

SOVINT LES ESPERANCES QUE FAN D'ESQUER SÓN COM LA BELLA DAMA DEL TRAMVIA

«La fibra central de l'obra de Carner, el motiu a què torna sempre, podríem dir que és la consciència de la inadequació de les racionalitzacions que l'home es basteix a partir de les dades immediates de la seva experiència». Aquests mots de Gabriel Ferrater, que es poden llegir en el seu pròleg a *Nabí* de l'any 1971, van ampliar sens dubte l'abast de la comprensió de la poesia de Carner que es tenia fins llavors. Avui hem de tornar-hi quan volem saber què ens diu amb la seva obra el qui va ser anomenat «príncep dels poetes». Què ens diu *amb* la seva obra, i no pas *en* la seva obra, perquè és ben sabut que els poemes de Carner són d'aquells que s'entenen a la primera lectura i no calen les croses de la teoria i de les explicacions de text per fer-los caminar. Els trobem moltes vegades en els llibres de lectura escolar i els nens avui, com els seus basavis fa uns quants anys, els llegeixen i els memoritzen amb facilitat. I no hem de caure en el prejudici acadèmic de creure que ho facin sense entendre'ls.

Per això pot semblar innecessari el que ara em proposo: acarar-me a un poema del Carner més sensible, intel·ligent i divertit i mirar de fer-ne seguir tot el sentit. Cal dir que el poema, «La bella dama del tramvia», publicat per primera vegada l'any 1914 dins *Auques i ventalls*, se sortia i se surt encara de la tònica general de la poesia carneriana en tant que és de les poques composicions que porta ella mateixa, ben explícita, la seva reflexió. Una reflexió humorística, si es vol, però que sens dubte va més enllà de la pura resolució en cant a què aquesta poesia ens té avesats. Heus ací una raó més per evitar de fer-ne la interpretació. El poema s'explica tot sol. El que em sembla que sí que puc fer, i que potser justifica la meua pretensió de parlar-ne, és recular, d'una banda, cap a l'anàlisi dels procediments poètics que s'hi posen en joc i de la teoria que els sustenta, i d'altra banda avançar, potser agosaradament, cap a una intuïció del sentit global de l'obra de Carner. Aquesta intuïció, si és ben orientada, caldrà que coincideixi amb la que expressen els mots de Gabriel Ferrater transcrits al començament; i tant de bo si a més a més els il·lumina amb algun punt de vista nou.

I. Transcriu el poema segons la versió definitiva que li donà Josep Carner i que es publicà a *Poesia* (1957);¹ després ha estat reproduït, sense alteracions que no siguin de disposició tipogràfica del text, al volum d'*Obres completes* (1968), i darrerament a l'antologia preparada per Joan Ferraté amb el títol de *Poesies escollides* (1979).² Segueixo els criteris tipogràfics d'aquest editor i afegeixo la numeració dels versos:

LA BELLA DAMA DEL TRAMVIA

1 Si ran de la parada veieu el «tram» passar
tot ple de «smarts» o gent de la pescateria,
sota un gran feix de plomes eternament hi ha
la bella dama en el tramvia.

5 La nua el seu ermini, gelós com un serpent;
sa gorja mal coberta la voluptat exhala;
deurà parlar, quan parli, melodiosament:
és de París o Guatemala.

10 Tot d'una que l'heu vista, s'allunya a l'infinit
dins el brogit del tròlei i de la baluerna,
i es descendeix llavors la flama del sentit.
Ah, si hi pogéssim, ¿fóra eterna?

15 Oh, no! La bella dama, de plomes sota un feix,
val més que amb sa llegenda s'allunyi, gens copsada;
si gaire l'escatfem no fóra tanmateix
com la sobtà la llambregada.

20 Car ella cal que baixi quan arribem —ço és,
que aquella maniobra subtil resulta vana—
o resta i és de Grècia, i de segur diu «pues»,
sollant la parla catalana.

I no hi ha més manera: la dama se'ns en va
o bé un detall la minva i un mot la deshonora.
Aneu a peu, poetes, cercant de somiar
l'alta bellesa duradora.

- 25 Jovent, oh tu que cerques la joia o el renom!,
no cuitis a adorar-los, que el dol et colpiria.
Sovint les esperances que fan d'esquer són com
la bella dama del tramvia.

Assenyalem, de primer, algunes característiques de la composició del poema que poden ser significatives. Destaca, en primer lloc, la regularitat rítmica: tant en els alexandrins com en l'octosíl·lab que componen cada estrofa, els accents principals es troben en síl·laba parella. El perill de martelleig monòton que se'n podria derivar s'ha evitat fent que alguns alexandrins tinguin, al segon hemistiqui, només l'accent obligatori a l'última síl·laba: els versos 2, 7, 10 i potser tres o quatre més poden ser llegits així.

