluna» que, en conseqüència, passa a ser lluna al seu torn i creu

que lliuré voga en la lacustre nit.
(v. 12):

fantàstiques imatges del temps emmirallant-se en el temps.

I.C. EL RITME I LA SONORITAT

El temps també és percebut per altres vies sensorials que no són les de la vista. El ritme amb la seva cadència ens ofereix una altra cara sensible del temps. La poesia, art temporal a diferència de les arts plàstiques i semblança amb la

música, reproduceix aquest fluir constant i canviant alhora.

El temps meteorològic té una veu que el poeta transcriu en al·literacions com ara la sèrie d'oclusives del vers:

i un *daltabaix de timbaler titànic*
(«Començament», v.42)

per refer la potència sonora del tro i que pertany a una seqüència de clars ressons verdaguerians. La grandiositat geològica d'aquest vers contrasta amb la sonoritat seca que evoca l'esquerdament d'àmfores i el renec que encarnen el tro al darer tercet de «Els dos xàfecs»:

I el cop frenètic de la cua verda
del cel totes les àmfores esquerda
i, amb un renec, aboca l'aigua al món.
(vv. 12-14)

Cada estació té el seu so. L'hivern, el silenci. La primavera, el del vent, la pluja i els ocells. L'estiu, el del gripau i el grill. La tardor, el del vent i les fulles seques i les onades del mar.

Molt sovint la imatge literària busca associar efectes visuals i auditius, com és el cas de la primera quarteta d'«Equinocci»:

Passen plegats en la ventada
erta deixia, gran lament;
i fan trontoll en la diada
mar enfollida i cel rogent.
(vv. 1-4)

on juga amb formes, colors i sons. L'«erta deixia» fa esment a les fulles seques que, a nivell de coloració, constel·len amb el «cel rogent». El «gran lament» es pot assimilar a la «mar enfollida» que, afegida al «cel rogent», forneixen el poema, ja

d'entrada, d'una ambientació convulsionada, tal i com ho havia pregonat el substantiu «trontoll».

El joc de rimes ofereix una possibilitat de recurrència de doble funció: pautar i establir constants. Les rimes a LLUNARI acostumen a reforçar un contingut per semblança o per oposició, especialment en les composicions més breus i, fins i tot, el poeta n'empra d'internes en més d'una ocasió.

El repertori mètric va des de l'alexandrí i el decasíl·lab (tipus més freqüent), passant per l'hexasíl·lab (el segon més utilitzat i, tot sovint, en combinació amb el decasíl·lab) als bisíl·labs del poema «Març» alternats amb pentasíl·labs.

Quant al tipus de composició, hi ha un clar predomini del sonet italià (dels vint-i-tres sonets només dos són anglesos). L'agrupació estròfica més utilitzada és el quartet / quarteta de rima encadenada.

2. LES LLIÇONS DEL TEMPS

El temps, considerant el cicle de les estacions, és repetició i retorn (aspectes positius) no exempts d'ombres, com ara la decadència i la desaparició físiques. D'aquí el caire dramàtic que se'n desprèn i que es manifesta en Carner en un intent d'harmonitzar contraris, de trobar l'equilibri. Per aquesta raó, la contemplació molt sovint té una doble cara, tal i com s'esdevé a «Cap de núvol»: amenaçant (ombra) i gentil (llum) que suscita la sintaxi bàsica del poema a força d'interrogants a les tres primeres quartetes que es resolen en un «No» a la darrera. L'aspecte tenebrós i l'aspecte bonhomíós s'han fos en una galant anècdota:

No, tot és que en el pregon
(blau, rentat, acostadíssim)
un pobre núvol es fon,
desitjos que el compadíssim.

(vv. 13-16)

L'harmonització de contraris comporta a nivell formal l'ús de figures com ara l'antítesi:

sospir i goig de viure, desig i por d'amar.
(«Primavera recobrada», v.14);

el contrast:

un néixer indecís,
una mica gris,
una mica ros.
(«Les fulles apunten», vv. 12-14);

la gradació:

doldre's, minvar, dissoldre's i partir.
(«Treva», v.14);

l'oxímor:

I en aquesta alba morta, allargassada,
(«Dia cobert», v.5)

i la paradoxa:

Diu l'arbre en la via:
—Mireu ma agonia—.
I eixampla sos dits.
(«Fa molt fred», vv. 18-20).

El temps es presenta com una successió, palesa en els mesos (mot que deriva de l'ètim d'arrel indoeuropea ME, que significa midar, mesurar i que s'empra en totes les llengües d'aquesta família, tret de les romàniques, per designar la lluna) i les estacions. La secció la ressegueix amb la simetria que hem comentat a la introducció: són quaranta-cinc poemes fins al

solstici d'estiu (de l'u fins al setze fan referència a l'hivern i del disset al quaranta-cinc a la primavera) i quaranta-cinc més fins al d'hivern (dotze poemes conformen el cicle d'estiu, vint-i-vuit el de tardor i els cinc restants ens remetent a l'hivern inicial). Com ja havíem avançat, «Ostende, 31 desembre 1949» constituïx un epíleg que ens retorna al primer poema de la secció, «Boira», amb qui podem establir un seguit de connexions, especialment simbòliques. L'element simbòlic compartit és justament la *boira*, però d'evocacions oposades. Al primer poema, és un agent distorsionador que impedeix de veure (recordem que és la principal actitud del Jo poètic carnerià) clarament les coses: les confon i provoca dubtes de tota mena. Al segon cas, la boira (= «rastre angèlic», «vel matiner», «tel irreal»):

manyagues fa les cruels certituds
(v.12),

és a dir, dóna ales a la imaginació en un efecte benigne, pietós que recorda l'ús simbòlic que en fa Mallarmé, ja que allibera el Jo poètic de l'angoixa, propiciant l'oblit.¹¹ Tanmateix, al darrer quartet recupera el sentit negatiu original, tot i servir el novell, en un ben resolt *tour de force* lingüístic:

Ah, si passades les ombres més denses,
trobés encara aquest vel matiner,
i, tot vagant, mig veiés les parences,
mai no temut d'ésser boira també!
(vv. 21-24)

En la dimensió existencial que pren el poema, aquests versos cal interpretar-los com la formalització de la por del poeta a la desaparició física i moral, ja que ell tem no ser boira tam-

¹¹ Cf. «L'Azur»: «Brouillards, montez! Versez vos cendres monotones / Avec de longs haillons de brume dans les cieux / Qui noiera le marais livide des automnes / Et bâtissez un grand plafond silencieux!» (vv.9-12).

bé, és a dir, inconsistència, mig aire / esperit, mig aigua / sentiment, que es fon sense deixar senyal. Les ombres més denses fan al·lusió a la mort i s'hi insinua un desig maragallà en la configuració de la vida del més enllà amb entitat física.

2.a. CICLE D'HIVERN (INICI)

El primer cicle d'hivern s'inicia, doncs, amb el dubte i la presència del «no-re» que és conjurada per la presència objectiva de la volta estelada i la seva acció «brilla», d'on justament prové el terme lluna de les llengües romàniques. La certesa de l'espai comporta la del temps. El devenir de l'hivern fa moure l'ànim del poeta entre la fe i la desesperança. L'hivern és interpretat com a sacrifici que porta vida, la mort de la mort o bé la mort que fertilitza (clara filosofia agrària):

senyals del que ha viscut
jeuen en holocaust i en agonia;
(«Himne a l'hivern», vv.7-8).

La utilització del mot «holocaust» ens indica el caràcter de mort ritual, és a dir, la necessària per a la continuïtat de la vida. Fet que es confirma en la paradoxa que tanca el poema «Fa molt fred»:

Diu l'arbre en sa via:
—Mireu ma agonia—,
I eixampla sos dits.
(vv. 18-20).

El despullament ambiental reclama el corresponent del poeta per tal que aquest s'enforteixi i sàpiga estar-se de pal·liatius, que al capdavant són «ufana sense ofrena» («Himne a l'hi-

vern», v.22), i obeeïxi el «dit blavís» de l'hivern, és a dir, l'austeritat i el rigor del «Gran lineal ardit»:

Habita el meu país.
Gela'm, si cal, als llavis la paraula;
i amb el teu dit blavís
del fàcil fruit despararàs la taula.
(«Himne a l'hivern», vv. 25-28).

En aquest món de silenci i d'aigües gelades, allunyat de tot excés sensual i de tota excitació (cal parar esment en la precisió de les formes i la fredor dels colors), el temps sembla aturat, però la vida desafia tanta immobilitat i monotonia cromàtica. Les gatoes, «or de l'hivern»/«ginestes del fred», escalfen l'atmosfera hivernal lumínicament amb el seu color groc, sonorament per l'espeterneç que provoquen a la llar, figuradament perquè agredeixen l'agent agressor: el fred. Les gatoes donen una lliçó moral al poeta de resistència enfront de l'adversitat externa.

La creença en la necessitat del negatiu perquè advingui el positiu es referma amb la «Deixia de gener». La Natura ofereix un senyal de la renovació:

Ja refà el món un brucatar florit.
(v.4).

Retorna el moviment («lliscaments de nit»). L'aigua ressuscita, el món reprèn el seu so i el cel certifica («signa») que la promesa de renéixer serà un fet.

La desesperança es fa palesa a «Plany de febrer». El sol, astre de vigoria, esdevé una «flor malalta» (v.1) i provoca inquietud en els humans formulada en les dues preguntes anafòriques de la segona estrofa («¿On fugirem...?»).

