

«QUAN ÉS EL COR QUI CANTA, NO RES DEL MÓN L'ENUJA».
A PROPÒSIT DEL POEMA «A UN GRIPAU»
DE JOSEP CARNER¹

Joan R. VENY-MESQUIDA
Càtedra Màrius Torres
Universitat de Lleida

I

Contra la concepció «estàtica» imperant fins aleshores, la famosa afirmació atribuïda a Valéry segons la qual un poema no s'acaba sinó que s'abandona fixa una manera «dinàmica» d'entendre el text en tant que suposa una concepció del procés de gestació d'una obra literària com una diacronia: cada versió, cada text ($T_1, T_2, T_3, \dots, T_n$), és un pas cap a un text ideal inabastable (TI) que respon —o si més no així s'ha volgut entendre— al sistema de valors (SV), únic i inamovible, de l'autor [Figura 1]:

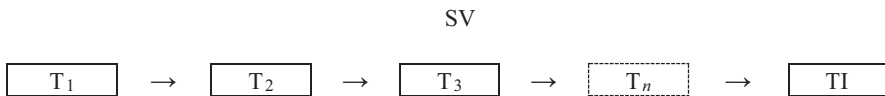


Figura 1

Aquesta concepció teleològica conté implícites dues idees: que cada nova versió d'un text és un nou acostament cap a aquell text ideal i que el camí de la refecció és sempre el de la perfectibilitat; però de fet cadascuna d'aquestes idees topa amb la realitat del

1. Aquesta escrit s'ha realitzat en el marc del Grup de Recerca Consolidat 2017 SGR 599 de l'AGAUR de la Generalitat de Catalunya. És un plaer expressar públicament la meua gratitud a Joan Veny, a Maria Teresa Guasch i a Emili Samper per l'ajuda en la consulta de bibliografia en temps confinats; a Amat Baró, Eduard Batlle, Xavier Macià, Magí Sunyer i als anònims avaluadors d'aquest article per les seves intel·ligents consideracions sobre la penúltima redacció d'aquest treball; i especialment a Marcel Ortín, que m'ha proporcionat dades molt valuoses sobre el tema de què parlo en aquest escrit i ha contrastat amb finíssims comentaris les meves afirmacions.

procés de gestació d'un text que les fa difícils de verificar. En primer lloc, perquè, lògicament, no sempre la perfectibilitat acompanya el procés de refecció, i no hauria de caldre, per justificar aquesta idea, adduir exemples històricament consensuats per la crítica, com el de la *Gerusalemme conquistata* de 1593 —que pocs preferirien, contra el criteri del mateix Tasso, a la *liberata* de dotze anys abans—, ni els d'altres casos més debatuts, com ho han estat a casa nostra els de Guerau de Liost i de Josep Carner (Veny-Mesquida 2004: 160). I segonament, perquè és palès que quan un autor escriu (T_1) o reescriu (T_2 , T_3 , ...) un text no té al cap sempre el mateix text ideal (TI) que per definició —en tant que «ideal»— no prendrà consistència real mai: per això el poema «s'abandona» en algun estadi més proper o menys a aquest ideal inassolible. (En les arts plàstiques, aquesta «actitud» davant l'obra es troba ja en l'estètica del «non finito» en genis com Leonardo da Vinci o Michelangelo, que van abandonar, a posta o per circumstàncies diverses, pintures i escultures prou afamades per la posteritat). Gianfranco Contini (1984 [1937]: 233) es referia a aquesta manera «di considerare un'opera di poesia» com un «modo dinamico» i la definia com «una perenne approssimazione al "valore"»: és a dir que el text, afegia en un altre lloc el mateix estudiós (Contini 1992²: 11), «è prodotto d'un'infinitudine elaborativa di cui quello fissato è soltanto una sezione, al limite uno spaccato casuale».

Mig segle després d'aquesta formulació, Cesare Segre (1986: 79 i 1996: 11) la va matisar lúcidament amb una reflexió que sintetitzava amb aquests mots: «se si allineano tutti i testi anteriori di un'opera in ordine cronologico non si ottiene una diacronia, ma una serie di sincronie successive», fins i tot, «quando un manoscritto sia stato ritoccato più volte in tempi diversi, sarebbe corretto considerarlo come una sovrapposizione di sincronie, e di testi». Segons aquesta idea, en el procés d'elaboració d'un text, cada versió (T_1 , T_2 , T_3 , ..., T_n) persegueix un text ideal inabastable (TI_1 , TI_2 , TI_3 , ..., TI_n) que respon al sistema de valors (SV_1 , SV_2 , SV_3 , ..., SV_n) de l'escriptor de cada moment en què té lloc cada nou estadi o versió. Dit d'una altra manera, el sistema de valors de cada moment (SV_1 , SV_2 , SV_3 , ..., SV_n) genera un text concret (T_1 , T_2 , T_3 , ..., T_n) que vol acostar-se al text ideal d'aquell sistema (TI_1 , TI_2 , TI_3 , ..., TI_n) [Figura 2]:

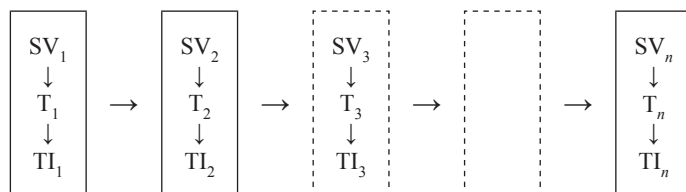


Figura 2

Segurament, millor que «sincronie successive» seria bo de generalitzar l'expressió «sovrapposizione di sincronie» per a totes les versions d'un text, atès que, en realitat, les diferents sincronies no són mai estrictament consecutives, vull dir juxtaposades, sinó que comparteixen espais comuns, és a dir que les fronteres entre una versió i les seves veïnes no només poden tocar-se sinó també, i sobretot, difuminar-se [Figura 3].

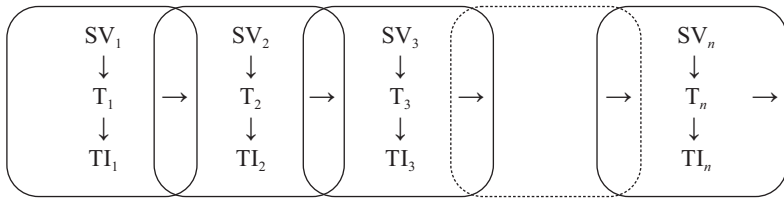


Figura 3

La difuminació liminar és total si tenim en compte que un autor, a l'hora de crear una nova versió d'un seu text, pot tenir al davant no només la versió anterior sinó també totes o algunes de les que l'han precedit. I «al davant» pot voler dir materialment, en paper, o mentalment, al cap. Altrament, com explicariem, per exemple, les variants regressives? (Veny-Mesquida 2014: 38-39). Per exemple, pel que diuen alguns dels que el freqüentaven, sembla que quan Foix declamava de memòria els versos propis recitava sempre les primeres versions dels seus textos, quan aleshores eren les «definitives».

A banda d'això, potser caldria precisar encara que la successió de sincronies pot contenir salts textuais, en el sentit que un determinat sistema de valors (SV₂, en l'exemple) no té per què donar cap versió d'un text determinat, cosa que també pot ser —o no— significativa [Figura 4]:

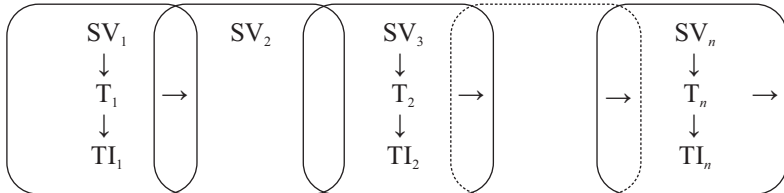


Figura 4

i també, que el mateix sistema de valors d'un moment donat pot generar versions diferents [Figura 5]:

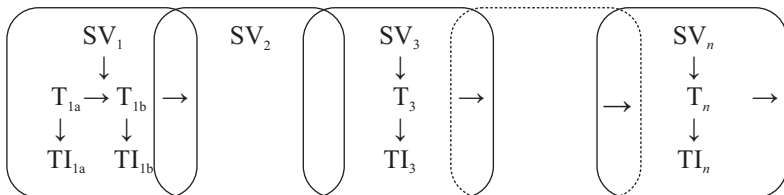


Figura 5

II

M'ha portat a escriure aquestes idees i reflexions la lectura de les diferents versions d'un poema de Carner, probablement no dels més coneguts i antologats, perquè crec que les pot exemplificar força bé i, sobretot, perquè dona prou compte d'una part de l'activitat revisionista del poeta: «A un gripau» d'*El cor quiet*. Amb el convenciment que n'hi deu haver més, puc dir que en conec set documentacions, d'aquest text, cadascuna amb variants de diversa índole i profunditat: la que es va estampar a la portada de *La Publicidad* del 22 de juny de 1920, que és la que va servir de model per a la que va aparèixer dins la secció «Les estampes» d'*El cor quiet* (1925) i també per al monogràfic dedicat a Catalunya (vegeu Bo i Singla 1923) de la revista *Le Feu* d'Aix-en-Provence (número 2, 15 de gener de 1923, p. 367). Després de la guerra civil, una altra versió ja més allunyada d'aquestes es va publicar dins el volum *Paliers* (1950), de la qual no hi ha el corresponent autògraf en el Ms. 4752/2 de la Biblioteca de Catalunya, que conté els manuscrits i mecanoscrits conservats d'aquest llibre. A la mateixa biblioteca, en canvi, al Ms. 4731/7 amb els materials de la secció «Llunari» de *Poesia* datats per la biblioteca «ca. 1952-1955», hi ha dues *belle copie* mecanoscrites del text (f. 21 i 22), que són, però, diferents: una, disposada sola en el f. 22, devia ser la que va servir per a la impressió de *Paliers* atès que llegeix exactament el text d'aquesta edició, i l'altra, disposada en un full amb altres tres poemes («Tarda d'estiu», «Els falziots» i «Fanal i lluna») que es correspon pràcticament amb la versió final que va veure la llum dins la secció «Llunari» del volum *Poesia* (1957). Per a una major facilitat de lectura, dispo aquests testimonis en aquesta taula:

<i>LP</i>	<i>La Publicidad</i> 22 juny 1920.
<i>LF</i>	<i>Le Feu</i> 2, 15 gener 1923, p. 367.
<i>CoQ</i>	<i>El cor quiet</i> (secció «Les estampes») Barcelona, Poliglota, 15 juny 1925.
<i>mPal</i>	Mecanoscrit per a <i>Paliers</i> , si bé es troba dins els papers preparatius de la secció «Llunari» de <i>Poesia</i> . BC: Ms. 4731/7, f. 21.
<i>Pal</i>	<i>Paliers</i> , Bruxelles, La Maison du Poète, 12 abril 1950.
<i>mP</i>	Mecanoscrit per a <i>Poesia</i> (secció «Llunari»). BC: Ms. 4731/7, f. 22.
<i>P</i>	<i>Poesia</i> (secció «Llunari»), Barcelona, Selecta, 14-21 desembre 1957.

De fet, aquests set testimonis es poden reduir a tres versions (*CoQ*, *Pal* i *P*), respecte de les quals els altres sols presenten variants que no afecten substancialment el contingut. Però abans d'analitzar amb una mica més de detall aquest procés, voldria subratllar la importància que el text aparegués per primer cop en volum a *El cor quiet* i per darrer a *Poesia*. En primer lloc perquè, com diu Marina Gustà (1987: 173), «Carner no és un constructor de llibres travats, sinó que sol aplegar l'obra en reculls amb un lligam prou subtil, en la majoria de casos, per permetre'n la demolició posterior» (a *Poesia* de 1957, s'entén), però resulta que aquests dos llibres (*El cor quiet* i *Poesia*), amb *Nabí* —que és un sol poema, però—, són segurament els dos llibres més ben «travats» del poeta; Ballart (1990: 64) ha arribat a escriure que *El cor quiet* presenta una estructura «“simfònica”, per tal com les seves seccions [...] s'integren [...] en una unitat superior». (Sobre el transvasa-

ment de poemes del primer llibre al segon, vegeu, a més de Ferraté 1976 i Cornudella 2014, Cabré / Ortín 1985).

Segonament, perquè si *El cor quiet* és un «llibre central en la trajectòria de Carner, perquè esdevé síntesi d'una posició literària i moral que ja no es modificarà substancialment» (Gustà 1987: 189), i *Poesia* representa el zenit d'aquesta posició, sembla que l'anàlisi de les versions d'«A un gripau» pot evidenciar les modificacions més subtils de la trajectòria poètica carneriana, ja *dins* la maduresa. De fet, *El cor quiet* és el llibre que obre una nova etapa de la producció poètica de Carner (Gustà 1987: 188-192; Ballart 1990: 62-64; Aulet 1991: 133-141; Cornudella 2014: 91), que és «producte d'un Carner menys dispers i [...] menys apressat per la vida quotidiana», amb «una certa concentració expressiva [...] així com una tendència a potenciar la capacitat evocadora —simbòlica— dels motius de referència» (Gustà 1987: 188) i és el primer que publica després de *La inútil ofrena* (1925), primera si bé continguda mostra (Coll / Oliva 1986: 93: «els poemes que hi són inclosos no presenten mai una revisió dràstica») de la proverbial dèria carneriana pel retorn a l'obra pròpia que germina en aquesta època, com ho corroboren les entrevistes del moment (aquella esplèndida de Garcés el 1927 a la *Revista de Catalunya*) i la correspondència: «Tot el que he escrit fins ara em produeix un cert fàstic, i no dic una certa vergonya perquè gairebé he perdut el sentiment de la meua autoria», diu en una carta a Bofill i Mates del 15 d'agost de 1923 (Carner 1994-2009: I, 141).

Aquesta dèria, que des d'aleshores no l'abandonaria mai i que ja ha estat a bastament descrita (Ortín 1986, Aulet 1991: 191-195, Subirana 2000: 140-144, Cornudella 2014: 77-79), es concreta, com és sabut, en dos períodes separats per la Guerra Civil. El primer té lloc als anys vint i trenta, amb la revisió de la poesia amorosa i cívica, a *La inútil ofrena* (1924) i les segones edicions d'*Els fruits saborosos* (1928), *Auques i ventalls* (1935) i *Bella terra, bella gent* (1936), revisades completament i augmentades o disminuïdes —o, com en deia ell mateix al pròleg de l'edició d'*Els fruits* de 1928, «refoses o reordenades», després de «llevar-los», als versos, «tot passant, la pols» (Carner 1996: 111). La dèria continua després de la guerra: Pere Calders (1964: 57) escriu a la seva biografia que als anys 1944-1945 Carner ja parlava de compilar les seves obres completes; però l'obsessió no es desferma fins que no arriba la proposta de Josep Maria Cruzet d'edició de les obres completes l'octubre de 1946, es comença a fer realitat cap a finals de 1949, a fer-se pública a *Paliers* (1950), *Llunyania* (1952) i *Arbres* (1953), culmina amb l'aparició de l'índex *Poesia* de 1957, primer i únic volum d'aquesta edició d'obres completes, i acaba el 1966 amb el darrer llibre, *El tomb de l'any*. Com Virgili, Carner «di continuo sente le imperfezioni dell'opera propria, ne è sempre pensoso, si studia di rimuoverle, non sempre vi riesce», si bé el descontent del llatí va arribar «fino al punto di ordinare, morendo, che siano bruciate le carte contenenti l'*Eneide*» (Croce 1936: 17).

Fins que no es faci un estudi exhaustiu i sistemàtic d'aquests processos, no es pot filar més prim en aquest sentit per saber quines pulsions revisionistes en concret s'hi mantenen, des dels anys vint (*La inútil ofrena*, *Els fruits saborosos*), passant pels trenta (*Auques i ventalls*, *Bella terra, bella gent*) i fins als cinquanta (*Poesia*), i quines varien a cada etapa. Com també fins a quin punt les fronteres entre «creació, revisió i selecció» (Subirana 2000: 140) es difuminen i es confonen en aquestes etapes. De moment, continuen essent útils la sistematització d'Ortín (1986), bé que centrada en *Els fruits saboro-*

sos, i els quatre procediments que va establir Tomàs Garcés (1972: 197-198) en un seu clàssic i encara vigent estudi sobre *El rigor poètic en Josep Carner*: «retoc, nova dicció, reducció i empelt» —que es corresponen, si ho he entès bé, a tres dels procediments de la *quadripartita ratio* de la retòrica clàssica, com són la *immutatio*, la *destractio* i l'*adiectio*— i els tres graus de refecció que hi defensa: els de «dir millor», de «dir d'una altra manera» i de «dir una altra cosa» —que en un altre lloc he extrapolat als nivells de «revisió», «reelaboració» i «recreació» (Veny-Mesquida 2004: 163 i 164). Com també és prou vàlid el triple perfil d'intervencions sobre l'obra que va dibuixar Jaume Subirana (2000: 138-139) i que «podria ser sintetitzat, a grans trets, en tres línies intencionals bàsiques de revisió: una primera d'actualització lingüística, una segona de millora formal i una tercera d'objectivació o intensificació» (ibíd.: 139). Es tracta, en definitiva, de l'adequació constant dels escrits (vegeu Veny-Mesquida 2004) al codi lingüístic, en observança de la *puritas* (primera línia de Subirana), al codi literari, per tal d'evitar els vicis establerts per la preceptiva en la *compositio*, en la *perspicuitas*, etc. (segona línia) i a la poètica —a la concepció de la poesia— i l'ètica —és a dir als termes en què s'estableix la relació entre el poeta i el món— pròpies del moment de la refecció (tercera línia).