L'alternança de versos aguts i plans també contribueix a la varietat. L'esquema estròfic és l'encadenament A B A B, amb rima perfecta i variant d'una estrofa a l'altra; només hi ha identitat de rima entre els versos 1, 2, 3, 4, i 21, 26, 23 i 28 respectivament, la qual cosa contribueix a lligar la composició en una unitat closa, enllaçant la primera i les dues últimes estrofes. La repetició del vocable rima en els versos 4 i 28 (primera i última estrofa) ho confirma, perquè aquests versos, gairebé idèntics, són el centre imaginatiu del poema, i el segon coincideix amb el títol.

Hi ha, doncs, una forta unitat compositiva que es reflecteix també en el repartiment de la matèria poètica en unitats de vers i, sobretot, en unitats d'estrofa, separades per un punt i a part i travades a l'interior per la sintaxi. Es tracta, com sabem, de quartets irregulars de versos encadenats, i potser no serà massa arriscat de dir que Carner ha volgut jugar amb una tradició, la de l'estança elegíaca (quatre alexandrins encadenats), modificant-la en sentit irònic en introduir l'octosíl·lab com a quart vers de l'estrofa. El poema, en efecte, conté una reflexió elegíaca matisada pel joc humorístic del fet mateix que dona peu a la reflexió.

Una lectura detallada ha de poder mostrar com malgrat les aparències no hi ha un esquema narratiu, sinó un motiu temàtic desenrotllat tot al llarg del poema.⁴ El procediment carnerià a «La bella dama del tramvia» és semblant al que trobem en moltes de les seves proses: tot el transcurs del text és dedicat a exhaurir les possibilitats d'una anècdota, excepte els darrers mots, que desentranyen, resolen o transcendeixen aquesta anècdota atorgant així nova significació a tot el poema. Una nova llum es fa per al lector al final del text i en ella el Carner que havia concedit la màxima autonomia al seu motiu sol posar les seves reflexions més personals o bé situa les del lector en un nou pla i l'obliga a començar de nou.

En la primera estrofa del nostre poema, una veu anònima —hem de pensar que és la del qui escriu— s'adreça a un lector en plural per presentar-li «la bella dama del tramvia» —és a dir, una figura de sentit dins el joc psicològic del poeta:

Si ran de la parada veieu el «tram» passar
tot ple de «smarts» o gent de la pescateria,
sota un gran feix de plomes eternament hi ha
la bella dama en el tramvia

L'adreçament en plural ja ens ha de fer pensar que la dama se'ns presenta com a exemple d'alguna realitat compartida per lectors i poeta. La seva figura és potenciada en la primera estrofa per un doble contrast: d'una banda per la referència als «smarts» i a la *gent de la pescateria*, feta gairebé despectivament (pel plural, per l'agrupació en el mot *gent* i perquè el tramvia en va *tot ple* —és a dir, de personatges com aquests n'hi ha a bastament: la designació genèrica els empobreix), enfront de la referència al model únic d'alta bellesa que és la dama, a qui Carner ha volgut col·locar ja des d'un primer moment *sota un gran feix de plomes*; d'altra banda, pel contrast que s'estableix entre el pas fugisser del tramvia (accentuat per la cadència regular del primer vers, amb tots els accents principals sobre la vocal més oberta) enfront de la bellesa duradora, eterna, de la dama, esdevinguda ja, per obra del poeta, símbol universal.

La nua el seu ermini, gelós com un serpent;
sa gorja mal coberta la voluptat exhala;
deurà parlar, quan parli, melodiosament:
és de París o Guatemala.

Aquesta segona estrofa accentua la significació de bellesa eterna de la dama. Amb un llenguatge buscadament exquisit (després en descobrirem la ironia) i amb la troballa d'un *melodiosament* que omple tot el segon hemistiqui del vers, Carner construeix una figura de temptació (noteu el pas d'*ermini* a *serpent*, prodigiós, a partir del joc de significats que ofereixen l'adjectiu *gelós* i el verb *nua*) i de voluptuositat, però al mateix temps d'harmonia i de silenci (el tercer vers és antològic: la dama roman silenciosa, però *quan parli* ho farà sens dubte *melodiosament*: tota l'atribució de bellesa és pura quimera, projecció de la subjectivitat del poeta). La doble caracterització es recull irònicament en el vers 8, que culmina el caire purament especulatiu de les atribucions de la dama a penes entre vista. La distinció, ja clàssica, de Joan Ferraté, entre «elements primers» i «rebles», ens explica la meravellosa irònica tria de *Guatemala* en aquest vers, i en general tota la construcció de l'estrofa, destinada a l'atribució de qualitats excelses (voluptuosa si és de París, de veu melodiosa si és de Guatemala) a la dama.⁵

A la tercera estrofa Carner torna a adreçar el poema al lector:

Tot d'una que l'heu vista s'allunya a l'infinit
dins el brogit del tròlei i de la baluerna,
i es decandeix llavors la flama del sentit.
Ah, si hi pogéssim, ¿fóra eterna?