I quan la Natura recobra el seu moviment, «Dia de córrer», expressat formalment en versos anisosil·làbics, resta la

imatge dels rigors hivernals que converteix el present en un *carpe diem*.

A «Cant de març» es confirma la fe perduda: el cel té de bell nou «la gran torxa encesa» i amb la seva energia el poeta esdevé un «pollanc al vent» i decideix trencar el mutisme anterior («Jo cantaré») per dir el goig de la vida, objectivat en la qualitat de la llum i l'activitat de la vida animal, en aquest cas, les aranyes en la magnífica imatge final:

[jo cantaré]
com l'arbre que fou erm en les ventades
és resseguit per teranyines d'or.

(vv. 11-12)

El mes de març, en general, és el de la fe contra la pols (deixia, també): tot és promesa, «Indicis», «Expectació», «Preludi»; en definitiva, esperança que, com sempre en Carner porta aparellada la temença, la por a l'engany o al desengany:

Ara ve el temps que amb un deler diví
fa caure aigua de roses la clepsidra
i els enganys delicats són en camí.

(«Preludi», vv.9-11).

De fet queda a cavall entre el cicle d'hivern i el de primavera el poema «Començament», de característiques singulars dintre la secció per tal com és l'únic narratiu. S'inicia amb el temps verbal per excel·lència de la narració: «Era» que es manté en les dues primeres estrofes per exposar els neguits de l'hivern en què:

el temps semblava caminar en rodona
maniàc, rosegant el seu silenci.

(vv. 16-17),

per tant, temps associat a la malaltia, sense colors i buit de senyals, fet que desespera el Jo poètic:

desesperant de recordar com fòssiu,
oh cadmi, blau turquès i verd de vímet;
(vv. 14-15).

El canvi de temps verbal, ara puntual, pretèrit perfet perifràstic, es produeix a la tercera estrofa en ser el jo «negat de llum» que li provoca joia i l'acció d'abocar-se a la finestra i sortir al món on, rera una lluita titànicoverdagueriana entre els elements (terra, foc, aire i aigua),

ocells indestriables començaren
l'assaig dels refilets de primavera.
(vv. 56-57).

2.b. CICLE DE PRIMAVERA

Aquest cicle es compon de vint-i-vuit poemes, la meitat dels quals provenen de *La primavera al poblet* (1935).

Si a l'hivern l'austeritat aparent congriava una florida futura, a la primavera l'exhuberància fa témer el contrari: en actuar com a reclam a la vida esdevé l'estació més cruel en una concepció que, com apuntava Joan Ferraté, és de clars ressons eliotians.¹² Així, doncs, continuant amb el joc antitètic, la pri-

¹² La similitud l'exposava Joan Ferraté a l'article «*Arbres* de Josep Carner», recollit dins *Teoria del poema*, citat a la nota 3.

Així, a l'exhuberància del món vegetal respon la conducta psicològica «barrejant / record i desig», és a dir, trasbalsant la quietud del son telúric amb el crit cap a la vida sensual. Aquest trasbalsament és el que genera la por: «April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain.» T.S. Eliot, *The waste land*, 1. *The burial of the dead* (vv. 1-4).

mavera té una doble cara: bonança i tempesta s'alternen i en la seva seqüencialitat esdevenen imatges de la vida humana i de la fragilitat d'aquesta. Per altra banda, la primavera representa l'esclat del món vegetal al qual correspon l'eclosió de l'animal: ocells retornen i permeten la màgia de la imatge final de «Màgic moment», basada en una sinestèsia essencial i no pas sensorial:

¿S'han tornat moixons
les fulles?

(vv. 18-19).

Tot és cridaner, abocat a l'exterior, hiperactiu i efímer (bestiari de temporada, florida) al bell temps:

Maig de mirada cridanera
tot ho retornes amb renou,
i vens amb gest de marmanyera
vint rams de roses per un sou.

(«Maig», vv. 5-8).

Tot té pressa per mostrar la seva cara més ufanosa i accentuar el gaudi estètic com ara l'oreneta:

tes ales, afanyant-se tot el dia,
frenètiques, esborren la lletjor.

(«A una oreneta», vv. 3-4).

En el mateix sentit, cal contemplar la presència d'òlibes («Contra una òliba»), moixons («Màgic moment») i el grill («Després de la pluja»).

Un dels poemes que millor desenvolupa l'antitètica atmosfera primaveral és el de «Primavera recobrada», que té marcadament un caire de glossa. El primer quartet ofereix la cara pròdiga de l'estació en una enumeració de virtuts estètiques encapçalada, ai las!, per un «No n'hi ha prou». El segon té

com a verb principal un «cal» que reforça el component moral del poema. El seu subjecte és «un toc d'angoixa, de curta melangia» (v.7) que té la seva correspondència objectiva en la «foscó d'un núvol». A partir d'aquest moment, el sonet s'aboca en els tercets finals a un clar joc d'antítesis i contrastos semàntics i sintàctics. Tot té doble cara ja que, si el raig de sol ara fa gaudir, en aquest gaudi no hi deixa d'haver una certa recança per la seva peremptòrietat i, a la inversa, en el que ara destorba, cal veure-hi un senyal de sacrifici necessari per a la millora:

Raig de sol	=	Esperança
Fressa de pluja		Temença

Com la primavera, els humans han de conciliar en «una melodia» (v.13) «sospir i goig de viure, desig i por d'amar». (v.14), és a dir, els sentiments contraris que l'experiència comporta, expressats a través d'un paral·lelisme sintàctic i semàntic; aquest, però, amb els termes nominals invertits per transmetre la idea d'un necessari i natural equilibri:

sospir (-) / desig (+)
goig (+) / por (-).

La conducta de la Naturalesa és, doncs, un model per a la conducta humana i, en l'observació d'aquesta, Carner segueix els models establerts pels romàntics anglesos que posen de relleu els aspectes tenebrosos de la bellesa (Cf. el conegut poema de William Blake, «The sick rose»).

En el mateix sentit es mou un altre sonet inèdit d'aquesta secció, «País perdut», i endega els mateixos mecanismes de contrast, però va més enllà en la interpretació teleològica. Aquí el poeta s'identifica amb el cicle estacional («La primavera feia com jo.» v.1) i és a partir d'aquesta identificació que

hem d'entendre que el sonet entra als camins de la figuració conceptual:

veia unes clapes d'ombra passant per la muntanya,
i, dalt de mar, finestres amb pluges de claror.

(vv. 7-8).

Rera l'actitud contemplativa compartida s'hi amaguen els clarsobscurs/antítesis existencials de què parlàvem anteriorment. Clarsobscurs al dins i al defora que comporten una conducta proteccionista i preventiva dels dos subjectes del poema envers

el somni, l'esperança, el dol en el desert.

(v.11).

Si el somni representa la vida instintiva, inconscient i orgànica; l'esperança, la vida conscient i espiritual; el dol en el desert podria ser la imatge del sentiment de pèrdua dels dos anteriors en trobar el buit, el no-ser que apareix al darrer vers. El poeta, amagat en la primavera que cobreix la seva nierada, es mostra cautelós davant les il·lusions per tal de preservar la immunitat contra el sofriment, tema recurrent en l'obra de l'autor.¹³

Els dos subjectes del poema es recullen al darrer tercet en els respectius genèrics («Homes i déus»), ambdós instruments de l'expressió del dol («plany») i de l'alegria («dansa»), són «deixies del no-ésser que afrontaran l'incert» (v.14). La rima d'incert amb desert s'estableix amb òbvies relacions semàntiques, atès que ambdues paraules connoten inestabilitat, ja que el desert és inhòspit i l'incert provoca el dubte, el vagareig de la ment i la inquietud del cor. La imatge del desert reapareixrà al cicle de tardor, concretament al poema «Cant de tardor», on també implica isolament. Cal afegir-hi la constel·la-

¹³ Cf. «Immunitat», poema que obre la secció OFRENA.

ció amb no-ésser, ja que també és un símbol del no-res. Per tant, hem d'entendre «el dol en el desert» com una designació de l'angoixa que provoca el buit de certesa a les qüestions sobre el destí i el sentit de l'existència humana, que, des del prisma carnerià, es resolen en una afirmació constant de la tasca poètica, és a dir, en la formalització de l'experiència, com a plany o com a dansa, però en definitiva l'únic antídoto a l'angoixa vital i l'única certesa és la Poesia, tema central de dos poemes ben diferents del mateix cicle: «Després de la pluja» i «Epigrama del bell temps».

En aquest darrer,

Patiren fred i por les nostres esperances,
amb un record de flors incertes entremig;
les danses valen més que no les enyorances;
és la possessió més pura que el desig.

del qual no podem descartar la interpretació testamentària que li atorga el sentit més antic del mot: inscripció en un monument, epitafi; el missatge és transparent: la vivència es transcedeix i solidifica en la supervivència de les formes estètiques (= «dances», un cop més) i no pas en la dels sentiments (= «enyorances»). L'experiència formalitzada implica la «possessió», la certesa i, en qualitat de cosa certa, esdevé més pura que el desig, com a obra acabada de la voluntat enfront d'allò inassolit i, en conseqüència, informe i incert. Curiosament, l'«Epigrama» és reblert de ressonàncies ribianes i recorda, formalment i temàtica, un poema de la secció ABSÈNCIA, que li és expressament dedicat, «En el davallant», i que conclou:

Passada ma verema,
la boira veig muntar.
Tant és: fins l'hora extrema
que el món s'esvairà,
val més cantar que témer
i témer que oblidar.