No cal dir que els canvis més visibles són els de les dues primeres d'aquestes línies i els menys evidents són els de la tercera, que és la que proporciona una major profunditat de sentit: «les esmenes més evidents», diu Cassany (2014: 111), són les tècniques, les lingüístiques, diferentment de «les que afecten el sentit», no tan òbvies, que són fonamentals perquè, «quan Carner defensa el dret a corregir-se, no ho fa només com l'artífex que ha madurat en el seu art, sinó com l'home que s'examina des del seu actual estat de consciència». És en aquesta tercera línia on juguen un paper decisiu «la biografia del poeta» (l'emissor del text literari) i «les circumstàncies històriques (el context de generació i transmissió del poema) que van condicionar-la», com ja va destacar Pere Ballart (1995: 43) i com ja havia vist Garcés (1972: 193-197) quan es referia a les dues versions que coneixia d'«El tenderol» (a *L'oreig entre les canyes*, 1920, i *Poesia*, 1957):

Al sensualisme diríem panteístic [...], a la *rêverie* boticelliana [...] els ha succeït una voluntat ascètica, la de desfer-se d'aquell imperi que l'anorrearà [...]. És veritat que el país del tenderol ja no era en els anys cinquanta de la revisió del poema, el mateix del 1919. Per això on abans Carner creia de sentir la fressa de les ones, quan torna la inspiració o l'estat de consciència necessari per a la refosa resulta que la fressa hi és, però té un altre sentit, car li recorda, pel seu ritme, la «pregària d'un poble pacient», i el que li arriba de dalt, quan li sembla de trobar-se sota mar, en la tenda, ja no és «l'aiguatge que es belluga», ans «una ira que hi remuga». Vet ací, doncs, com de fet hem anat d'un poema a un altre poema, perquè la complaença en la pròpia felicitat ha deixat lloc, en l'esperit de Carner, a l'auscultació angoixada del seu poble. [...]. Veiem com un poema nou fa niu en un poema antic. A la planta, que havia ben germinat, li ha estat fet un empelt. Un empelt que es diu «exili», «llunyania».

Dit altrament: per a Carner, el text de 1920 podia resultar, el 1957, poc apropiat, per no dir sarcàstic. Com diu Cassany (2014: 119), «aquella *manera* ja no és acceptable o convenient o útil per al propòsit actual», i encara més: podria donar-se el cas que, «en el moment de la revisió, tampoc va ser jutjada útil per al propòsit antic». De tota manera, per poder obtenir la visió global d'aquestes línies de revisió caldrà esperar més estudis

parcials com els de Garcés (1972), Ferraté (1976), Ortín (1986) i Coll (1992) i més anàlisis de poemes concrets com les de Coll / Oliva (1986), Ballart (1995) o Cassany (2014).

III

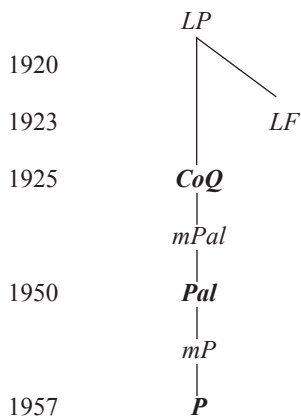
Les versions d'«A un gripau», doncs, abracen el període del Carner ja madur, quan té, com deia ell mateix el 1928, «aclarides les temples» (Carner 1996: 111). Val a dir que es tracta d'un poema que no ha cridat gaire l'atenció de la crítica. Cabré / Ortín (1985: 31) el situen, juntament amb «Humil», dins el grup dels «petits motius per a la reflexió» que la natura proporciona al poeta i que «mostren, no sense ironia, la dignitat i la felicitat dels éssers ignorats, dels més senzills». Martín (1992: 240), per la seva banda, tot comentant la secció «Llunari» de *Poesia*, treu a collació el poema en el context dels «sons» que té cada estació: «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.» Subratllo l'aparició simultània de les dues bestioletes estivals, que apareixen juntes al vers 18 del poema «Pau (1918)» de *Bella terra, bella gent* («a les riberes el grill i el gripau»), perquè hi tornaré uns paràgrafs més avall. Algunes pàgines més endavant del seu estudi la mateixa Martín (1992: 257-258) escriu el comentari més llarg que conec del poema:

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, [...]. L'agent de l'acció és la nit i ella, [...], 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»».

Ballart (1990: 69), encara, comentant «Casa que fou de pescadors», de la mateixa secció que «A un gripau», esmenta el nostre poema de passada, i afirma que «s'observa [...] una percepció de les coses que [...] tendeix a idealitzar-les, a posar un vel damunt els aspectes poc afavorits de la realitat, mirant de dignificar-los en nom d'una bellesa que no és l'estètica, com la que pot tenir el gripau que apostrofa el poeta (“A un gripau”)» (la cursiva és meua). Pearce Hutchinson, en fi, elogia els «quietest poems» de Carner, amb els quals s'identifica, i afegeix: «By his quietest poems I mean the lack of grand gestures in his mercy, as in the quite exceptional poem “Come Late to her own Delight”, or in “To a Toad”» (Hutchinson 1962: 11).

Com deia uns paràgrafs més amunt, els set testimonis localitzats d'aquest poema responen a tres grans «moments» del text que es corresponen amb les versions publicades en volum (*CoQ*, *Pal* i *P*). La versió de *La Publicidad* (*LP*) va obrir dos processos de revisió similars però diferents: el primer va quedar estroncat a *Le Feu* (*LF*) i el segon, el d'*El cor quiet* (*CoQ*), que sí que va tenir continuïtat després, a *Paliers* (*mPal* i *Pal*), el qual, al seu

temps, va servir de base per a la versió de *Poesia* (*mP* i *P*). L'element que permet establir aquests «moments» és la decisió que Carner pren en el segon respecte del primer i en el tercer respecte del segon: la destitució de la segona estrofa de *CoQ* a *Pal* i la reelaboració de la tercera i la darrera de *Pal* a *P*. La representació gràfica d'aquesta filiació és prou senzilla i pot ajudar el lector a retenir el procés (en negreta els tres «moments» suara esmentats):



Vet aquí el primer estadi del poema, segons el text de *CoQ*. A la columna de l'esquerra dispo les variants de *LP* respecte de *CoQ* en aparat genètic i a la del mig les de *LF* respecte de *LP* en aparat evolutiu, per tal com aquesta versió, posterior a *LP*, no entra tanmateix dins la cadena genètica d'elaboració del text:

<i>LP</i>	<i>LF</i>	<i>CoQ</i>
		A UN GRIPAU
		Gripau, cosa esguerrada que fugí d'un cop de peu, l'horror de tu mateix belluga ta parpella;
dels altres son	pels altres meravella i per tu són	els raigs del sol, pels altres són goig i meravella, 4 per a tu són sagetes de menyspreu.
safaretx,	diu, astorada,	Al safareig, encara, la vella tafanera diu astorada tos malvats intents; que tes mirades àvols, gripau, tenen menjera 8 potser de bruixeries, potser de gastaments.
Més	Mes fins camins—	Mes ve la nit, que és dolça amb la lletjor. I fins, —entre la son i els somnis que encisen els camins,— ja neix, o escupinada del diable,

	mesquins,	d'una riuada immensa de pobres cors mesquins 13 una bellesa única, innombrable.
gent	gent t'achauria espantes;	La gent, abans t'hauria matat, perquè els espantes,
més conortes	mes onortes porucs.	mes ara tu conhortes els caminants porucs;
sab	Qui arriberies bell cantes,	qui sap si arribaries a fer-te bell, quan cantes 17 tot refiat, ulls clucs.
	dol. Cau despit,	Sona la teva flauta serena, sense dol; cau ton despit com una passada desaparega, i et sents en ton espaume tot ple de gentilesa
girasol		21 com l'herba dins la pluja o el gira-sol al sol.

Fins i tot abans de llegir-lo, una primera ullada al poema permet conjecturar, a partir de l'agrupació dels versos, que alguna cosa deu passar a l'estrofa central, atès que té un vers més que les altres. I, efectivament, la lectura del poema confirma que es tracta de l'estrofa que fa de frontissa entre les dues primeres (primera part) i les dues darreres (segona part) d'un text que distribueix el seu contingut en una estructura perfectament especular. Però anem a pams.

Dos elements estableixen l'eix que cohesionen les dues primeres i les dues darreres estrofes, si bé muden d'aquelles a aquestes: un moment del dia i un sentit corporal. En les dues primeres el moment és el de la insolació diürna (v. 3: «els raigs del sol») i, el sentit, el de la vista (vegeu Pijoan i Picas 1986: 340), tant la de la gent cap al batraci (v. 1: «que fugí d'un cop de peu» per la repulsió que provoca a l'esguard; hemístiqui que cal entendre com una sinèdoque de la part pel tot —el peu per la persona— basada en una metonímia de l'efecte per la causa —la puntada de peu per l'espant que provoca l'animal—) com la del gripau cap a ell mateix (v. 2: «l'horror de tu mateix») i cap a fora (v. 7: «tes mirades àvols»). A les dues darreres estrofes, per contra, canvia el moment, que ara és el de la nit, i també el sentit, que és el de l'oïda (v. 16 i 18: «quan cantes», «sona la teva flauta»); als darrers versos de «Sesta» de *Bella terra, bella gent*, el poeta diu «No em parreu de berenes / fins que flautegi el gripau»). La transició s'ha produït en l'estrofa central, amb l'arribada de la nit (v. 9: «Mes ve la nit»), que permet que el sentit de la vista sigui substituït pel de l'oïda i, per tant, que la imatge deixi el protagonisme al so. Però no podria parlar d'arranjament especular si no hi hagués encara un altre element estructural que relaciona la primera estrofa amb l'última i la segona amb la penúltima, i aquest és el dels actants que apareixen en aquestes estrofes. A la primera i a la darrera, el protagonista és el gripau; a la segona i a la quarta, la gent; en el benentès que «la vella tafanera» de la segona torna a ser una sinèdoque del tipus *genus pro specie*, en tant que no es pot referir exclusivament al grup de velles que tafanegen al safareig sinó als individus que han assumit les llegendes que la tradició popular atribueix a l'anur.