La superioritat de la dama és incontestable: si abans era eterna ara *s'allunya a l'infinit*; la vista no pot retenir gaire estona la seva imatge, i només una visió momentània, fruit de l'atzar, en preservarà l'eternitat: l'acció voluntària i personal de mirar-la està condemnada al fracàs. El segon vers, irònic per contrast amb l'*infinit* del vers anterior, contribueix amb la primera estrofa a la creació del paisatge ciutadà menestral propi del poema, i estableix un pont cap

a la idea de decandiment de *la flama del sentit* que es produeix en el subjecte contemplador. Immediatament, creat ja el nus dramàtic del poema, Carner inicia un recurs que podríem anomenar d'exhauriment irònic de les possibilitats reservades a aquest subjecte —el qual és la suma de lectors però també el poeta mateix, que ara, en l'últim vers d'aquesta estrofa, s'inclou dins la ironia.⁶ Observem un altre cop que no s'està construint un argument sobre el motiu inicial de la dama, sinó que s'explora a fons aquest motiu, i a més sempre com a especulació separada de la convenció de realitat del poema i existent només en la imaginació del poeta. Així, aquesta tercera estrofa es clou amb la possibilitat que «la dama no s'allunyi» i el poeta i els seus lectors puguin «pujar al tramvia». La pregunta que es fa a continuació anticipa nous dubtes: ¿esdevé eterna *la flama del sentit* (la contemplació de bellesa) pel fet d'haver aconseguit «pujar al tramvia»?

La quarta estrofa dóna una resposta negativa rotunda a la pregunta anterior:

Oh, no! La bella dama, de plomes sota un feix,
val més que amb sa llegenda s'allunyi, gens copsada;
si gaire l'escatiem no fóra tanmateix
com la sobtà la llambregada.

Però la dama és encara *la bella dama* i participa encara del món de l'aparença i de la il·lusió positiva del poeta (la referència al *feix de plomes* es repeteix i s'intensifica pel fet que ara es dóna en hipèrbaton; ara bé: tant la repetició com l'hipèrbaton anuncien ja el tractament irònic que tot seguit en farà Carner). En el segon vers trobem, per primera vegada, un advertiment del poeta: val més que la dama *s'allunyi*, inconneguda per als qui l'han vista fugaçment (*gens copsada*), i conservant doncs tots els valors de la fabulació que ells n'havien fet (*amb sa llegenda*). En aquest advertiment es troba, de fet, bona part del nucli del poema, en tant que s'afirma el valor de la imaginació per sobre del de la realitat. La bellesa, en tot cas —diuen els versos finals—, no es deixa interrogar gaire. Notem que aquestes afirmacions queden fixades gràcies a un extraordinari joc de parau-

les de Carner, centrat en els paradigmes de «conèixer» (*copsada, escatíem*) o de simplement «veure» (*sobtà, llambregada*). És un contrast equivalent al de «mirar» i «veure» de l'estrofa anterior: Carner, ara, recomana de limitar-se a «veure». ⁷

L'explicació de la negativa a la pregunta que es formulava al final de l'estrofa tercera no la trobem fins a l'estrofa cinquena. Som ara plenament dins el recurs humorístic carnerià comentat més amunt: mostrar una a una, gairebé com en un inventari de disjuncions, per negar-les, les possibilitats de resolució positiva que resten al subjecte contemplador que «ha pujat al tramvia»:

Car ella cal que baixi quan arribem —ço és,
que aquella maniobra subtil resulta vana—
o resta, i és de Gràcia, i de segur diu «pues»,
sollant la parla catalana.

El subjecte, no ho oblidem, és el poeta i els lectors del poema que amb ell s'identifiquen: l'estrofa esdevé un acudit sobre la capacitat d'aquest subjecte i sobre l'autèntica naturalesa de la dama. Pot ser, en primer lloc, que a aquesta li «calgui» baixar (el sentit impositiu del verb modal ens dóna irònicament la impotència del subjecte, que no pot fer res davant d'una tal fatalitat), i llavors l'acció del poeta de «pujar al tramvia», qualificada per ell, amb humor hiperbòlic, de *maniobra subtil*, esdevé inútil; és interessant d'observar com resten en el segon hemistiqui del segon vers els mots *subtil resulta vana* (referits a maniobra), la qual cosa accentua el contrast entre els dos adjectius i mostra, com un acudit, la decepció que experimenta el subjecte. Però també pot ser que la dama resti: això, que hauria de ser un triomf per al poeta, aviat es presenta com la segona possibilitat d'una disjuntiva que no mena enlloc. Perquè llavors la dama, anul·lant la visió idealitzada que fins aleshores n'havia tingut el subjecte, es mostra tal com és: *de Gràcia* per oposició als *París i Guatemala* del vers 8; i *diu «pues»*, per oposició al silenci que feia presumir un parlar melodiós al vers 7. En fer rimar *pues* amb *ço* és Carner multiplica l'efecte humorístic del vers i de retop l'atribució de qualitats negatives a la dama. ⁸

I no hi ha més manera: la dama se'ns ne va
o bé un detall la minva i un mot la deshonora.
Aneu a peu, poetes, cercant de somiar
l'alta bellesa duradora.