(vv. 7-12)

Per a Riba també el cant era l'única cosa certa en la nit anterior al retrobament de Déu amb què es clouen les *Elegies de Bierville*:

[...] —ah dolcíssima cosa certa, certa,
cant absolut, per damunt l'alba que et trenca—
(Elegia III, vv. 3 -4)

I, com en aquesta elegia, el rerafons és l'experiència compartida en l'amor. L'adjectiu «pura» també forma part del vocabulari ribià més reiterat i característic emprat al seu torn per designar la tasca poètica:

i he explorat, germans, quanta mortal veritat,
sense arrencar de l'entranya innumerable el mot que hi dormia,
l'incalculable mot, pur en l'espera dels déus!
(Elegia VI, vv.8-10)

La diferència, però, rau en el valor i l'expressió que un i altre donen al terme «possessió». Sempre s'oposa a «incertesa». Tanmateix, per a Riba, posseir ha de deixar pas a saber (Elegia VI, vv. 24-25) i, per a Carner, significa apropiació de la facultat de joc de la Natura, formalització lingüística d'aquesta, no pas filosòfica. La poètica carneriana és infinitament més complexa que la de Riba quant a mecanismes de figuració i infinitament més simple quant a plantejaments cognitius. Dit en una paraula, no hi ha indagació, perquè, humilment, Carner sap què és ser poeta i sap ser-ho sense necessitat d'adjectius i aquesta qüestió no li va passar per alt a Riba que fou qui millor va entendre des del primer moment la lírica carneriana de la qual va afirmar ja l'any 20 que era «el cas més pur de lírica que s'hagi donat entre nosaltres» i afegia, profèticament: «Aquesta puresa explica tant el seu èxit en la influència, com que possiblement un dia part de joventut

li giri l'esquena—cosa que no vol dir prendre un camí millor».¹⁴

Riba va afirmar més endavant, arran de la reedició de *Els fruits saborosos* l'any 28, que, per a Carner, la Natura «és un fons sense espais metafísics darrera». La frase, descontextualitzada, ha fet tanta fortuna que ha originat (i la història literària ha mantingut) una imatge de la lírica carneriana fútil, trivial, ja que no hi veuen ni inquietuds vitals ni recerca filosòfica i/o existencial. Res més lluny de la intel·ligència de Carner i de la seva sensibilitat poètica. I per demostrar-ho ens referirem un cop més al poema inicial de la secció, «Boira». Aquí el jo poètic es mou entre la certitud de l'existència objectiva i la de la insensatesa de la recerca de la certificació d'un sentit, fet que demana un esforç ètic tendent a la conjuració de l'angoixa, del *pathos*, presidit per la humilitat, perquè, al capdavant, tot intent de coneixement es resol en un «Potser»:

Potser només volia que dubtéssim
de si som per al món i ell ens escolta.
I ja tornem a l'ús de cada dia;
la boira fou debades l'interval d'un destí;
(vv. 31-34).

Coneixement que es fonamenta en la coherència interpretativa dels senyals, és a dir, en la tendència innata a trobar una adequació entre els conceptes elaborats per la ment humana i els fets exteriors, adequació que, des de Kant, hem d'entendre com a relativa en tant que realitzada a través d'un procés de categorització que renuncia al coneixement de la cosa en si. En conseqüència, és lògic que Carner faci prevaler l'ús de cada dia a qui no escolten els dubtes filosòfics.

En definitiva, i com Riba sabia molt bé, la poesia de Car-

¹⁴ Carles Riba: «L'oreig entre les canyes, per Josep Carner» dins *Els Marges*, 1920-1926. Barcelona, 1927.

ner és molt més sàvia pel que fa a la pròpia finalitat poètica, ja que renuncia d'entrada a anar més enllà dels límits fenomenològics. I no pas per manca de consciència dels «buits metafísics» i dels temors existencials, sinó perquè Carner entén que l'alta funció de la poesia és precisament la de superar-los, en un gest de pietat cristiana, *ergo* humana, superior, qualitat per excel·lència de la poesia carneriana i tan mal apreciada o, el que és pitjor, menystinguda. La poètica juganera, entremaliada, abocada al plaer sensual i, per damunt de tot, representació de la voluntat contemplativa de Carner i de la seva acceptació del real sense necessitat d'idealismes, l'allunya definitivament tant de Riba com de Valéry com veurem més endavant en comentar «Equinocci» del cicle de tardor.

Lligat amb els tres poemes esmentats anteriorment («País perdut», «Primavera recobrada» i «Epigrama del bell temps») cal considerar el darrer del cicle de primavera que sota un títol paradoxal («Adéu sense comiat»), insisteix en la capacitat de fer perdurar els bons moments:

La primavera se'n va.
Amb les parpelles ben closes,
pensem en roses i roses:
fem veure que durarà.

A la frase enunciativa del primer vers on es formula un fet objectiu («La primavera se'n va»), li'n segueixen dues en primera persona del plural que interioritzen l'acció i s'oposen als seus efectes («pensem» i «fem veure que durarà»). Si bé podem relacionar aquesta paradoxa (la de sotmetre el temps sense sotmetre-s'hi) amb la praxis poètica tal i com fèiem als poemes anteriors, tampoc no podem estar-nos d'establir connexions sincròniques amb els temes descabdellats al llibre *La primavera al poblet* (1935) i al qual pertanyen la meitat de poemes del cicle, on la voluntat del poeta és regida principalment per l'ànim de reproduir el joc de la Natura: «El poeta

i la primavera són fets per entendre's, i sempre els farà alegria de retrobar-se; però la primavera al poblet recull graciosament, com en una copa de cristall reflectidora, qui sap les belles coses de la naturalesa i de les figuretes que s'hi mouen. La més bella joguina del món».¹⁵ Així, el joc poètic permet de conjurar el «patètic» («Les fulles noves tenen una flaire fina de patètic» deia l'autor al mateix pròleg que acabem d'esmentar) justament perquè possibilita la fixació d'allò que ens fuig, tot perpetuant les sensacions que ens «plauen delicadament». Carner afronta el patètic, és a dir, allò que devora l'home en la concepció pessimista del món, sense adoptar el to tràgic d'un Leopardi, sinó senzillament un to humà, producte d'una assumpció humil de la condició humana i del qual resulta una aparent simplicitat formal. «Adéu sense comiat», sota una aparença senzilla, congria una gran densitat de contingut i palesa el gran saber de l'ofici de Carner. En una quarteta de versos heptasíl·labs (mètrica que correspon a «la dèria de cercar l'aigua lustral del fontinyol antic, aquella que, en un sol glop regalat, ens fa desitjosos de tractar com més polidament es podrà la senzillesa humana»,¹⁶ accentua al màxim les possibilitats de significació mitjançant una sèrie d'oposicions: tercera persona verbal *versus* primera del plural; fet objectiu *versus* reacció subjectiva (se'n va / pensem — fem veure); en les rimes (se'n va / durarà, closes / roses).

Si «Adéu sense comiat» assenyala la superació del pas del temps per la capacitat de memòria i creació de l'individu / poeta, la primavera encara té un altre sentit ja que ella és la fe acomplida del cicle d'hivern: «aquestes infinites imatges efímeres d'alguna resurrecció triomfant per damunt les parences de la desolació, de la mort».¹⁷ Són nombroses les formulacions poètiques d'aquest ciclisme i inclouen títols de poemes («Pri-

¹⁵ Pròleg de Josep Carner a *La primavera al poblet*: «Un Déu-vos-guard», pàg. 10.

¹⁶ *Ibid.* nota 15.

¹⁷ *Ibid.* nota 15.

mavera recobrada»), comparacions amb termes aparentment oposats (p.e., Mort / Primavera a «Primavera prima», vv. 59-64), paradoxes com ara la que tanca el poema «De mal registrar» i que és ben pròpia del pensament cristià que tot sovint s'expressa amb aquesta figura semàntica i on la mort és interpretada com un renaixement a una millor vida:

No sé qui sóc, d'on vinc. El meu ofici
és fluctuar perdut, fins que m'abissi
al ritme encar d'una cançó de bres.
(vv. 7-9).

2.c. CICLE D'ESTIU

L'estiu és el temps presidit pel «gran urc de sobirà» del sol («Sol d'estiu», v.4) i exemplificat als tres poemes centrals («In-cúria d'agost», «Sol d'estiu» i «*Ad petendam pluuiam*»). Com en totes les estacions es produeix una oposició de contraris, en aquest cas, la del dia i la nit. A l'estiu es produeix una eufemització de la nit, fet que contrasta amb el tractament tenebrós que li era atorgat al cicle de primavera. Per exemple, al poema «Els dos xàfecs» l'avançada de la foscor era formulada en el magnífic vers:

Garfeix un tros de nit masies blanques;
(v.3)

Als mesos de la calor, la nit significa la treva, la pietat, i esdevé «l'hora bella de les ombres blaves» al vers 7 de «Comiat» o bé un nou pretext poètic per a l'obtenció de belles imatges com ara la que tanca el poema «Els falciots»:

I quan desnonen llur voladúria
i al cim de l'aire fina llur crit,

ja el gran pollancre, dens de foscúria,
és un obelisc de la nit.

(vv. 13-16).