Aquesta estructura binària en forma de mirall ve reforçada també per la distribució del contingut d'aquestes estrofes, que evidencia a bastament la juxtaposició (el punt i coma a les estrofes I, II i IV) o la coordinació (la copulativa a la V) que separa els dos

primers versos dels dos segons dins cadascuna. Així, als v. 1-2 de l'estrofa I i al 3-4 de la II apareix el gripau, mentre que als v. 3-4 de l'estrofa I i als 1-2 de la II irromp el personatge que hi interactua (la gent / la vella). I s'esdevé una mica el mateix amb les estrofes IV i V, si bé ara la distribució és paral·lela: als dos primers versos de l'estrofa IV torna a comparèixer la gent i els dos darrers són dedicats al gripau, mentre que els dos primers de la darrera estrofa expliquen la projecció dels sentiments del batraci cap a la gent i els dos darrers cap a ell mateix.

Aquesta distribució em porta a remarcar un altre procediment que afegeix recursivitat i unitat al conjunt, que sembla seguir el precepte de Boileau segons el qual «Les stances avec grâce apprenent à tomber / et le vers sur le vers n'osa plus enjamber» (*Art poétique*, I: 137-138). Em refereixo a l'esticomítia, que es dona a tots els versos d'aquestes quatre estrofes tret del 5-6, en què el final de vers separa el subjecte del predicat, i potser als versos 7-8 («tenen menjera / potser de bruixeries») i 16-17 («quan cantes / tot refiat»), però que en cap cas no es tracta d'encavallaments sirremàtics; útil concepte, el de *sirrema*, que va encunyar Rafael de Balbín i que Antonio Quilis va saber aprofitar (1989⁵: 79-81 i 83-84), entès com l'agrupació de parts d'una oració «que no permeten una pausa en su interior» (íd.: 79). L'esticomítia, l'autonomia del vers, d'altra banda, queda reforçada de forma especialment plausible en la primera línia del poema a través d'un recurs eufònic que obre i tanca l'alexandri, proper a la paràfrasi fònica (Argente 1984: 30-32) i a l'eplanadiplosi: «Gripau» – «*peu*».

L'apreciació d'aquest darrer punt constata, al meu parer, la primera intuïció de la centralitat de la tercera estrofa, perquè també en això sobresurt clarament, i no sols en el nombre de ratlles. Ja he dit que aquests cinc versos actuen de frontissa i, efectivament, és en ells on es dona la possibilitat de la màgia que es descriurà en els vuit darrers amb el pas del dia a la nit. Hi tornaré de seguida, però ara era el final dels versos el que em feia treure a col·lació aquesta estrofa central, perquè el que hi destaca és l'encavallament, qualitativament i quantitativa. Qualitativament o, potser millor, per la intensitat, per tal com no conec gaires encavallaments en la poesia de Carner —i en mants altres poetes— tan abruptes com el dels versos 9-11, en què la pausa versal separi el primer element («fins») de la resta de l'oració i es reforci encara amb una aposició: «I fins, / —entre la son i els somnis que encisen els camins,— / ja neix». Cal notar que els termes separats per l'aposició («I fins» i «ja neix») són el que la preceptiva francesa anomena *contre-rejet* i *rejet*, dues discordances que es donen per anticipació o per retard entre la sintaxi i el metre, respectivament (Mazaleyrat / Molinié 1989: 83 i 299). El *contre-rejet* apareix quan «un élément verbal bref, placé à la fin d'un vers ou d'un hémistiche, se trouve étroitement lié par la construction au vers ou à l'hémistiche suivant, et prend de par sa position une valeur particulière» (Mazaleyrat 1974: 123), i el *rejet*, quan «un élément verbal bref, placé au début d'un vers ou d'un hémistiche, se trouve étroitement lié par la construction au vers ou à l'hémistiche précédent, et prend de par sa position une valeur particulière» (Mazaleyrat 1974: 119; les cursives són meves). En ambdós casos, el fenomen va acompanyat sempre «d'une mise en vedette» del terme *contre-rejeté* o *rejeté* «que souligne la tension ainsi provoquée entre la phrase et le mètre» (Mazaleyrat / Molinié 1989: 84 i 300). Aquesta tensió, a més, «peut avoir des fonctions variables, mise en relief direct du terme intéressé lui-même [...] mais aussi bien, par l'effet du seul écart accentuel, mise en

relief indirecte de l'unité métrique qui le suit, hémistiche ou vers, dont il dégage en lumière les effets rhétoriques ou rythmiques» (id. 84). Diria que en el cas que ens ocupa el resultat és l'èmfasi sobre la frase pel tall de després dels dos iambs («I fins / [...] / ja neix /») i per la doble dilació de l'acció a través de les dues aposicions («—entre la son i els somnis que encisen els camins,—» i «o escupinada del diable»).

Una frase que ocupa els cinc versos de l'estrofa i, per tant, els encavallaments, com deia unes ratlles més amunt, hi són també quantitativament rellevants i qualitativament transcendents; el que passa és que estan hàbilment camuflats per l'agençament dels sintagmes amb un alambinat hipèrbaton: no costa gens de veure que el seu ordre natural —un dels possibles— hauria de ser «I fins ja neix —entre la son i els somnis que encisen els camins—, oh escopinada del diable, una bellesa única, innombrable, d'una riuada immensa de pobres cors mesquins». Tot plegat afegeix inestabilitat i tensió a l'estrofa, que esdevé formalment una bellíssima metàfora premonitòria del que portarà l'arribada de la nit.

En un altre ordre de coses, no cal comentar les minúcies que diferencien la versió d'*El cor quiet* i la de *La Publicidad*, però potser sí que val la pena de considerar les d'aquesta darrera i la revista *Le Feu* d'Ais. Aquest monogràfic dedicat a la cultura catalana en què aparegué el poema de Carner se situa en el marc de la campanya d'Expansió Catalana, aquella plataforma dirigida per Joan Estelrich «que tenia com a missió la informació i la propaganda de l'activitat cultural i política catalana a través de la premsa estrangera i els agents culturals i polítics del país veí» (Coll-Vinent 2010: 43) i que en els seus dos últims anys (1923-1924) va aconseguir que proliferessin «articles sobre la qüestió catalana a revistes franceses» (id.: 52 n. 40). La intervenció d'Estelrich en aquestes iniciatives em fa pensar que, a banda de les errades pròpies d'aquesta mena de publicacions i de la distància respecte de l'original (les més evidents, «t'achauria» al v. 14 i «onortes» al v. 15), les variants han de ser obra de Carner, atesa l'estreta relació que aquest tenia amb el mallorquí (vegeu Jorba 2015: 61-62), que hauria facilitat la sol·licitud i la cessió del poema. Les intervencions —de Carner, doncs— en aquesta versió afecten la puntuació i consisteixen sobretot a eliminar les comes d'algunes aposicions (v. 3-4: «els raigs del sol pels altres són goig i meravella / i per tu son sagetes de menyspreu»), les innecessàries (v. 10: «camins—»), a desplaçar-les (v. 16: «si arribaries a fer-te bell quan cantes,») o, en dos casos, a afegir-ne (v. 6: «diu, astorada,» i v. 12: «mesquins,»). Més importants són els canvis de puntuació que estableixen una major separació entre les frases, en concret, entre els versos 15-16 i 18-19, on el punt i coma final (a «porucs;» i a «dol;») s'ha convertit en un punt. Si aquestes variants són, com sembla, realment d'autor, es tractaria d'un testimoni evolutiu, atès que Carner no les va reprendre a *CoQ*, i seria la prova que un mateix moment, amb el seu propi SV ('sistema de valors'), pot donar versions diferents i que el camí de la perfectibilitat no és mai una línia unidireccional que demostra que el text ideal, perfecte, a què suposadament es dirigeix l'autor, és sempre inabastable. O potser caldria assumir que hi ha perfectibilitats diverses i, fins i tot, discordants.

IV

Tot això a banda, l'«argument» del poema no representa cap problema de comprensió i per tant sols m'aturaré a comentar allò que pot tenir rellevància per a la interpretació que voldria defensar aquí. També deixaré de banda la descripció de les obvietats (ritme, rima, versificació) que també «s'entenen» perfectament. Per començar cal dir que el poeta hi desenvolupa l'anècdota amb una fórmula no pas rara a la seva poesia, com és la interpellació directa en segona persona al pretext que fa germinar al poema: a *El cor quiet* mateix, sense anar més lluny, n'hi ha mostres prou conegudes («Els nostres pins», «Casa que fou de pescadors», «Humil», algunes estrofes d'«Els ametllers de Sarrià» i d'«Altres altars», etc).