Aquesta sisena estrofa, que tancarà tot el procés imaginatiu desenrotllat entorn de *la bella dama*, comença amb la referència directa a aquell exhauriment de possibilitats que trobàvem en les estrofes anteriors: *I no hi ha més manera*, diu el poeta, irònicament desenganyat. Els dos versos primers són un resum dels dos fracassos expressats en l'estrofa cinquena, però ara donats ja no com a humor cru, sinó com a comentaris distanciats, discrets: és una manera d'acostar-se al nou to que distingeix el final del poema, per via d'accentuar la idea de fatalitat irònica a què es veu abocat l'individu que gosa «pujar al tramvia». Aquesta acció es confirma com el motiu central del poema en els dos versos següents. Carner n'extreu una riquíssima gamma de sentits, com es pot veure comparant les versions de 1914, 1935 i 1957. Dels versos 23-24 de la primera versió (*Anem a peu, poetes, que les beutats mai són / en el tramvia on hom s'enfila*), del tot lligats encara amb l'anècdota central del poema i amb el *pugèssim* del vers 12, passem, en la de 1935, a una generalització desvinculada del motiu del tramvia: *Anem a peu, poetes, car la beutat defall / en el topant on hom s'enfila*. Aquesta segona versió obre el ventall de significació del poema per la duplicitat de sentits que hi ha en el verb *s'enfila*, ara lliure de localització precisa. Podem referir-lo tant a la idea anecdòtica de *tramvia* com, en sentit figurat, a la idea d'imaginació que s'enlaira, és a dir, a l'acreixement subjectiu d'un mateix. Per aquesta sàvia ambigüitat els dos versos es converteixen en la frontissa del poema, l'enllaç entre l'anècdota i les reflexions finals. En la nostra versió de 1957, en canvi, l'ambigüitat s'ha fet recaure tota en el primer hemistiqui del vers 23. El segon hemistiqui i tot el vers 24 es refereixen ja només a la segona de les dues possibilitats de sentit («enfilat-se» en el sentit de «somiari», per tant en el d'acreixement subjectiu dels *poetes*) i clouen l'anècdota que travessa el poema en referir-s'hi sintèticament i reflexivament. Ja abans, amb la recomanació *Aneu a peu, poetes*, Carner ha arrodo-

nit el seu joc irònic, perquè aquesta recomanació, com hem vist, és ben ambigua: un sentit va referit a l'acció de «pujar al tramvia» —el poeta no l'ha d'emprendre; l'altre ironitza entorn del «poeta somiadore», prou desenganyat, i li recomana prudència en el seu somiar *l'alta bellesa duradora* ja des de la primera estrofa; però ara també la mateixa *bellesa*, l'autèntica *bellesa*, *alta* i *duradora*, *que la tradició reconeix com l'objecte ideal dels poetes*). *Era sobre la possibilitat que aquesta bellesa existeixi en la realitat i, en tot cas, sobre la capacitat dels poetes per reconèixer-la i abastar-la, que ha estat ironitzant Carner tot al llarg de la composició. Però el lector no ho ha pogut saber fins ara: la seva imaginació retorna a llegir altre cop el poema, i és ara que en reconeix la complexitat i el comprèn de debò.*

La reflexió entorn del motiu «bella dama del tramvia», identificada amb l'alta bellesa duradora i caracteritzada com a inabastable (vivent en l'infinit) o bé com a fugitiva o falsa quan hom s'hi vol acostar, s'estén i es generalitza a la darrera estrofa del poema:

Jovent, oh tu que cerques la joia o el renom!,
no cuitis a adorar-los, que el dol et colpiria.
Sovint les esperances que fan d'esquer són com
la bella dama del tramvia.