Les imatges diürnes mostren els seus efectes implacables, inhumans.¹⁸ És l'esclat del món mineral, el reflex primaveral

el cel ¿és dins el riu o bé és enlaire?
(«Portal de la primavera» II, v.3)

torna, però ara el segon element és la sorra que exerceix, també simètricament, una funció solar:

la sorra crema dins del jaç del riu
(«*Ad petendam pluviam*», v.2)

Desapareguda l'aigua, es fan presents l'immobilisme, «Incúria d'agost», remarcat tant per l'estructura del poema (la primera i la darrera estrofa són idèntiques) i l'eixorquia, producte de la calor i l'assecamment (a les dues estrofes intermèdies). Només el tombant del dia o de l'estació ofereixen al poeta un marc sensual digne de recreació. Pel que fa al primer cas, cal tenir en compte els quatre primers poemes del cicle. L'inicial, «Tarda d'estiu», construeix tota una atmosfera sinestèsica, obra d'una dea, perquè «l'adolescent / que mortal va néixer» (vv. 21-22) «un moment sigui sortós» (v.28). Les transformacions de llum, so i olor configuren el poema: de turquesa a or lleu i d'aquest al rosa; se sent el regueró, l'aire «va ventant» l'aroma del cos diví; tots els elements trenquen, doncs, l'estatisme estiuenc i fan d'aquest moment un instant «sortós», feliç, per contrast. Si l'esclat solar és el triomf de l'urc i la impietat, l'altra cara del dia, la nit, en serà l'opòsit i, òbviament el recer de les víctimes de la llum, com ara el gripau,

¹⁸ Cf. *Nabí*, Cant V (vv. 73-88).

bèstia a qui va dedicat el segon poema del cicle. L'agent de l'acció és la nit i ella, com la dea a l'anterior, és qui transforma no el gripau, sinó el concepte que els altres en tenen perquè ja no veuen la «cosa esguerrada» sinó que senten el seu art. I és en aquest moment quan el gripau pren relleu sintàctic i esdevé el subjecte de «conhortes», «arribaries a fer-te bell quan cantes» i «et fas gentil».

Entre el bestiar de l'estiu hi ha també «Els falcíots», protagonistes de l'hora de la posta i missatgers de la nit. A la manera dels antics *Llunaris*, a la secció estival com a la de tardor es fa esment en més d'un poema a les activitats humanes que s'hi duen a terme i que traeixen la procedència urbana del poeta: l'estiueig i l'enamorament. El poema «Fanal i lluna» es munta, com els sintagmes coordinats del títol ja indiquen, sobre una sèrie d'aparellaments que porten, fins i tot, a la transposició fanal / lluna:

i el fanalet del carreró campestre
es creu, de tant com és embadalit,
que lliure voga en la lacustre nit.

(vv. 10-12).

Imatge final força reiterada en la poètica carneriana i que parteix de la base d'una identitat fonamentada en el reflex, llac = cel (id. a «Deixia de gener» i «Portal de la primavera»).

El tombant d'estació és glossat als quatre poemes següents. A «Treva» es produeix el trencament de l'ofec anterior amb l'aparició de l'«esperit de la frescor» (v.6). El sonet queda dividit en dues parts. Als dos quartets s'exposen els efectes benèfics de la frescor mentre que els dos tercets expressen un sentiment de recança. L'element de la separació és un «Però» que encapçala el primer tercet i que ens introdueix de bell nou al món antitètic: malgrat el benestar actual, s'acosta la fi. En aquesta darrera part apareix el Jo poètic assimilat per afinitat de sentiments a l'aire i solidaritzat amb ell en compartir el ci-

cle natural (la mateixa tècnica havia estat emprada al poema «País perdut»). Ambdós són beneficiaris (fan funció d'objectes indirectes, explícitament i pronominalitzats, pleonasme que té un clar valor emfàtic) d'una recança: saber que s'acosta la fi del cicle, expressada en una enumeració gradativa descendent, on la rima interna contribueix a accentuar al màxim l'atenció cap a aquest vers final

doldre's, minvar, dissoldre's i partir
(v. 14).

El poema que segueix, «El sol ja no té sagetes», reprèn el to que obria la secció: ara són el sol i l'estiu els personificats

L'estiu se'n va de puntetes
saludant pellers i pletes,
alçant amb la mà el decor
de son mantell de brins d'or.
(vv. 14-17)

i el poeta, com havia fet a «Tarda d'estiu», fa servir un cop més una imatge (el decor) que ens situa en la temporalitat, la passivitat, la màgia i el distanciament d'un espectacle.

L'acoloriment de la posta dóna lloc, també, a la primera estrofa d'«Olor d'una fi d'estiu», el poema següent. Els elements que hi eren descrits (la menta, la palla, la rosa i el pi) des del present són servats en el record del Jo a través de la sensació olfactiva que es refà perquè els elements hi són «sospirant en mi» (v. 11), és a dir, manifestant-se sonorament. Per aquest tret semàntic i el canvi de temps verbal (del present hem passat al pretèrit perfet, per tant, acció acabada en un temps no proper) deduïm que el poeta vol indicar la superació de la fugacitat de l'instant en la immanència de les sensacions i personals i poetitzades.

«Comiat» tancaria com el seu nom assenyala el cicle si no

fos que encara hi ha el sonet «Per la Mare de Déu de setembre». El poema té relació amb «Fanal i lluna» ja que com ell entén l'estiu com l'època dels enamoraments i amb la resta de la primera part perquè hi ha bestiar estiuenc: la vespa, la rata-penada i el grill, diürna la primera, nocturns els darrers. Tots tres han exercit una funció d'alcalvotatge per als seus amors. El comiat ho és pròpiament no pas de l'estiu, sinó de l'activitat humana que s'hi duu a terme: l'estiueig, temps de lleure i esplai que afavoreix tant l'amor com el joc, d'aquí que evoqui el bell ahir de la infantesa, com ara al poema «Sol d'estiu»:

maleiria el teu gran urc de sobirà
no fos que, en davallant la nit, sé respirar
l'olor de mos estius d'infant en l'herba seca.
(vv. 4-6).

2.d. CICLE DE TARDOR

Vint-i-vuit poemes configuren aquest cicle, el 42 % dels quals són posteriors al 1935, és a dir, que és la part de la secció amb un índex més elevat de poemes de la maduresa de Carner.

Si bé les xifres poden produir la idea que tardor i primavera són equiparades, al pensament del poeta no gaudeixen pas de la mateixa consideració i, en conseqüència, no la reben poèticament d'igual forma. Hi ha una clara diferència entre ambdues estacions: la primavera representa el triomf de la vida en la seva emergència espontània, ufanosa i efímera; la tardor, el triomf de l'elaboració, de la vida desada i treballada per la memòria, de la condensació. La bellesa tardoral ve donada pel filtre lumínic, per la fulla que es daura i cau, pel seu regust de mel i d'escalf de llar de foc, per les veus del vent / «xiulador sonor» (v.1 de «Epigrames del vent de novembre», 4), factors que esdevenen formulacions objectivades del temps.

La tardor té un aspecte espectral ja que el seu contínuum tèmporo-espacial és reblert de vida passada que es manifesta sonorament i és associat pel poeta a imatges teriomòrfiques que evoquen la fugida del temps i el dolor que causa (remugaments, brams, cavalls, brogit del mar):

el teu ramat de boires sobre les valls remuga
i els teus cavalls renillen pels horitzons marins.
(«Impacient setembre», vv. 7-8).

Al mateix poema, però, el Jo poètic es confessa enamorat de la tardor, perquè reconeix en la veu tardoral el treball, l'organització tal i com es desprèn del significat dels verbs *fènyer* i *debanar*:

amo tos cants, ta dansa que feny el desgavell,
ta brusca fantasia que un nou delit debana.
(vv. 10-11).

Veu i transformacions visuals esperonen la fantasia i debanen, estructuren un nou delit, un plaer de l'ànim o dels sentits. ¿La poesia mateixa? A «Enganys de la tardor», l'estació porta a la safata aquest plaer que és engany, però no cruel com els de la primavera (cf. «Preludi»), sinó pietós (sentit implícit al verb acotxar, p.e.), com s'escau a una fada:

Ella el passat vesteix d'encantament:
el cel encoixinat de ploma fina
acotxa, apaga l'enyorós lament.

I al davant vostre, flonjo de boirina,
cap a vós par que el vostre lluny camina,
com d'un delit a fer-vos coneixent.

(vv. 9-14)

Es produeix, gràcies a la benignitat de la llum tardoral, una eufemització de l'«enyorós lament» en un «delit».

L'encantament produït per la qualitat lumínica dels inicis de la tardor deixa pas a l'ataràxia al poema «És blau el fred naixent», un sonet on el despullament de la natura dóna la tranquil·litat al poeta i el condueix al deseiximent:

no em temo de cap fi, de cap inici

és a dir, d'allò que abans produïa enyor o bé il·lusió,

i l'oblit m'enlluerna com la llum.

(vv. 13-14),

finalment, el Jo poètic queda immers (hi ha fusió, no enfrontament) en la substància mateixa del temps, implícit en el terme llum,¹⁹ i així evita el dolor. L'estímul, fred/blau, ho és vers la quietud i el repòs.