La primera part del poema (estrofes I i II) s'inicia amb una entrada de cavall sicilià al primer vers, amb el vocatiu («Gripau»), l'aposiició que l'acompanya («cosa esguerrada») i amb una acció que podria ser puntual, de què el jo poètic és circumstant, de manera que aconsegueix presentar l'animal al lector de forma sobtada i directa, sense intermediaris. Els versos següents d'aquesta primera estrofa de seguida faran notar que es tracta d'una situació no pas puntual sinó general i expliquen els efectes de la llum diürna sobre l'amfibi a partir de la reacció que provoca la seva visió en la gent. Llum que es presenta metonimitzada en «els raigs del sol», un sintagma, per cert, concorrent amb el títol del poema situat dos llocs abans a *El cor quiet*, amb el qual, però, no hi sé trobar cap relació, més enllà de la coincidència d'algun mot, com «ullcluc» o «despit»). Aquests versos situen el lector en un espai a mig camí entre l'acostament als que menyspreen el gripau (el lector s'ha de comptar entre aquells per a qui «els raigs del sol [...] són goig i meravella») però també d'empatia amb l'animal menyspreat perquè atien un cert sentiment de commiseració a través de les dures hipèrboles que configuren l'estrofa en un primer estadi de caracterització negativa i que interpehlen el lector contra la crueltat de la pròpia espècie («cosa esguerrada que fuig d'un cop de peu», «per a tu són sagetes de menyspreu») i, fins i tot, del mateix anur («l'horror de tu mateix belluga ta parpella»), recurs irònic que incrementa el patetisme de l'escena a través de la hipèrbole.

El poema continua en una segona estrofa dedicada a aportar l'element que el llegendari popular atribueix al gripau i contribueix a elevar a un segon estadi la caracterització negativa del pobre animal, en tant que ara és ell qui es carrega d'intencions malèfiques, a través del sentit de la vista, com ja he dit («tes mirades tenen menjera»). Aquí la qualificació negativa s'intensifica amb la iteració sinonímica («tos *malvats* intents», «tes mirades *àvols*») i amb la referència a l'anhel «de bruixeries» i «de gastaments» que la tradició popular assigna al batraci. I són justament la llum i la vista dos dels elements més productius dins les creences populars sobre l'animal en qüestió: «le crapaud est sans doute l'animal le plus infernal des bestiaires. Souvent considéré comme l'envers de la grenouille, dont il serait la face ténébreuse, il était autrefois censé intercepter la lumière des astres par absorption. La tradition populaire le représente comme une véritable poche à venin, capable de cracher dans les yeux de celui qui le tourmente» (Bianu 1978: 95); creença, aquesta darrera, que deu ser força estesa: «No s'ha d'inquietar de frente al granot perquè escup un raig d'humor verinós y, si toca als ulls de algú, el dexa cech» (Gomis 1910: 380). La bufo-

nofòbia popular té orígens diversos, relacionats sobretot amb els sortilegis i els unguents de les sortillers i amb la creença «qu'il peut loger dans son corps l'âme d'un ancêtre» i per tant «il ne faut pas le tuer» (Augusto 2009a: 138; també 2009b: esp. 4-9), idea que està ja en la tradició clàssica, per a la qual el cant del gripau és una lamentació per haver perdut la seva condició humana (Liberal 2012: 179 n. 312). Les creences d'aquesta índole són abundants, en el llegendari popular: «el gripau va ser l'únic animal que no va cantar quan va néixer Jesús. La Mare de Déu el va maleir per la seva murriada, i d'aleshores que va restar amb la veu estranya que té ara, va perdre una galant i magnífica cua que posseïa i restà de la forma estrofolària i poc gentil que li és característica» (Amades 1982-1983, I: 108); «les bruixes, en llurs assemblees, porten una gran ramada de gripaus que els fan de consellers» (ídem, IV: 126, i pàssim), etc. L'origen d'aquesta mala fama del gripau està, segons Tarré (1911: 12), en què la secreció que fa el gripau a les glàndules del coll és «càustica i narcòtica» i «es la que ha donat tant mala anomenada al Gripau, i ha sigut causa que existís entre'l vulgue una por molt gran contra'l mateix, en termes que ell es considerat que deu ésser destruït i sense pensar-s'hi al moment d'ésser vist. I, no obstant que la secreció no es ignocenta, ja que, com diem, te propietat narcotisanta, està molt lluny de constituir un perill pera l'home i'ls demés animals». De fet, una part no gens menyspreable de les designacions romàniques del gripau estan motivades pel lligam amb aquest món demoníac i fetiller, de bruixeria (Augusto 2009a: 142-143; vegeu també Gomis 1910: 379-382 i 1986: pàssim). I «Arts de bruixeria» és, precisament, el títol del sonet que ocupa el vuitè poema de la secció «Les estampes» d'*El cor quiet*, ubicat cinc llocs abans que «A un gripau», l'acció del qual es desenvolupa també en el pas del dia a la nit: «S'obscurix el brancam», «El cel es va esmortint», «El dia, que té encar espatlles blanques, / mig cos enfonsa en el xipoll nocturn».

Ara bé, al costat d'aquesta tradició negativa, n'hi ha una altra, segurament més magna, que confereix valors positius al gripau: «Il est, le plus souvent, redouté mais parfois il est aimé et même considéré comme utile dans les jardins. Cette ambiguïté et cette ambivalence, [...], l'ont toujours rendu à la fois énigmatique et fascinant.» (Augusto 2009b: 2). Interpretació dual que, com recorda la mateixa Augusto (2009b: 1), recull el fragment shakespearà de *As you like it* (II, 1: 12-17): «Sweet are the uses of adversity, / which, like the toad, ugly and venomous, / wears yet a precious jewel in his head; / and this our life, exempt from public haunt, / finds tongues in trees, books in the running brooks, / sermons in stones, and good in every thing.». «Ambiguïté» i «ambivalence» que Carner porta fins a les darreres conseqüències: a «A un gripau», l'arribada de la nit té lloc, com he dit, en l'estrofa central i s'hi presenta carregada de connotacions positives, perquè, en tant que l'oculta, «és dolça amb la lletjor». Al que ja he observat uns paràgrafs més amunt sobre aquesta estrofa, cal afegir que conté el que el formalisme rus anomenava «motiu dinàmic» del poema, perquè el canvi de moment del dia comporta un doble moviment: d'una banda, la desviació de la qualificació negativa adreçada al gripau cap a la gent («d'una riuada immensa de pobres cors mesquins») i, de l'altra, i sobretot, la transformació de la valoració del gripau, del major nivell pejoratiu («o trista escopinada del diable») a la màxima valoració positiva («una bellesa única, innombrable»), si bé de moment no sabem quina és, aquesta bellesa, perquè el poeta ha decidit diferir-ne la clau a les estrofes següents. De manera que, en arribant al final d'aquesta tercera estrofa, el lector es pre-

gunta: Què és tan poderós que, tot i ser la cosa més abominable del món —ara mateix no se m'ocorre res que ho pugui ser més que una «escopinada del diable»—, pot fer transmutar la mesquinesa del cor en bellesa infinita? El poeta aconsegueix així augmentar l'efecte sorpresa del lector en descobrir-la, cosa que no té altra conseqüència sinó l'increment exponencial del poder de la virtut del gripau.

El context temporal de les dues darreres estrofes és, doncs, la nit, que és quan els gripaus «es presentaran amb desenvolupura complerta» (Tarré 1911: 16), i és, sobretot, «un dels temes predilectes de Carner: la divagació nocturna, el passeig per l'obscuritat que transforma els escenaris habituals en un marc de dimensions canviant i enriquides, que, en desvetllar l'insòlit ocult a la llum del dia, dona entrada al misteri» (Gustà 1987: 189), «en un marc poètic [...] simbòlic per a la reflexió, tan propi de la poesia postsimbolista» (Aulet 1991: 134). «En aquest context, la poesia esdevé una veritable ontologia per tal d'assolir el coneixement i desvetllar el misteri» (id.: 135). La cogitació ontològica, aquí, la provoca la constatació del canvi que s'ha produït en «la gent»: els mateixos que abans tenien por del gripau («perquè els espantes») ara en tenen de la nit («els caminants porucs») i els mateixos que abans l'haurien matat, ara s'hi senten conhortats. (Per cert: l'aparició de caminants, diürns o nocturns, és un lloc prou comú en els poemes de Carner: el segon vers del famós «Retorn a Catalunya», per exemple, diu «Oh gent, que per les feixes daurades feu camí!»; vegeu Cornudella 2014: 97). Aquesta constatació, deia, mena a la reflexió que s'enuncia en dos versos per a mi antològics —per algun motiu romanen intactes en totes les versions del text— i que són l'indici que dona peu a la meua interpretació del poema: «qui sap si arribaries a fer-te bell, quan cantes / tot refiat, ulls clucs.» Vet aquí la resposta a la pregunta que s'havia formulat el lector: allò capaç de transformar la lletjor en bellesa és el cant («qui sap si arribaries a fer-te bell, quan cantes»), quan aquest és confiat, incondicionat, espontani, lliure («tot refiat, ulls clucs»).