S'estén en la mesura que l'advertiment que el poeta adreçava als seus companys d'ofici en l'estrofa sisena, ara l'adreça al *Jovent*, i ja no referint-lo solament a la *bellesa*, sinó també a la *joia* i al *renom* que aquest jovent cerca. La lliçó que el lector extreia del motiu de la dama s'aplicava a la bellesa, i ara també a valors absoluts que, com ella, poden ser pura projecció imaginativa d'un subjecte idealitzador, el qual els «somnia» o els «adora», i sempre en resulta decebut. I la reflexió de tot el poema es generalitza, també, perquè el poeta accedeix a donar una atribució genèrica a aquests valors de *bellesa*, *joia* i *renom*: *són les esperances que fan d'esquer*. Els reconeix doncs com els motius de viure i de moure's del *Jovent*, però per a ell, experimentat, que acaba de conèixer la decepció, són il·lusions enganyadores: *són com*, diu al final del poema, *la bella dama del tramvia*. Així completa la reflexió greu dels darrers versos, d'una grave-

tat matisada per la nova referència a la dama, i amb ella clou perfectament la composició, enllaçant amb el títol i amb el motiu que li havia donat naixença.

II

Després de l'anàlisi detallada del poema que acabem de fer, amb l'ajuda d'algunes observacions sobre les variants del text en les diferents versions, no ens serà difícil de recordar els aspectes de l'art poètica de Carner que es refereixen, precisament, a la composició.⁹ Carner concep el poema com una construcció orgànica, no narrativa, on es posen en joc el llenguatge i els significats. En «La bella dama del tramvia» no hem trobat una acció que progressa, sinó un motiu desenrotllat en les seves possibilitats de sentit, sostingut per una sèrie d'interrogacions disjuntives. Carner juga amb la tradició, insubstituïble, que la llengua representa. La seva exigència respecte a les paraules és enorme: de so, de ritme, de sentit, i també d'història cultural amb què el mot s'acompanya, de connotació literària o social, de capacitat expressiva i plàstica. Un exemple brillant és el contrast de la rima *ço és / «pues»* del nostre poema. El coneixement que tenia d'aquesta tradició és la causa de la seva naturalitat, del fet que, malgrat tots els malabarismes, l'estil de Carner no soni a fals ni a artificial. La tasca decisiva de triar i ordenar les paraules en el poema comporta així la participació de totes les facultats del poeta. «Heus ací, doncs, compromesos —diu Carner—, l'instint sense rostre, encara corprès del seu descobriment [es refereix al «vers donat»], encara inductor; els sentits, que reclamen certes transposicions, certes voluptats, certes «correspondències»; la memòria i la seva llàntia d'oli, ja artista ella mateixa en les seves tries, en les seves estilitzacions involuntàries; els sentiments que tenyeixen i carreguen els mots; la imaginació que poua en allò que és conegut per tal d'inventar l'inesperat; la intel·ligència, una mica desconfiada, una mica limitada, que va a les palpentes, però decidida. Si, cal que la intel·ligència hi sigui també. (No traureu res d'un curt de gambals per màgia o càbala, per hipnosi o droga.) Només la intel·ligència és

capaç de pesar i pensar el conjunt: ella pot judicar i escollir, perquè en ella resideix la suprema forma del gust.»¹⁰ Per la participació de les facultats humanes en l'objectivació de la realitat en el poema s'arriba a l'elevació d'aquesta realitat: a la creació de bellesa per sobre de la contingència, que és la voluntat de fons de l'art de Carner.

D'aquí una paradoxa aparent: la seva poesia, prodigi d'objectivació, és enriquidora en la mesura que hi descobrim la personalitat del poeta. L'art, per a Carner, és abans que res comunicació (no directa, però, no gruixuda: la seva complexitat es fonamenta en una extraordinària subtileza en l'ús del llenguatge);¹¹ i a partir d'aquesta comunicació, i mai abans, és també la possibilitat d'accedir a una autèntica «alta bellesa duradora» sempre escapadissa, inconeguda, o amb tendència a malmetre's. Ara: Carner sap que no s'hi arriba més que per una via indirecta i difícil, per una substitució: com s'esdevé en la nostra «dama del tramvia», valuosa i perdurable només en la seva condició de símbol poètic.

Tota la poesia de Carner ens proposa en el fons aquesta lliçó. Hi ha una realitat fixada en art que només indirectament té a veure amb la realitat en què ens movem. La distància entre l'una i l'altra la marca la capacitat del poeta, que hi interposa, com un filtre necessari, la seva personalitat; i es reflecteix en allò que anomenem l'estil. Així, l'ideal carnerià no és cosa que es trobi en la realitat (que estimava, però de la qual havia après a malfiar-se), sinó que es dona en l'acompliment de la seva voluntat de cant. Ja ben aviat, el 1918, en va fer la declaració explícita en el famós «Retorn a Catalunya»:

Voldria, tot perdent-me per valls i fondalades
dir tes llaors, oh terra de salut!
enmig de coses fosques i vides oblidades
com aquest grill que canta dins un camí perdut.

El poeta es posa al costat de les coses mancades o desvalgudes, en reconeix la dignitat, s'hi identifica. La consciència de manca ment és vivíssima fins i tot en els poemes més entusiàstics de Carner. De fet, és aquí que hi ha l'arrel de la seva ironia: en l'encontre

d'una poderosa capacitat analítica i crítica per mirar-se el món i d'una actitud convençuda de pietat, per habitar-hi. Carner sap que el món i els homes no acaben de funcionar, però, lúcid, també sap que ell en forma part.