Passem a analitzar ara la diferència entre les tres etapes de la poètica carneriana que configuren la secció. Un 11% de poemes pertany a l'etapa 1907-1924, concretament a tres llibres publicats un rera l'altre entre els anys 1911-1914 i forneixen la secció de tres quadres amb sengles imatges de la tardor. El primer, «Angoixa de l'alta nit» de *Les monjoies* recrea una atmosfera decadentista (i encara gosariem dir que amb trets surrealistes) fonamentada en la pèrdua de l'objectivitat visual que provoca un neguit i aboca els humans a un somni literal o bé a un somnieig que comporta una altra figuració del real. Observem com la primera quarteta ja conté una formulació del caire fantasmal de la tardor, fet que es manté en el tractament de l'estació tot temps:

¹⁹ Cf. «Sol ponent» de la secció LLOC, dins *Poesia*: «Oh llum, oh cara rodolant del dia!» (v.5).

Angoixa de l'alta nit,
 quan el món fa olor de cleda,
 quan és més gegant l'arbrada
 pel caminal adormit.

(vv. 1-4).

«A un amic» vol testimoniar en l'absència la presència de l'amistat, tot recreant una escena d'esplai tardorenc: les sortides al camp per caçar, activitat humana característica d'aquesta estació. Tota la imatgeria es munta sobre un joc d'ombres on el Jo poètic esdevé ombra també i murmuri de passos per tal:

que et pugui haver la meva recordança
 i em faci encara a ton costat present,
 com oferint-te en l'ombra que s'atansa
 serena fresca i tremolor de vent,

(vv. 5-8).

El darrer poema pertanyent a la primera etapa és «Verger desolat» de *Verger de les galanies* que insisteix en el tractament d'elements de la natura, en aquest cas pomes i serves, a l'estil de *Els fruits saborosos*, «mirant lo gran desde lo petit» que deia Manuel de Montoliu,²⁰ i desenvolupant el tòpic *fugit irreparabile tempus* que s'oposa al *carpe diem* plantejat al cicle d'hivern en «Dia de córrer». La utilització de tòpics i l'al·lisonament natural seran bandejats posteriorment a favor d'una expressió més personal del *pathos* generat pel pas del temps.

En conclusió, aquests tres poemes de la primera etapa («Angoixa de l'alta nit», «A un amic» i «Verger desolat») reflecteixen tres processos diferents de figuració poètica que responen a un període de tempteig «d'un minyó, content sobre-

²⁰ Manuel de Montoliu: «Josep Carner» dins *Estudis de literatura catalana*, Barcelona, 1912.

tot de fer sonar el verb nadiu»²¹ i adscrit a un moviment que intenta d'incidir en la conducta dels components de la seva societat. Tempteig estilístic que ja presenta constants del fer poètic carnerià: l'ús de la ironia, l'habilitat en la configuració d'estructures d'imatges poètiques que reproduïxin l'objectivitat externa i la fusió del Jo poètic amb l'activitat de la Natura.

Pel que fa als poemes pertanyents a la segona etapa (dotze de *El veire encantat*, dos de *El cor quiet* i un d'*Augues i ventalls*²²), cal dir que el que més en destaca és l'afany del Jo poètic de reafirmar-se en la seva voluntat contemplativa que li permet triar i, en conseqüència, poder remuntar els drames aparents, tot sabent trobar la síntesi. L'espai es divideix, com al cicle d'hivern, en interiors i exteriors. Els darrers són alterats visualment i sonora i contrasten amb els primers, caracteritzats com a espais / recer:

El món en doïna vocifera i dringa,
gemeguen ecos i turons balmats.
Del goig d'ahir la trista pellerina
és encaçada per xiulets irats.

Però só, tot llegint, ocult i lliure,
i un dolç caliu m'ensenya de somriure.
(«Nou senyal», vv. 9-14).

L'actitud d'arrecerament del Jo poètic no té res d'heroic i és la més recurrent en Carner, ja que és isomorfa de la de Jonàs al ventre de la balena o la de reposar en un niu, com fa a «Immunitat», això sí, sobre «un fosc abís».²² La llar de foc que anima els interiors és també un recer contra el risc extern, en aquest cas, contra el fred i, per tant, esdevé el somriure càlid dels interiors (id. a «Fi de setembre», vv. 9-12).

Les escenes ciutadanes de «Boira de la nit» ens transpor-

²¹ Josep Carner: Pròleg a *Llunyania*. Santiago de Xile, 1952.

²² *Ibid.* nota 13.

ten a l'ambient d'*Auques i ventalls*. Cal consignar que, només a la tardor, apareixen poemes urbans (el que acabem d'esmentar i «Represa»), probablement a causa que és el temps del retorn a la rutina. El poema presenta un espectacle amb tot de figures del carrer barceloní, dividit espacialment per la boira («tel d'algunt incert / cafè concert» (vv. 7-8): el vigilant, la vella, el cotxe de cavalls, el botiguer. La boira, com la nit, té la virtut de portar el son i amb ell l'oblit, tema ja exposat a «Angoixa de l'alta nit». Carner aprofita per jugar amb diversos procediments de figuració poètica per tal d'objectivar les visions de la nit freda a ciutat totes elles emmarcades en una atmosfera embafada que permet al poeta de recrear les diverses formes de l'aire i de l'aigua: de la «cremoreta poc santa» del malastruc encès per la fugissera presència femenina al badall que tanca el poema tot ell es munta per donar abast verbal als efectes de la freda humitat ambiental. El fanal «remolleix la serena» que «desentrena» el bigoti del vigilant, el cavall peueja la mullena i, en respirar, deixa anar «torteroles fugitius / per sos badius» (vv.35-36), el fanal plora. Per altra banda, remarquem les oposicions dins/fora, ordre/desordre, vida sana/vida insana que embolcalla la mateixa boira ciutadana.

Com ha fet el poeta a «Boira de la nit», la Natura juga també (cf. «Joguines», p.e.) i, com en tot joc, hi ha normes i estructura: ordre.

(Malgrat les irades parences, mai l'ordre no perd son imperi,
El furiós ultrancer
jugava, amb una gentil primavera de l'altre hemisferi,
al joc, que amen els déus, de fer i desfer.)

(«Fi de setembre», vv.13-16)

Aquesta ironia relativitzadora i, per damunt de tot, desdramatitzadora, és producte de la voluntat contemplativa del poeta que en el seu llarg abast arriba a trobar la part positiva

de qualsevol fenomen, fet característic també d'aquesta segona etapa. Així, les gatoses, «ginestes del fred», reapareixen en el mateix sentit que la mirada del poeta els havia arrencat al quart poema del cicle d'hivern amb la funció de constatar el caràcter cíclic del temps i donar-ne fe dins de la secció. La gatosa, ací i allà, té un paper de desafiament. Aquí, pren el relleu del sol que «grogueja com la cera» («Or de novembre», v.1) mentre que ella té «tants de flamissells com en la primavera» (v.4); allà («Les gatoses», el quart poema de l'inici del cicle hivernal) desafiava el gebre perquè era l'«or de l'hivern» (v.1) i amb les seves punxes punyia el fred i, un cop seca, alegrava amb el seu so el foc casolà. En tots dos casos cal comentar el recurs bàsic emprat per a la figuració: la personificació que converteix i fa passar components i fets de la natura com a components i fets familiars i quotidians, alhora que estableix una relació de companyonia i complicitat espiritual o física entre aquests i l'home. Un bon exemple n'és tot el poema «Enganys de la tardor», que, en presentar la tardor al primer vers com

L'anyada rossa que encara fa goig,

introdueix el lector en un àmbit on senyoreja la presència seductora de l'element femení, se sent envoltat i integrat en l'halo que ella crea i es deixa arrossegar pel passat vestit d'encantament al futur en forma de delit que ella sembla voler-li fer conèixer.

La recerca de complicitat amb la natura es manifesta també en la invocació al Faune del poema «Per Sant Miquel, a un venerable amic», perquè amb el seu «sostingut» digui «el goig i la malenconia» tardorals del poeta al seu amic i còmplice (a causa de la seva condició de caputxí, per tant, de franciscà), el pare Miquel d'Esplugues. La personificació dels elements de la natura té el seu exponent més àlgid al sonet «Dia cobert». La natura mostra, alhora, una faç tenebrosa i provident

en l'hora ponentina, palesa en l'oxímor, «alba morta». La personificació afecta la boira, el sol i els penyals per atorgar al poema les sensacions visuals corresponents de formes desdibuixades i descompostes (penyals de cara «traspostada») sota l'efecte d'un trasbals, en aquest cas la caiguda de la nit, el capvespre, moment per la descripció del qual Carner manifesta una especial predilecció, fet que demostra, juntament amb la manca d'actituds heroiques, que la poètica carneriana no és una poètica orgullosa, sinó una poètica de simpatia, en el sentit etimològic del terme, i d'inserció en el drama del temps per bé que llevant-li els aspectes més negatius o, millor dit encara, esforçant-se per contrarestar-los. Seguint amb aquesta tònica, no hi ha cap poema a la secció que se situï a l'aurora. L'única vegada que apareix el terme és en aquest poema i serveix per construir l'oxímor «alba morta», és a dir, per designar el capvespre.

El poeta combat l'aparença tenebrosa del capvespre tot sabent-li trobar el caient amable:

un pom de malves esparpillarà
 (d'amagat del passant i la veïna)
 per a mi sol, que hi pararé la mà.
 («Dia cobert», vv.12-14)

La natura és provident i el poeta hi ha de ser amatent.