La darrera estrofa precisa l'actitud del gripau perquè, si bé el seu cant està exempt d'aflicció («Sona la teva flauta serena, sense dol»), no ho està d'un cert desmenjament («cau ton despit com una passada desapresa»). Jaume Coll (a Carner 2018: 149) interpreta la «passada desapresa» com una «cançó oblidada»; exactament, diria que per «passada» cal entendre aquí, en isotopia amb «flauta», la «sèrie de notes que fa d'una tirada un ocell en cantar» (*DIEC2*; la correspondència ocell-gripau se salva en la comparació: «com una passada»), que és «desapresa» justament perquè és connatural, innata. Malgrat aquesta nota de desdeny i malgrat l'espasme que ha de fer per produir el so, però gràcies als efectes del seu cant, el gripau se sent «tot ple de gentilesa / com l'herba dins la pluja o el gira-sol al sol.»

Arribats en aquest punt, una simple analogia permet deduir que, si és el cant qui té el poder de convertir en bell allò lleig, aleshores la virtut de la inducció a aquesta metamorfosi és extrapolable a qualsevol animal que canti, fins i tot si és racional..., com ara el poeta. De fet, en Carner no són estranyes les identificacions del poeta amb animals, fins i tot els més impensats, com ara el mollusc d'«El mollusc inspirat», de *Paliers* (1950; vegeu Aulet 1991: 198), o el grill del ja citat «Retorn a Catalunya» de *Bella terra bella gent* (1918): «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.» (vegeu Cornudella 2014: 100).

Temps era temps hi va haver un albatros que quan volava al cel, era «vaste», «roi de l'azur», «beau» i «géant», però quan caminava a terra esdevenia «maladroït», «honteux», «gauche», «veule», «comique» i «laid». Vet aquí un gripau poruc, esguerrat i repulsiu de dia que esdevé bell i conhortador de nit; si l'au «es reia de l'arquer», el batraci ha d'esquivar les «sagetes de menyspreu»... Temps era temps Victor Hugo va cantar un «crapaud» a *La légende des siècles* (1859) en un llarg poema romàntic (165 versos) en què, metempsicosi a banda, blasrava la impietat dels humans de tota casta vers una bestiola tan horripilant que fins i tot «on eût dit que la mort, difficile, / le trouvait si hideux qu'elle le refusait» (v. 66-67). El 1901 Pascoli va versionar aquest mateix «crapaud» d'Hugo a «Il rospo», en un «processo di “batracizzazione”» tal (Tomasello 2012-2013: 179) que el col·locaria en el primer pla del seu *emblemma* i que li faria acabar un conegut poema seu, «Il poeta solitario» dels *Canti di Castelvecchio* (1903), amb aquesta estrofa: «Chi sono? Non chiederlo. Io piango, / ma di notte perch'ho vergogna. O alato, vivo qui nel fango. / Sono un gramo rospo che sogna» (val la pena la interessant explicació de Tomasello 2012-2013: 177-180; l'interès de Carner per Pascoli és manifest a la correspondència amb Maria Antònia Salvà al voltant de la possible edició de les seves traduccions del *romagnolo*; v. Carner 1994-2009, III: 153-490 i també Camps 2014). Temps era temps hi va haver un altre «crapaud» que va cantar a *Les amours jaunes* (1873) Tristan Corbière, el primer de *Les poètes maudits*, en un sonet simbolista invertit en què, ironia i provocació a banda, el gripau era un «poète tondu, sans aile, / rossignol de la boue...» i, al final, el poeta hi reconeixia que «ce crapaud-là c'est moi».

Ve a tomb ara de recuperar la comparació del poeta amb el grill que feia Carner a «Retorn a Catalunya», que devia ser un leitmotiv de la imatgeria carneriana d'aquell moment, perquè quatre anys després de la primera publicació d'«A un gripau» i un d'*El cor quiet* hi recorria un altre cop, en un context completament diferent, en l'article «El meu bust» (*La Veu de Catalunya*, 8 març 1925, p. 7), on la comparació esdevé identificació:

Llevat d'algunes excepcions molt rares i que s'han fet famoses, si el bust està mal fet, no se us assembla, i si està ben fet, no us hi assembleu. [...] Fer el meu bust, altrament, seria tan estrafalari i incompreensible —jo mateix començo per dir-ho— com fer el bust d'un grill. I jo no sóc, ben mirat, altra cosa que un grill: amagat en l'herba com ell, ben gustosament, però amb la diferència que jo només canto segons qui passa.

Són paraules del mateix Carner. Ironies a part, la similitud és massa evident com per no tenir-la, si més no, en consideració: el poeta canta com el grill, amagat dins l'herba, com el gripau, que se sent «gentil» en l'«espasme» —l'esforç: «la poesia és un gest esforçat» (Cassany 2014: 119)— de la creació «com l'herba dins la pluja». No es tracta, aleshores, d'un poema dedicat a les virtuts confortadores del gripau com potser voldrien aquells «que el creuen [a Carner] lliurat a una mostra de diletantisme retòric, a un frèvol joguineig verbal», aquells que els sembla «que en Carner fa versos perquè sí, adoptant no importa quin tema per als seus exercicis poètics» i que els «indigna que després d'una poesia titulada “Mar de diumenge”, vinguin versos a un Gripau i segueixi una “Cançone- ta Incerta”», com denunciava Farran i Mayoral (1925: 363) a la ressenya que va dedicar a *El cor quiet*. Es tracta d'alguna cosa molt més profunda que aprofita, com a la major part

dels poemes de la secció «Les estampes» del llibre —i d'aquí el nom—, «els motius més petits que li proporciona el paisatge» (Cabré / Ortín 1985: 25) per fer, en aquest cas, una declaració de fe en el poeta (v. Murgades 2020a: 84), en el poder del cant, de l'art, de la poesia, capaç de produir bellesa en no importa quina realitat. La poesia és la bellesa: com a mostra, el poema. En paraules d'Ortín (1988: 65): «Del món on viu[, Carner] 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».

V

Unes pàgines enrere he dit que la dèria revisionista, després de la guerra, comença a fer-se pública a *Paliers* (1950). Com diu la nota que encapçala el llibre, «*outré des inédits, ce livre comprend des poèmes parus dans divers recueils: L'Oreig entre les Canyes, El Cor quiet, El Veire Encantat et La Primavera al Poblet.*» (Carner 1950: [2]). Concretament, dels 21 poemes del recull, 11 eren inèdits i la resta provenia d'aquells llibres (vegeu la llista amb les procedències, quan s'escau, a Subirana 2000: 363-364). La tria va anar a càrrec d'Émile Noulet —cal suposar que amb l'aquiescència del seu marit?—, que la devia donar per tancada a l'octubre del 1949, si bé la idea del llibre venia de l'any anterior (ibid.: 117). D'*El cor quiet*, l'estudiosa de Valéry sols va seleccionar dos poemes: «A un gripau», de la secció «Les estampes», i el darrer poema del llibre, «El castell de l'Oblit», de la secció «L'assenyament», poema que per la situació dins el recull i pel sentit críptic ha merescut sagaces interpretacions com la de Cabré i Ortín (1985: 47-48). La darrera estrofa d'aquest segon text deia, el 1925: «—Només sent un batec d'eixes estàtues, / qui tot dret, sense anells ni plomes fàtues, / puja amb l'ombra gegant de son menyspreu»; aquest darrer vers va esdevenir «hi deixa caure una ombra de menyspreu» el 1950. Tingui el significat que tingui «El castell de l'Oblit», és prou curiós el paral·lisme: sols sent la vida plena qui, humil, deixa caure el seu menyspreu, igual com el gripau se sent gentil quan deixa caure el seu despit. Alguna cosa d'essencial hi devia trobar Noulet en aquests poemes per voler incorporar-los tots dos a *Paliers*.