Resta el camí d'intentar fer de la creació lírica un cant a la realitat per dignificar-la i elevar-la. Almenys des de 1913, quan pronuncia la conferència *La dignitat literària*, la seva poètica posa de manifest aquest propòsit ideal en nombroses declaracions explícites.¹² Hi retrobem la paradoxa de l'artista que renuncia a l'acció directa i immediata sobre el món per contribuir-hi d'una altra manera, pròpia i sempre incompatible amb aquella acció. La torre de vori ja no significa res. El poeta no s'hi refugia per por de la realitat. Al contrari, és la consciència que ell també forma part d'aquesta realitat mancada, la humilitat de saber que de res no serviria la seva acció —tan mancada com les altres, i més deturada per paradoxes i violències—, l'orgull de reconèixer que només des de la separació i la concentració hi podrà fer les aportacions millors, el que l'obliga a retreure's.

Sempre es tracta d'una separació relativa: el poeta posseeix el llenguatge, i amb ell la realitat. «La paraula —diu Carner— és la pàtria. La seva dignitat és una dignitat nacional.» Idealment, la comunitat s'identifica en i pel llenguatge, i gràcies a ell es regenera: «Tots coneixem la doble lligada col·lectiva que representa el llenguatge. En ell es reflecteix, de primer, el repertori complet de la sensibilitat i la intel·ligència d'un poble: ací és el poble qui fa, com un poeta doblat d'un savi. En acabat, al seu torn, el llenguatge crea el poble»¹³. La separació, recordem-ho, sempre es dona a condició de retornar a la realitat, al poble, per recrear-los i dignificar-los. No té gaire a veure, doncs, amb l'elaboració solitària de missatges exclusius, inèdits. A *La dignitat literària* Carner afirma que la seva actitud és anti-romàntica: el poeta, però, hi constitueix un element central, un jo individualitzat per la seva possessió de la llengua i dels recursos poètics.¹⁴ Així es tanca el triangle llenguatge-realitat-bellesa: aquesta, el poeta s'esforça a fer-la néixer en el poema, sàvia construcció de paraules, llenguatge a fi de comptes; el poema s'insereix en la realitat i contribueix a crear-la, a dibuixar-ne el sentit, a

fer-ne veure la vàlua. La llengua mateixa de la comunitat en surt beneficiada: «que els idiomes s'exalcen no pels qui demostren que els cal exalçar, sinó pels qui creen la Bellesa».¹⁵

Ara: els lectors de «La bella dama del tramvia» sabem que Carner no es fa gaires il·lusions sobre la possibilitat que la «Bellesa» existeixi realment i pugui arribar a fer-se visible.¹⁶ I sabem que Carner predica el seu escepticisme no sols de la bellesa, sinó també d'altres idealitzacions que poden ser concebudes com a fantasies del «jovent»: la joia i el renom. Entès així, el poema és una reflexió —irònica, plena d'humor— sobre la precarietat de les idealitzacions humanes en general.

I això ens porta de nou al text de Gabriel Ferrater que he posat com a encapçalament d'aquest comentari: «La fibra central de l'obra de Carner, el motiu a què torna sempre, podríem dir que és la consciència de la inadequació de les racionalitzacions que l'home es basteix a partir de les dades immediates de la seva experiència». És a dir: Carner posaria en el centre de la seva obra l'evidència que l'home mai no arriba a entendre ben bé allò que passa ni allò que *li* passa; d'aquí que les seves accions, els «gestos» humans, siguin errats, i que en general tota l'expressió humana —emfàtica, orgullosa o buida— sigui defectuosa. (Josep Pla explica, en el seu *Retrat* de Carner, el plaer que prenia el poeta de recitar poemes dolents:¹⁷ per a ell, aquesta havia de ser una manera humorística de mostrar la impotència de l'home a expressar-se.)

Vida inaprehensible, gestos errats, expressió defectuosa: un panorama desolador si no fos que en la seva mateixa limitació signifiquen el més autèntic de l'home. Diu Ferrater: «Tots els afanys, les il·lusions i les presumpcions dels homes [Carner] se'ls mira com a derivatius, com a testimonis d'una vida aboriginal que es troba abans o al dessota. Però per això mateix aquests gestos humans són enormement valuosos. Són significatius, són l'única cosa significativa, i cal obrir-s'hi amb un màxim de generositat imaginativa i cordial, si volem tenir notícia d'allò que de debò conté la vida, i que no és mai dins d'aquells gestos, però que els gestos testimonien.»¹⁸