Com ja hem assenyalat, un 42% de poemes del cicle pertanyen al període més acostat a la confecció de *Poesia*; vuit són introduïts en la secció en qualitat d'inèdits («Cel i mar», «Cant de tardor», «Les flors es passen», «Lloança de l'octubre», «Tots Sants», «Alta nit», «Fred» i «El captaire») i quatre havien estat publicats a *Llunyania* (1952) («Èxtasi del bou», «Equinocci», «Comiat d'un dolç octubre», «Darrer pleniluni de tardor»). Confrontant-los amb la resta de poemes del cicle, aquests dotze ofereixen un to de marcada reflexió existencial, alhora que mantenen i perfeccionen les caracterís-

tiques bàsiques del fer poètic carnerià: la capacitat d'objectivació lingüística i la recerca de complicitat espiritual amb la Natura. El paisatge esdevé encara el *tel / decor / vel* que apai-vaga el sofriment mitjançant l'acte de la contemplació. Si el poeta havia buscat, sobretot, la immunitat contra el dolor en el joc lingüístic i en el distanciament irònic de la dinàmica dels fets, aquí apareix una nova via: el deseiximent o despullament vital, desenvolupada especialment en dos grans poemes, «Cant de tardor» i «Equinocci», dels quals parlarem al tercer apartat de l'estudi, atesa la seva especialíssima significació.

Tardor implica record, és a dir, presència i renúncia del passat i acarament amb les noves essències. Tot plegat el poeta ho formula en tres magnífics versos del «Cant de tardor»:

Del que vaig ésser, exiliat
(oh joventut, oh llar caiguda!),
sóc en pedrís vora fossat;
(vv. 29-31)

La Natura, solidària amb l'actitud humana o reflex reflectit d'aquesta, «somriu» i «sospira» al poema «Cant de tardor», en una doble imatge figurativa i conceptual:

Ple de records i d'entenent,
el món somriu, el món sospira.
(vv. 20-21)

Somriu perquè l'arbreda és tota «medalles d'or i de coure» (v.7), imatge amb què el poeta recrea a la manera d'un pintor puntillista la impressió òptica del moment previ a la caiguda de la fulla (també en una doble vessant: formes i colors) i, alhora, li atorga una connotació de triomf, implícita tant en el substantiu (medalles) com en la complementació (d'or i de coure). *Sospira* per trametre el so de la caiguda de la fulla seca i, alhora, perquè l'esplendor ha passat, ufana efímera.

En aquests poemes, es manté l'aspecte espectral de l'esta-

ció i, tant la sonoritat com la figuració, l'evoquen. Pel que fa a la sonoritat trobem magnífiques al·literacions, com ara el vers 9 del poema «Èxtasi del bou»:

Rondinaments rodolen per la serra

o bé imatges que combinen efectes òptics amb auditius, exercici al qual es lliura tot el poema «Cel i mar» i que es pot exemplificar als versos 17-18:

una gran flama negra tot l'aparent devora,
cada batec es nega dintre l'allau d'un so.

Allau d'un so que hem d'identificar amb la veu del temps que, com les ones de la mar embravida, s'apodera de tot el que hi batega.

Les personificacions dels elements de la Natura tenen com a finalitat manifestar el món interior i no constitueixen un simple joc per a guany del Jo poètic com s'esdevenia anteriorment (cf. «El pàmpol i la posta», «Març marçot»). Així, a «Les flors es passen» aquestes encarnen l'avidesa de viure malgrat la proximitat de la mort.

L'acte de conciliació és el propi de la tardor. Si en èpoques anteriors, eren el joc d'objectivació lingüística i l'actitud vencedora a força d'enginy del poeta les que permetien llevar tot el dramatisme; aquí s'arriba a la immersió en la mateixa substància del temps i a l'assumpció de la temporalitat, sintetitzades en la imatge de la *mel*, element que reapareix amb el mateix sentit que a «Primavera recobrada», és a dir, com el fruit del temps, el dolç gust del passat, l'essència del viscut. La «Lloança de l'octubre» és perquè:

una mel sola fas de l'esperança
i de l'enyorament.

(vv. 13-14)

La mel té un significat com ara el vi i l'or: la intimitat retrobada. La seva evocació fa fora els dimonis creats pel pas del temps, ja que n'és un element superador.

Des del punt de vista simbòlic, podem interpretar aquesta mel com la Poesia, ja que les propietats que Carner li atribueix són les mateixes i és el que roman, gràcies al treball de l'abella / poeta, de l'efímera vida de la flor / individu. Pel que fa a la figuració, la mel té el mateix color de l'estació, tal i com es dedueix del poema «Comiat d'un dolç octubre», on l'epítet que precedeix el mes ens avança el vers final:

un pollanc es torna,
en el llac del cel,
alta esgarrifança
de color de mel.

(vv. 56-60).

Mitjançant la imatge de la mel, el poeta troba la síntesi que permet conjurar l'angoixa del pas del temps per la bellesa i bon gust que té literalment i pel seu significat simbòlic, seguint el mateix procediment emprat a «Els raïms immortals» de *Els fruits saborosos*, productes també de la tardor i imatges de la superació de l'efímer: la Poesia.

Al llarg de tota l'estació s'arrossega el llast del que ha viscut i, òbviament, una sèrie d'oposicions amb els cicles precedents. D'aquesta manera, podem considerar que «Equinocci» s'oposa a «Començament». Ambdós provenen de *Llunyania*, però mentre que el primer descriu just el moment del canvi estacional qualificat com «l'enyor delirant», és a dir, sentiment desordenat pel que ha de venir; al segon preval la reflexió sobre l'experiència vital que duu a la humil acceptació del caire efímer de tota cosa i no pas a cap sentiment de victòria.

«Cel i mar», alhora que introdueix el paisatge marí per primer cop a la secció (i caldria afegir-hi, atlàntic, atesa la seva

configuració sonora i visual que evoca un gegantisme gens mediterrani), presenta una sèrie de contrastos amb poemes del cicle d'estiu com ara «Incúria d'agost» per la mobilitat; «Sol d'estiu» per la insistència en l'acte pietós de núvols, vent i aigua; o «Comiat» per l'absència de veus i mirades als jardinetes.

«Tots Sants» cal llegir-lo com l'altra cara enllà en el temps de «Màgic moment», on el poeta veia «il·lusions» (v.12) ara veu *deixies* (cendra) i sent laments (sospirs, grinyols). Les fulles de l'arbre també parlen però per queixar-se:

Les fulles de la branca
no diuen sinó ai.

(vv. 11-12).

L'atmosfera glacial del «Darrer pleniluni de tardor» serveix per dibuixar els contorns i regalar «certesa». La mirada del poeta

D'afany i de plany en dejuni
(v.1),

és a dir, absolutament deseixida i bolcada únicament enfora (cal remarcar l'ús de la rima interna en dues paraules, «afany» i «planys», de continguts relacionats de causa a efecte si seguim la lògica carneriana, recurs que havia emprat de forma similar a «Epigrama del bell temps» on jugava amb la parella «dances» / «enyorances», on el primer terme era justament l'antídot del segon), troba el seu puntal en l'apreciació de la solidesa geomètrica de l'entorn. Solidesa atorgada per la claredat de la lluna tardoral que transmet al Jo poètic transformat a primera persona del plural, per tant, a l'espècie humana, la sensació d'imperi absolut de la Vida més enllà de la contingència individual. Sembla com si el poeta hagués trobat «el senyal» que cercava al poema «Equinocci» en l'observació d'aquest món de cristall que l'ignora. I és que aquesta certesa

geomètrica permet, com observa Gérard Genette, que l'home alliberi les seves angoixes: «l'home d'avui dia experimenta la seva durada com una 'angoixa', la seva interioritat com una inquietud o una nàusea; lliurat a l'absurd' o a l'esquinçament, es referma projectant el seu pensament sobre les coses, construint plànols i figures que manlleva a l'espai dels geòmetres una mica de la seva solidesa i de la seva estabilitat».²³ La certesa ve donada, doncs, per la puresa geomètrica de les formes i materials i obre pas a una interpretació simbòlica gràcies a la identificació de la lluna plena amb una medalla que, com hem vist ja, té la connotació de victòria, guany *amb* el temps. Aquesta idea es reforça per l'oposició a un sonet del mateix cicle, però de la primera època de la producció poètica de Carner: «Angoixa de l'alta nit» on la lluna / temps, lluny de ser «medalla», era comparada amb una «vana moneda» (v.6) i l'acció que realitzava era rutllar, fet que també s'oposa a la puresa «sense esquer d'aventura» (v.5) del «Darrer pleniluni de tardor».

La tranquil·litat que atorga la percepció de l'espai pur, ja que ajuda a bandejar dubtes i sensacions doloroses, es confirma al poema següent, «Alta nit», ja des de la primera quarteta:

Tot s'allunya, tot cessa:
el desig i la pressa,
el gemec i el consol.
Oh gran aire tot sol!

(vv. 1-4)

Cal fixar-se un cop més en l'ús intencionat de les rimes per ressaltar, en aquest cas, continguts oposats i condensar al màxim la significació («cessa» i «pressa»; «consol» i «sol»).

El fred esdevé el protagonista absolut dels dos darrers poe-

²³ Gérard Genette: *Figures I*. París, 1966, pàg. 101.

mes del cicle de tardor en ser glossat en els seus efectes en sengles figures humanes: el carter de rostre morat i «El captai-re». Aquest darrer és la viva encarnació del desposseït, de qui no té res i pot continuar subsintint gràcies al gest pietós dels altres, i ofereix al poeta l'oportunitat de tancar el cicle a l'entorn d'una llar de foc:

Oi, vora el foc, que pugui beneir-lo
amb la pretesa d'escalfar les mans:
que ell us valgui salut i bona anyada
i dansi alegrement en la mirada
dels promesos, dels vells i dels infants.
(vv. 14-18).