Al principi d'aquest escrit he insinuat que cal defugir la interpretació teleològica de les diferents sincronies de l'elaboració d'un text argüint que quan un autor escriu (T_1) o reescriu (T_2 , T_3 , etc.) un text donat no té al davant la darrera que escriurà (T_n): com a molt, té a la ment un text ideal que vol atènyer (TI_1 o TI_2 , etc). Ara: quan l'autor refà un text sí que té al davant —ni que sigui en la memòria— la darrera versió que va escriure fins aleshores —o d'altres—, la qual cosa, tanmateix, no ens dona carta blanca per fer-ne una interpretació diguem-ne arqueològica; quan l'autor fa una nova versió (T_n) d'un text (T_1 , T_2 , etc.), encara que ho pretengui, no tendirà mai cap al text ideal que perseguia quan el va escriure (TI_1 , TI_2 , etc.), sinó cap al del moment de la refecció (TI_n). (Cal salvar, doncs, si més no com a premissa ideal, la doble temptació arqueoteleològica i, com diu Marty [1998: 100], «abandonner toute tentation de lecture de type téléologique ou ar-

chéologique: soit la double fascination pour l'*arché* (l'origne) et le *télos* (la finalité)). La qual cosa diria que no entra en contradicció amb allò que va escriure Carner al famós pròleg de *Llunyania* (1952):

en veient-me obligat a una mena de judici final del que vaig voler ésser i vaig provar de fer ¿com sabria estar-me de redreçar les errors, les depressions evidents en peces, com les represes, quan no faci pas en fred la revisió, sinó encara sota la influència (possiblement apta a donar més que no féu) de l'emoció primera?

perquè una cosa és «l'emoció primera» que va generar en el seu moment un determinat text (T₁) i una altra «la influència» que aquesta emoció pot exercir a l'hora de fer-ne una versió (T_n): totes dues versions es mouen en SV ('sistemes de valors') diferents i cerquen diferents TI ('textos ideals'). Això, a banda dels casos en què l'«emoció primera» quedava lluny del text revisat, com quan Manent retreia a Carner, en carta del 29 d'agost de 1957 (Serrallonga 1986: 40), que «el to massa explícitament patriòtic del text revisat no correspon prou fidelment a la primera idea de poema». Vull dir, en definitiva, que davant una versió donada caldria vèncer la temptació d'interpretar-la *en funció de* versions posteriors o anteriors, perquè l'exegesi ha de recórrer al sistema de valors (SV₁, SV₂, etc.) en què s'inscriu cada versió (T₁, T₂, etc.), de manera que el comentari de les divergències entre les versions hauria de circumscriure's al redol comparatista.

Sigui com sigui, el cas és que quan Carner va preparar el text d'«A un gripau» per a *Paliers* devia tenir al davant la versió de *CoQ*, tal com evidencia la collació de les dues versions. A continuació transcriu la versió de *CoQ* i a la columna de la dreta les lliçons variants introduïdes a *mPal*, reproduïdes exactament a *Pal*:

CoQ [CoQ →] *mPal Pal*

A UN GRIPAU

Gripau, cosa esguerrada que fuig d'un cop de peu, l'horror de tu mateix belluga ta parpella; els raigs del sol, pels altres són goig i meravella,	de sol, per a altri,
4 per a tu són sagetes de menyspreu.	

Al safareig, encara, la vella tafanera	Ø
diu astorada tos malvats intents;	Ø
que tes mirades àvols, gripau, tenen menjera	Ø
8 potser de bruixeries, potser de gastaments.	Ø

Mes ve la nit, que és dolça amb la lletjor. I fins, —entre la son i els somnis que encisen els camins,— ja neix, o escupinada del diable, d'una riuada immensa de pobres cors mesquins	I ve la nit, la dolça fins s'aplega, sota els camins, ja neix, o → oh trista mesquins,
13 una bellesa única, innombrable.	

La gent, abans t'hauria matat, perquè els espantes, mes ara tu conhortes els caminants porucs; qui sap si arribaries a fer-te bell, quan cantes 17 tot refiat, ulls clucs.	gent t'haurien occit, espantes; ara, però, conhortes bell
--	---

Sona la teva flauta serena, sense dol; cau ton despit com una passada desapresa, i et sents en ton espaume tot ple de gentilesa 21 com l'herba dins la pluja o el gira-sol al sol.	despit, desapresa. Et tornes en la fosca tot gentilesa, pluja i el
--	--

Fins i tot les més subtils d'aquestes variants podrien ser objecte d'una extensa glossa, però aleshores aquest treball es faria inacabable, per la qual cosa em detindré sols en les que em sembla que poden tenir major repercussió. No entraré, doncs, en les variants de puntuació, prou abundoses, però sí que vull esmentar-ne d'altres que caldria contextualitzar amb l'*usus scribendi* carnerià de l'època com ara l'adequació a la normativa al v. 3 («pels altres» → «per a altri»), l'eliminació de formes desuètes com «mes» als v. 9 i 15 (Manent li deia en carta de 17 de gener de 1955 que «en molts casos heu millorat el text —traient arcaïsmes [...]»; Serrallonga 1986: 36) o la substitució de la concordança gramatical per la de sentit del col·lectiu «la gent» al v. 14 amb el verb «t'hauria» → «t'haurien», qui sap si seguint les recomanacions de Fabra a les *Converses filològiques* (2010 [1922]: 365: «La construcció *Un gran nombre d'escriptors cometen aquesta falta*, amb el verb en plural, la qual vós blasmeu, no és solament correcta, sinó la sola correcta. [...] En català, la gent, un singular, però que desvetlla la idea de pluralitat, pot adjuntar se a un verb en plural»; vegeu Bel 2002: 1138-1142). Més interès tenen les intervencions que conflueixen a reconduir el text cap a una nova direcció: la disminució del to més acerb de la primera versió. Hi coadjuven la supressió de la segona estrofa, amb totes les seves connotacions negatives («malvat», «àvols») i fins i tot desagradables («gastaments»), l'afegit de l'adjectiu al v. 11 (l'«escopinada» ara és «trista») i la substitució dels mots més «forts» («matat», v. 14, o «i et sents en ton espaume», v. 20) per cultismes («occit») o expressions més «toves» («Et tornes en la fosca», v. 20, a banda, en aquest cas, d'evitar l'arcaïsmes) que en rebaixen el volum de descripció crua. D'altra banda, la despersonalització del sol al vers 3 («del sol» → «de sol») contrasta amb una major personalització de la nit («la nit, que és dolça» → «la nit, la dolça») al primer vers de la tercera estrofa, que és la part del poema que pateix una major remodelació. En aquesta, desapareix primerament l'àrdua aposició sense que l'estrofa, tanmateix, no aconsegueixi escapolir-se d'una sintaxi considerablement abrupta, amb dos versos entre el verb i el subjecte: a *CoQ*, «una bellesa única» naixia «d'una riuada immensa», «entre la son i els somnis»; ara, però, si ho entenc bé, la «bellesa» (v. 10) «s'aplega» (v. 13) «sota els somnis que encisen els camins [...] d'una riuada immensa». Segonament, la substitució del verb «néixer» per «aplegar-se», d'un verb amb força suggeridora («neix» = 'apareix del no res'), lligat a l'esfera semàntica de la creació, que és el cant, per un verb més descriptiu («s'aplega» = 'es reuneix, s'ajunta').

Però la dèria revisora de Carner no acaba aquí. Cal suposar que poc temps després d'aquesta revisió, entre l'abril de 1950, que apareix la tria de *Paliers*, i el gener de 1956,

que Cruzet dona per acabada la tramesa de materials per a *Poesia* (Subirana 1995b: 218), el poeta torna sobre aquest mateix poema; i el fet que passés una primera tria restrictiva a *Paliers* i una rigorosa esporgada a *Poesia* alguna cosa ha de voler dir respecte de la significació que podia tenir per a ell. El marc cronològic mena a pensar que es tracta de dues refeccions dins un mateix sistema de valors (SV) del poeta i, doncs, que el suposat text ideal (TI) de 1950 devia estar molt a prop del de 1957. Malgrat això, la darrera versió, la de *Poesia*, representa segurament l'embranchida intervencionista més potent sobre el text, de manera que la distància textual entre *CoQ* i *Pal* és més petita que la que hi ha entre *Pal* i *P* i inversament proporcional a les respectives distàncies temporals, diferentment del que és lògic i habitual en Carner —i la crítica ja s'ha encarregat prou de remarcar-ho— com en altres autors; i és que els poemes més allunyats en el temps solen patir un procés de *reelaboració* i fins i tot de *recreació* més profund que el de *revisió* dels textos cronològicament més propers (Veny-Mesquida 2004: 163 i 164). Tot seguit transcriu la versió de *Pal* i a la columna de la dreta atesto les variants posteriors de *P* (sols faig constar les de *mP* quan difereixen de les de *P*):

*Pal**mP* → *P*

A UN GRIPAU

Gripau, cosa esguerrada que fuig d'un cop de peu,
l'horror de tu mateix belluga ta parpella;
els raigs de sol, per a altri, són goig i meravella,
4 per a tu són sagetes de menyspreu.

I ve la nit, la dolça amb la lletjor. I fins
s'aplega, sota els somnis que encisen els camins,
oh trista escopinada del diable,
d'una riuada immensa de pobres cors mesquins
9 una bellesa única, innombrable.

La gent abans t'haurien occit, perquè els espantes;
ara, però, conhortes els caminants porucs;
qui sap si arribaries a fer-te bell quan cantes
13 tot refiat, ulls clucs.

Sona la teva flauta serena, sense dol;
cau ton despit, com una passada desapresa.

Et tornes en la fosca tot ple de gentilesa

17 com l'herba dins la pluja i el gira-sol al sol.

Lletjor, que fins
aplega, sota uns somnis | camins *mP*
—oh | diable!— *mP* diable!—,
somriure i esperança dels pobres cors
mesquins,
tornat *mP* tornant el plany en bellesa
innombrable.

La gent abans t'haurien *mP* gent potser t'haurien

Sona la teva flauta de piadós consell.
Quan és el cor qui canta no res del món
l'enuja.
I et fas gentil com l'herba que [li regala
mP] regalima pluja
o el gira-sol de cara al sol vermell.