Tot això val per al nostre poema. En el plantejament inicial Carner assenyala com és d'inadequat el coneixement que l'home té

de les coses en mostrar la distància que hi ha entre la «visió», potser fruit de la imaginació, que podem tenir de la dama, i la seva autèntica «realitat», sempre per conèixer. La dama del tramvia, allunyant-se o esvaint les aparences, és el símbol poètic de la impossibilitat d'identificar visió i realitat. I immediatament, el motiu de «pujar al tramvia», central en el poema, és el símbol de la voluntat del subjecte per superar aquesta impossibilitat, mirant d'anular la distància que hi ha entre la seva figuració imaginativa i la realitat que encara desconeix. Carner hi mostra la pretensió de l'home, que creu que pot «saber» i sempre resta decebut. Perquè cal veure que la realitat, en el poema, no és més que una segona possibilitat de coneixement de què disposa el subjecte. És ell que en voler comprovar, acostarse, certificar, malmet l'alta bellesa: si aquesta es converteix en trista vulgaritat és per causa de la pruija de l'home, que s'afanya a saber.

La reflexió carneriana que corre per sota del pretext de la dama del tramvia ve a ser, doncs, aquesta: l'alta bellesa duradora no existeix sinó en la nostra imaginació, o se'ns mostra en visions fugaces: cal ser-hi respectuós. A l'última estrofa la «joia» i el «renom» s'equiparen a la «bellesa» perquè, com ella, poden ser també projeccions subjectives, ideals tal vegada inexistents. Convé no lliurar-s'hi sense reserves. No és que Carner recomani l'escepticisme a qualsevol preu. En la seva interpretació, no gens ingènua, del que és el coneixement humà, s'adona que aquestes idealitzacions actuen com a forces motrius de la persona; alimenten el seu desig de viure, la impulsen a l'acció i a les realitzacions: «fan d'esquer». En aquest aspecte, són realment valuoses. Es tracta d'illusió, com ho ha estat la dama del tramvia, i en el doble sentit que té aquest mot: serveixen mentre hi anem, mentre ens encoratgen amb la seva atracció; però ens deceben si ens obstinem a arribar-hi. Si no renunciem a «pujar al tramvia», aquelles projeccions idealitzades se'ns fonen entre els dits. Depèn de l'home, doncs, i de l'actitud d'auto-limitació que sàpiga imposar-se, que les seves idealitzacions quedin preservades; en elles mateixes, ve a dir el poeta, no són mai decebedores.

Així, enfront de la possibilitat humana de «pujar al tramvia», que és tant com voler saber, Carner afirma la necessitat que els

poetes «vagin a peu»: caldrà que mantinguin una posició d'humilitat i de reserva irònica respecte a les pròpies capacitats —i en primer lloc respecte a la seva possibilitat de coneixement. Així preservaran la bellesa i les altres idealitzacions humanes: abstenint-se d'indagar-les i mantenint-hi una distància prudent.

I, com a poetes que són, construint la il·lusió de la seva existència en un món separat i no decebedor: el dels poemes. Fer-ne era precisament allò que constituïa la felicitat plena de Carner, el que li donava sentit i estava implicat amb la bellesa, la joia i el renom escàpols. Josep Pla, que el retrata a Gènova, ens ho recorda: «Se sentia lleuger com una ploma. “Ara puc fer versos nit i dia —em deia somrient—, i cartes llarguïssimes a Bofill” (s'entén Bofill i Maties). “Són les coses que m'agraden més”.¹⁹ El poeta és feliçment conscient que juga en un món de convenció, amb les seves pròpies regles, que no és la realitat: que és una il·lusió de realitat. Del món on viu no n'extreu més que pretextos, amb la matèria dels quals pot construir figures de sentit separades del temps, immarcescibles, i que valen per als homes: són els poemes, el triomf de la formalització verbal sobre la realitat. «La bella dama del tramvia» n'és un exemple brillant, un d'aquests casos rars en què un poeta parla d'ell mateix i de la seva activitat i dels seus límits fent veure que ironitza a l'entorn d'objectes coneguts: un tramvia, la dama que hi viatja, i ell, i nosaltres, que hi volem pujar.

MARCEL ORTÍN

NOTES

1. Cal preferir la versió última preparada per Carner si hem de respectar la voluntat del poeta. Vegeu l'argumentació de Joan Ferraté al seu treball «Poesia», de Josep Carner: *Ressenya i vindicació*, «Els Marges», num. 8 (set. 1976), pp. 15-32.

L'estudi de les variants del poema respecte a les altres versions conegu-

des (la de la primera edició d'*Auques i ventalls*, de 1914, i la de la segona, de 1935) mostraria l'encert de les modificacions que hi va fer Carner i alhora ajudaria a aïllar alguns aspectes significatius de la composició: per raons d'espai no puc desenrotllar-lo ara, però n'aprofito idees tot al llarg del treball.