2.d. CICLE D'HIVERN (RETORN)

Com a tret general, cal remarcar l'accentuació de la complicitat sentimental amb la Natura, explicitada en les comparacions dels primers versos de «Dia d'hivern»:

Mon esperit és nu com la vessana
o com els negres ceps en estenall.
(vv. 1-2)

i la presència de signes ascensionals que connoten purificació i remuntada del drama temporal: sagitaris, àngels, fred, aigües lustrals, per acabar amb el foc. I és que de fet el recorregut genèric per les estacions culmina en un acte de fe i de transcendència, encarnat en la figura de Crist, per retornar al lloc i al temps dels homes amb «Ostende, 31 desembre 1949».

A «Entrada d'hivern», els diversos elements són víctimes d'una mancança, indicada pel contingut semàntic dels verbs, preferentment sonors: «sospira», «Ranqueja», «sona el xerrac», «tremola» fins que arriben a la màxima materialització del dol, ara ja substantiu amb entitat pròpia, el plor:

Un plor d'enyor davalla de la brosta.
(v.6).

El poeta ha d'afrontar l'ineluctable pas del temps i acarar-se amb el destí final. Com la fulla del poema següent («Dia d'hivern»), és emmenat al ball / mort pel «frigid flabiol», és a dir, pel vent / vida. La darrera veritat espera a la fi de les estacions per a tota cosa que en elles ha estat. Ja no hi ha boira sinó «aire esplendorós com un mirall» (v.8). Ha arribat l'hora de les certituds, un cop més, servides amb formes i disposicions geomètriques:

veig fites i senyals, cims i relleixos,
caires mordents en unitat de llum.
(vv. 13-14)

«Fred matinal» i «Desembre pairal» forneixen aquesta part del cicle estacional de dues visions del paisatge hivernal.

Al primer, reapareix la imatge dels dits gelats (cf. v.1 de l'«Himne a l'hivern»). El Jo poètic, explícit, es delita en la contemplació rera la finestra de l'hort casolà que pren l'aparença d'una escenografia teatral:

cols de cartó que la gelada ensucra.
(v.4)

gràcies a l'esguard poètic que veu en l'agent que les té rígides de fred (la gelada) un factor d'embelliment. A més, produeix una curiosa barreja dels sentits del tacte i el gust.

«Desembre pairal» es munta sobre una geometria axial molt carneriana: cel i terra s'apropen i els seus alens (núvols i boira, respectivament) es confonen. Una correspondència similar fa que mentre el sol «somriu i no gosa esclatar» (v.2) a la terra «s'encenen els fruits de l'arboç» (v.5) i «als morres de la mula i el bou lluu la rosada» (v.7). El món és un, cel i

terra confosos, encalmat i ple de lluïssors gràcies a l'acció d'un àngel.

Finalment, «Cançó de Nadal» tanca pròpiament el cicle estacional. El poema es divideix en tres estrofes de cinc versos decasíl·labs, el primer de cadascun dels quals és una invocació a diferents elements:

Branca rompuda pel vent espectral
(v.1)

Tu, vent gelu, el que fibla i somica,
(v.6)

Balba enyorança, nafrada recança,
(v.11)

Tots i cadascun dels components presenten un caire negatiu: la branca ha estat rompuda pel vent de la tardor, ha viscut tot el procés temporal i n'ha estat víctima; el vent d'hivern fa mal; i, finalment, els substantius enyorança i recança remeten a «mancança» i es reforcen amb adjectius de connotació negativa («balba» i «nafrada»). Doncs bé, tots els elements invocats han de ser transformats i renovats en una segona fase, fet que ens tramet la idea cristiana de la salvació mitjançant el sacrifici. La branca ha de donar la flama de Nadal en ser consumida, per tant, el seu sacrifici al foc ha de dur a la confiança en la Vida eterna, promesa que comença a esdevenir realitat amb el naixement de Crist. El «vent gelu» / pas del temps fa «un poc de musica» al foc, de la mateixa manera que la paraula poètica conforta. La darrera estrofa té el verb en segona persona del plural de l'imperatiu («vegeu»), tot referint-se a l'enyorança i la recança. L'objecte directe i, en aquest cas, agent de fe, són els estels que, com a «Boira» exerceixen de testimonis contra el no-res. Així, el sentit final es resol en el consell de no abocar-se al no-res:

sinó d'aprendre la dansa, la dansa
d'àngels i sants en la nit de Nadal.
(vv. 14-15)

La «dansa» hem vist que, en Carner, és possessió, certesa (cf. «Epigrama del bell temps»). Els àngels i sants són ànimes que, al pensament teològic cristià, han estat identificades amb els estels que, a nivell simbòlic, signifiquen la primera certesa contra el no-res / nit. Per tant, la lliçó que cal aprendre a la fi del cicle és la renovació i la superació d'aquest en la Vida eterna, tal i com assenyala el símbol del retorn que és la flama de Nadal. Missatge final, doncs, de fe, tal i com correspon a un poeta de fermes conviccions catòliques com Josep Carner.

En definitiva, a LLUNARI hi ha una concepció bàsica del temps com a repetició infinita de ritmes i una interpretació progressista del devenir, implícita en el mite de Crist, Fill de Déu, i el seu símbol, la Creu que, genèricament, és un arbre que rebrota. El dramatisme és el que preval, alternança de valoracions positives i negatives del pas del temps. La mateixa lluna, imatge isomorfa dels cicles vegetals i del mite de Crist, mor per ressuscitar; de fet, en la Natura, Ella és el primer mort que ressuscita. Altres símbols sintètics són l'arbre i el foc, elements la presència dels quals és consignada per l'autor en tots els cicles. De l'arbre, se'n valora la verticalitat, el fet de remuntar la seva materialitat i anar creixent; del foc, la seva capacitat regeneradora o, simplement, reconfortant (la llar). La música, com la poesia, és el mitjà per eufemitzar el temps, per convertir l'angoixa del fugitiu en permanència, tot posant ordre a la seva fuga.

3. L'ÉSSER EN EL TEMPS

Hem destacat com els poemes de la darrera època són els que

contenen un major grau de reflexió existencial, fet que ens sembla del tot evident a partir d'una primera i superficial lectura.

A nivell subjectiu, el temps dóna peu als sentiments d'immanència i de caducitat, en els termes que utilitzàvem a la fi del capítol precedent, a una dinàmica dramàtica: «Qualsevol drama, entès en sentit ampli, té sempre com a mínim dos personatges: l'un que representa el desig de vida i d'eternitat, l'altre el destí que posa traves a la conquesta del primer».²⁴

Pel que fa al sentiment de caducitat, en Carner esdevé una humil i evident constatació que, com assenyalava Gabriel Ferrater,²⁵ manifesta un «pessimisme desesperat», però que el poeta amaga, en un gest cristianament pietós i retòricament clàssic, mitjançant l'objectivació, el distanciament i la ironia. Perquè la força motriu de la lírica carneriana és de caire ètic, ja que fa palès un desig de construir per no caure en les pors instintives sense generar, però, fal·làcies. Així, hi trobem una predisposició ideològica (a la primera i segona etapes de la seva producció) a reforçar la part positiva del drama i una reacció existencial (darrera etapa) que ens deixa veure la vida com un procés d'humil acceptació del caràcter efímer d'aquesta. La idea de fons és ben clara i ben pessimista: Homes i déus són

deixies del no ésser que afrontaran l'incert.

(«País perdut», v. 14)

i l'afrontaran amb dolor. Per aquest motiu, la poesia ha de ser un acte de solidaritat, de pietat, d'humanitat al capdavall. Ha de ser el testimoni d'aquests sospirs de recança i, alhora

²⁴ Gilbert Durand: *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. París, 1985, pàg. 405.

²⁵ Gabriel Ferrater: «Conferències de literatura catalana. Curs 1965-1966». Apunts transcrits per Joan Alegret (exemplar dipositat a la Biblioteca de Romàniques de la Universitat de Barcelona).

i sobretot, l'antídot del dolor i de la contingència, tasca per a la qual cal un gran esforç d'equanimitat, de recerca («veig») i de formulació («faig») dels aspectes positius del viure. Ambdós processos comporten un deseiximent del propi Jo, per tal que l'individual no ocultí el social i el Jo sempre es compti en el nosaltres. La tragèdia personal no s'ha de deixar sentir perquè la Veu poètica tingui el màxim de diafanitat i serveixi el seu propòsit ètic final. O, en tot cas, es tracta de destil·lar allò que de més comú i compartit amb els altres hi pugui haver en el dolor. Carner sempre busca el pas del *pathos* a l'*et-bos*, és a dir, el que ell definí com a poesia, «l'asserenament del patètic»,²⁶ perquè, en paraules de T.S. Eliot: «Com més gran és l'artista, més gran és la separació entre l'home que pateix i la ment que crea».

Tota aquesta dinàmica es resumeix en el formidable «Equinocci», rèplica al poema homònim de Paul Valéry.²⁷ L'existència humana, la personal i la de l'espècie, no pot ser explicada racionalment i qualsevol acció cognoscitiva en aquesta direcció és inútil. Si en Valéry la mirada és la gran imatge de la coneixença²⁸ i el desvetllament, del triomf d'aquesta; en Carner no té cap altre sentit que el directament sensual que porta l'ànima a una complicitat sentimental amb la resta de l'Univers. La Natura pot ser el mirall de les inquietuds humanes però mai la certificació d'un Sentit suprem. Com interpretava Gabriel Ferrater,²⁹ per a Carner el coneixement del moviment és identificació amb aquest moviment. Els versos 13-16 de «Equinocci» en són una demostració més:

²⁶ «L'arbre, el llibre, el vent» (1931), recollit dins (N. Nardi i I. Pelegrí, ed.), Josep Carner, *El reialme de la poesia*, Barcelona, 1986, pàg. 175.

²⁷ Paul Valéry: «Equinoxe» dins *Pièces diverses* a *Oeuvres I*. París, 1957.

²⁸ Mercè Boixareu: *El Jo poètic de Carles Riba i Paul Valéry*. Barcelona, 1978, pàg. 119.

²⁹ *Op. cit.* nota 25.

El sol i el cel i la tempesta,
 el pobre amor, el llarg enuig,
 tot, el que es muda i el que resta,
 és un alè de vent que fuig.

Tot, absolutament tot: la subjectivitat i l'objectivitat, el dins i el defora és temps i, per tant, cosa efímera regida per l'atzar i qualsevol acció, en sentit positiu (creació) o bé en sentit negatiu (destrucció), és irrellevant, perquè el temps, impacient,

alça i ajeu, cull i rebat.
 (v.8)

és a dir, fa i desfà, protegeix i expulsa. Els humans som en aquest joc i en l'angoixa («desfici») que comporta aquesta única certesa. Qualsevol intent d'eufemitzar el pas del temps, de donar-li una estructura, és una fal·làcia:

Músiques sonen insensates:
 ¿faig o desfaig el meu camí?
 (vv. 17-18)

El poeta fa aparèixer el seu Jo per qüestionar la validesa de la seva opció vital: l'escriptura, atès que cal lligar l'oposició fer / desfer amb els versos 5 i 6 anteriors:

Crear, quina alta impenitència.
 Desfer, quin urc precipitat.

Les «músiques» cal entendre-les com una formulació de la poesia, és a dir, de la formalització de l'experiència, antídor al dolor que provoca el pas del temps. La pregunta plantejada es resoldrà al darrer poema de la secció, «Ostende, 31 de desembre de 1949»:

Sota una boira, dels somnis despresa,
faig, a l'atzar, un semblant de camí,
alliberat de record i destí.

(vv. 2-4 i 18-20)

on sembla que el poeta hagi assumit del tot la seva temporalitat i l'aleatorietat de qualsevol vida. Un cop enllestida aquesta feina, pot identificar la seva existència amb el símbol per excel·lència de la superació del temps en el temps: l'arbre que «arrela dins l'altura», com glossava Mossèn Costa i Llobera o bé, a la manera de Rilke, encarna la «*reine Übersteigung*», és a dir, que, gràcies a la seva verticalitat, és símbol «de la totalitat del cosmos en el seu gènesi i en el seu devenir»,³⁰ concepció que exemplifica perfectament Carner a «Arbres», el segon poema de la secció homònima i on, explícitament i a partir d'una anècdota de l'Evangeli, identifica els arbres amb les vides humanes:

Uns arbres amb follia que corre i poc s'acaba;
arbres que mena a vagareig,
en lloc del pur misteri de la saba,
la sang en sotragueig.

(vv. 35-38)

Com sempre en Carner, els arbres hi rebran tant un tractament objectiu com simbòlic i la secció esdevé, sota parença arbòria, un recorregut geogràfico-botànic, existencial i moral per la vida del poeta.

Tornem, però, a «Equinocci». La sisena i la setena estrofes van lligades per l'estructura sintàctica. Els primers quatre versos formulen una hipòtesi que, a nivell conceptual, es despren de l'observació del cicle temporal. El verb és d'obligació, «cal», i el seu subjecte / hipòtesi és doble: si per força tot ha de tornar-se matèria inanimada i qualsevol esforç intel·lec-

³⁰ *Op. cit.* nota 24, pàg. 394.

tiu de l'home («mirada» / «mot») ha de ser en va, no té sentit que un cop ànima i matèria («fe» i «fang») hagin estat una sola cosa.

Tanmateix, no existeix la certificació d'aquest sentit: «tant és» (v. 31, però ja apareixia al v.7 en un context significatiu similar). Qualsevol intent de coneixença és fal·laç perquè:

sols una cara té el destí
i tant se val morir com néixer
i desvetllar-se com dormir.
(vv. 34-36)

Ara bé, malgrat el pessimisme subjacent a afirmacions tan rotundes, cal no oblidar el contingut del primer vers de la darrera quarteta:

si, lluny del goig i de la queixa,
(v.33)

és a dir, fora dels sentiments i l'expressió d'aquests. Per tant, el que tenim i de dret ens pertany és l'apropiació que fem, per a gaudi i consol, del món extern a través de la imaginació i que es concreta en la recreació artística d'aquest *espai intermediari*, reblert de correspondències, entre l'ànima abocada als sentits del poeta i l'externalitat, l'existència de les quals possibilita la multiplicitat de cares enfront de l'única certa del destí. La transcendència de tota cosa objectiva no està pas assegurada, no n'hi ha cap certesa tret del pregon desig subjectiu. No val a buscar-hi o a buscar-se una raó més enllà. D'aquesta manera, s'acaba de concretar la rèplica de Carner a l'actitud valéryana i que, si s'analitzés a fons, respondria al perquè de dues poètiques ben diferents.

Si «Equinocci» és un intent d'equilibrar racionalitat i sensibilitat, «Cant de tardor» exposa també una problemàtica de distanciament que permeti d'equilibrar present i passat i tam-

bé aquí l'apropiació poètica de l'espai juga un paper importantíssim. Es tracta de desaprendre el dol a què l'ha abocat el llast del viure, de deseixir-se'n per poder arribar a fer «un semblant de camí». Aquest deseiximent només és possible gràcies al retrobament del temps literari, del *temps perdut* que, com afirma Gérard Genette tot comentant Proust,³¹ «no és [...] com ho vol un contrasentit força estès, el 'passat', sinó el *temps en estat pur*, és a dir, per la fusió d'un instant present i d'un instant passat, el contrari del temps que passa: l'*extra-temporal*, l'*eternitat*». Només l'acte de creació artística permet la permanència, malgrat l'expoliació a què la vida ens sotmet, concretada al poema en diferents versos:

El vell amic deixà el meu ròdol,
de mi l'amor es departí,
(vv. 9-10)

Del que vaig ésser, exiliat
(¡oh joventut, oh llar caiguda!),
sóc en pedrís vora fossat:
(vv. 29-31);

i aquest assossegament de l'esperit s'inicia ja amb el primer pas de la creació amb l'apropiació de l'espai mitjançant la imaginació:

Dins tant, però, d'isolament,
passa alguna esma que m'inspira:
hi ha un so de flauta dins del vent;
vora l'estany, la noia absent
deixà un llambrec supervivent...
(vv. 15-19)

La poesia i el batec que la inspira eufemitza el pas del

³¹ *Op. cit.*, pàg. 40.

temps i les pèrdues que comporta i, a nivell formal, fa que el sentit terrible del primer «deixà» (v.9) esdevingui conhortant en la seva segona aparició. El deseiximent no porta pas a la indiferència i l'oblit, sinó a la redempció del temps personal en el literari, és a dir, a la victòria sobre el temps mitjançant aquesta «presència intemporal» que, segons Curtius, és el tret més propi de la literatura.

Oposant el passat de què fou desposseït («exiliat») al present, veu propera la seva fi i l'espera (v. 31) serenament gràcies a l'antídot del treball poètic que conserva vivències i records i que és representat al poema sota la forma de «polsim il·luminat / de ço que passa i es trasmuda» (vv. 34-35). «Pol-sim», terme eufònicament eufemitzat, d'aquella «pols, rebuig d'un miserable dia» («Imprecació», v.8), d'aquella «polsegue- ra decebuda / de les roderes dels estels» («Equinocci», vv. 27-28), en definitiva, d'aquella pols de què vénen i a què s'adrecen les vides humanes, tal i com resa el capellà en la cerimònia del Dimecres de Cendra. El polsim és «il·luminat» per confegir una imatge molt carneriana i que retrobem aplicada a unes altres dues deixies («plomissols i borriissols») al penúltim poema de *Poesia* del 1957, «Confidència»:

senyor tan sols,
en un atzar passat de pressa,
de borriissols i plomissols
que un raig de sol travessa.

(vv. 5-8)

L'home només arriba a posseir «deixies» del sentit i aquestes tenen algun valor si són animades per la paraula poètica ja que Ella és l'única constant en l'inconstant.

A l'estrofa final de «Cant de tardor» el poeta es declara satisfet del seu estat actual, perquè sap acontentar-se amb el que li és donat gràcies a l'acte de contemplació i de creació poètica, aquesta darrera simbolitzada en el poder de la mà des-

posseïda que pròdigament deixa anar un flux continuat a des-
grat de les contrarietats de la vida:

Mos ulls es paguen d'aire clar:
encara enjoia el cel tardà
la meva vida que se'n va,
i encara embostes deixa anar
la meva mà desposseïda.

(vv. 52-56).

I aquí rau la gràcia que Carner ens ha concedit: la perpe-
tuïtat d'una mirada humana que ens ajuda a alliberar-nos de
record i de destí.

LAIA MARTÍN

INSTITUT «MEDITERRÀNIA», EL MASNOU