2. Les referències completes d'aquestes tres edicions del text definitiu són, respectivament: Josep Carner, *Obres completes*, I, *Poesia*, Barcelona, Selecta, 1957, ps. 175-176; Josep Carner, *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1968, p. 175; Josep Carner, *Poesies escollides*, Barcelona, Ed. 62 i «La Caixa», 1979, p. 62.

3. Ja Carles Riba va parlar, a propòsit d'*Auques i ventalls*, de la sàtira, «feta tant de relleu pel contrast entre la més noble i alada forma i la ridiculitza de les coses que hi fa desfilar». Vegeu Carles Riba, «*La paraula en el vent*». *Al marge d'un llibre de Josep Carner*, dins *OC*, II, *Assaigs crítics*, Barcelona, Ed. 62, 1967, pp. 755-757.

4. Cf. l'important treball *Virtut d'una paraula* (publicat per Albert Mament a Josep Carner, *Teoria de l'ham poètic*, Barcelona, Ed. 62, 1970, pp. 55-59). Carner hi diu que el primer mot «És la mesura de la unitat i de la puresa del poema. Car si el poema, com afirma S.K. Langer, usa un material discursiu, la seva natura no és pas discursiva. Jo afegiré que el poema, en la seva natura més autèntica, no va pas d'A a B: volta entorn d'A». «Com tota unitat viva, el poema és orgànic, fet de parts que vivifiquen íntims bescanvis. Per ultrapassar el crit de la malaurança o de la joia, l'udol del fetiller o l'*ah, ah, ah* bíblic, el poema utilitza voienterosament una mena de simbiosi o de contrapunt».

5. Vegeu Joan Ferraté, *Pròleg* a Josep Carner, *La primavera al poblet*, Barcelona, Ed. 62, 1979, pp. 7-34.

6. En el joc irònic característic de Carner hi ha la voluntat de sortir de la limitació del judici directe i també la humilitat, per part de l'humorista, d'incloure's ell mateix dins la pròpia ironia. Així, aquesta és instrument de coneixement —també d'un mateix, admès el que acabem de dir— i té la virtut de no malmetre la bellesa de la cosa coneguda. A propòsit d'això, i també del sentit del nostre poema, hi ha la seva famosa declaració en l'«adreça» del *Segon llibre de sonets* (Barcelona, Joaquim Horta editor, 1907): «Es al «Ateneu Barcelonès» a qui dech força part del meu esser espiritual, y singularment la divina ironia, aquesta virtut sense la qual no podrien pas viure les persones dignes. Una fina pols escèptica se desprén al Ateneu de la subtilitat de les converses y del tall agrisat dels volums. Y es bò a remarcar qu'un esperit sense ironia, se llençarà bruscament a la Bellesa y la malmetrà

10. Josep CARNER, *Virtut d'una paraula*, dins *Teoria de l'ham poètic*, op. cit., pp. 57-58.

11. Referint-se irònicament al poeta que ell és, Carner diu: «No el veig torturat per enlloc. Més que no pas enamorat de les dones, em sembla enamorscat de les paraules. No sé pas com, fins en descriure algun moment basardós de la natura, us dona la impressió que ell, particularment, aleshores i tot, es sentia confortable. També té coses de llaminer. Quan el trobo menys molest és quan només insinua. Quan vol dir les coses amb tot el seu gruix, em fa l'efecte d'aquelles criades que confien llurs crisis espirituals al memorialista». (Ell, dins *Teoria de l'ham poètic*, op. cit., p. 51).

12. Josep CARNER, *La dignitat literària*, dins *Teoria de l'ham poètic*, op. cit., pp. 37-49. La conferència, només anterior d'un any a *Auques i ventalls*, representa un moment cabdal en la definició d'algunes conviccions del poeta que es mantenen en la resta de la seva obra.

13. Josep CARNER, *ibid.*, pp. 49 i 61.

14. Josep CARNER, *ibid.*, pp. 37-49.

15. Josep CARNER, *ibid.*, p. 42.

16. Un poema d'*El cor quiet* elabora aquest mateix tema: la bellesa pura, en la figura de Venus, desapareix quan l'home, poc atent a les seves limitacions, s'acosta a mirar-la, quan en vol certificar l'existència. Vegeu «Presseguer florit», ara dins Josep Carner, *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1968, p. 395.

17. Josep PLA, *Josep Carner. Un retrat*, dins *Homenots. Tercera sèrie*, OC, 21. Barcelona. Ed. Destino, 1981 (2a. ed.), pp. 233-271.

18. Gabriel FERRATER, *Pròleg a Josep Carner, Nabí*, Barcelona, Ed. 62, 1971. Ara recollit a *Sobre literatura*, Barcelona, Ed. 62, 1979, pp. 11-32.

19. Josep PLA, op. cit., p. 236.