La nova versió de *P* consolida les dues decisions importants preses a *Pal*: la destitució de la primigènia segona estrofa —la de la «vella tafanera» de *CoQ*— i manté els canvis de la primera i la tercera de *Pal*, amb la sola substitució, en aquesta darrera, de l'adverbi de temps («abans») pel de dubte («potser»), diria que en la tendència d'amorósir el contingut inicial més dur, però que en aquest cas també dilueix l'oposició estructural entre «dia» («abans», v. 10) i «nit» («ara», v. 11). La segona estrofa de *P* arranja la sintaxi un pèl desconcertant amb què havia quedat després de l'actuació a *Pal* sobre *CoQ*; ara l'ordre de la frase és el normal: «la nit» «aplega» «somriure i esperança», «tornant el plany en bellesa». L'estrofa ha guanyat claredat respecte de *Pal*, fins i tot gosaria dir —sense malícia— claredat denotativa. El «naixement» de la bellesa de *CoQ* que havia esdevingut «aplec» a *Pal* ara és el fruit de la «conversió» del plany. El missatge ara és molt més diàfan —i per això mateix menys suggerent. S'ha perdut la inestabilitat de la primera versió, aquella inestabilitat que tan bé acompanyava i intensificava el sentit de l'estrofa, el pas del dia a la nit. I la darrera estrofa continua en la mateixa línia: la serenor i la manca de «dol» de *CoQ* i *Pal* han esdevingut «piadós consell», ha desaparegut el «despit», s'ha eixamplat el darrer vers («com l'herba dins la pluja o el gira-sol al sol»), d'una gran suggestió lírica, en dos de purament descriptius («I et fas gentil com l'herba que regalima pluja / o el gira-sol de cara al sol vermell»). S'ha perdut, finalment, la disposició en mirall que desplegava l'acció del poema. Benedetto Croce (1936: 18) es referia a l'actitud del poeta davant les imperfeccions dels poemes ja escrits amb aquests mots:

di quelle imperfezioni il poeta soffre bensì, bramerebbe risanarle, e nondimeno, come per un sacro terrore del mistero che si è celebrato in lui, esita bene spesso a porvi mano, temendo di far guasti, perchè la mente fredda non è più la fantasia calda, e la lima è un pericoloso strumento, che può “polire”, ma può anche “exterere”, come diceva Quintiliano, cioè portare via il meglio. E allora altro non gli resta che chiedere indulgenza, [...] come la chiedeva espressamente il Goethe, pregando di non stendere la mano correggitrice o ammonitrice e non arrestare il mulino del poeta quando gira, perchè “chi ci comprende, ci sa anche perdonare”.

Però, sobretot, és clar, s'hi ha afegit un vers magnífic que explicita el sentit humà del poema —ja implícit i clar, tanmateix, en la primera versió—, l'il·lumina, tot deixant en la penombra d'aquest clarobscur els resultats de les pèrdues esmentades: «Quan és el cor qui canta no res del món l'enuja». De la cosificació inicial del primer vers i la primera versió («cosa esguerrada») assistim a la humanització explícita de la bestiola. Aquesta mena de confessions, diu Ballart (1995: 42), «desmenteixen l'habitual clixé del Carner impersonal, reticent a posar en el poema més que els ordits genials de la seva intel·ligència». Com «La bella dama del tramvia», «publicat per primera vegada l'any 1914 dins *Auques i ventalls*», aquest poema, en la seva versió darrera, se surt «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» (Ortín 1988: 51). Carner, conscient potser que «l'única dificultat de lectura» dels seus poemes «és en el salt mental de la imatge que proposa per a l'observació [...] a l'experiència de la consciència humana, abstracta, que hi descobreix» (Cabré / Ortín 1989: 47), amb la incorporació del vers feia explícit el sentit del poema i indicava al lector la direcció adequada d'aquest «salt mental»; l'hi acompanyava

de bracet. Fins i tot, a risc d'incorporar una rima amb la forma «enuja», antiga segons el *DCVB*, que havia eliminat d'altres poemes (concretament, de «Pluja d'estiu», de *Bella terra bella gent*, on rimava amb «rebuja», «sopluja» i «pluja»: vegeu Garcés 1972: 265).

Ara bé: calia, en el cas d'«A un gripau»? No hi havia prou indicis, ja en la primera versió del poema, per interpretar-lo exactament en el sentit que apunta el vers 15 de la darrera? Diria que sí. La lectura de *CoQ* que he proposat al § IV d'aquest escrit, queda gaire lluny de la que vol Carner a *P* amb aquest vers? Diria que no. Diria, també, que a *CoQ* ja hi és, «l'experiència de la consciència humana, abstracta», el valor moral que representa la fe en el cant; sols que hi és implícita, és clar, i el «salt» per descobrir-la és més arriscat —però per això mateix molt més altament satisfactori per al lector. Com a la major part de la poesia del nostre poeta. Parlant de «Bèlgica», Ballart (1995: 44-45) ha escrit que

el poema aportava també un marc referencial apte per a expressar de manera al·lusiva i indirecta uns valors ètics i una determinada visió de la realitat. Al·lusiva i indirecta, és a dir, per mitjà d'una correlació objectiva, com sol ser tan freqüent en la poesia de l'autor. Carner és un poeta molt poc sentencios, que rarament veurem postular res a títol de declaració genèrica. És sempre a partir de l'analogia, de la descripció, de la vinyeta, que pretén comunicar el color exacte de les seves emocions. Aquest poema no és cap excepció; d'aquí que no vegem mai el jo líric enunciant les virtuts de la fraternitat universal, ni les excel·lències de la instrucció i la cultura o els beneficis d'una economia sanejada, i sí, en canvi, que assistim a les seves descripcions, per exemple, d'uns interiors acollidors, de la inauguració d'un monument o de la celebració d'un abundós mercat —estampes totes elles que aconsegueixen aquella mateixa funció, però sense la ingenuïtat dels discursos asseveratius i en canvi amb la qualitat plàstica de tota obra artística reeixida.

Aquest vers 15 d'«A un gripau» és una d'aquestes rares excepcions en què Carner deixa anar una «declaració genèrica». L'impuls que va moure el poeta a incorporar-lo deu tenir alguna cosa a veure amb la necessitat de fer-se entendre i no sé si també de defensar-se davant els lectors que es quedaven en una lectura superficial —la de la pura anècdota, la dels simples pretextos—, incapaçs de desplegar-hi les analogies que omplen de sentit els seus poemes.

Entre aquests, i els que practiquen la «sobrevaloració dels indicis» carnerians, entre l'«excés de desdeny» (vegeu Murgades 2020b) i l'«excés de meravella» (Eco 1991: 132), potser només cal, *tout curt*, llegir el text sense apriorismes.

BIBLIOGRAFIA

- AMADES, Joan (1982-1983): *Costumari català*, 5 vol. Barcelona: Edicions 62 – Salvat, facsímil.
- ARGENTE, Joan (1984): «De la lingüística a la poètica», dins *De poètica i lingüística*. Barcelona: Eumo, p. 17-40.

- AUGUSTO, Maria Celeste (2009a): «Les désignations romanes du “crapaud”», dins *Atlas Linguistique Roman (ALiR)*, vol. IIb, *Commentaires*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, p. 137-160.
- AUGUSTO, Maria Celeste (2009b): «Autour de l’univers magico-religieux du crapaud: croyances et dénominations en parallèle», dins RETALI-MEDORI, Stella (ed.): *Mélanges offerts à Marie-José Dalbera-Stefanaggi*. Alessandria: Edizioni dell’Orso, p. 1-22.
- AULET, Jaume (1991): *L’obra de Josep Carner*. Barcelona, Teide.
- BALLART, Pere (1990): «*El cor quiet* de Josep Carner», dins A. D.: *Lectures de COU 1990-91: I*. Barcelona: La Magrana, p. 61-91.
- BALLART, Pere (1995): «Dues versions, un sol estil: el poema “Bèlgica”», dins Subirana 1995b: 35-48.
- BEL, Aurora (2002): «Les funcions sintàctiques», dins Solà, Joan (dir.): *Gramàtica del català contemporani*, vol. II. Barcelona: Empúries, p. 1075-1147.
- BIANU, Zéno (1978): *La magie des animaux*. Paris: Hachette.
- BO I SINGLA, J. [Ignasi?] (1923, 15 de febrer): «La nostra cultura al Migdia de França», *La Veu de Catalunya*, p. 5.
- CABRÉ, Lluís / ORTÍN, Marcel (1985): «*El cor quiet*», de Josep Carner, Barcelona, Empúries.
- CABRÉ, Lluís / ORTÍN, Marcel (1989): «Josep Carner. *El cor quiet*: Comentari de dos poemes», dins A. D.: *Comentaris de literatura catalana de COU 1989-90*. Barcelona: Columna, p. 43-54.
- CALDERS, Pere (1964): *Josep Carner*. Barcelona: Alcides.
- CAMPS, Assumpta (2014): «A propósito de algunas traducciones de Giovanni Pascoli en catalán», dins *Traducció y recepció de la literatura italiana en España*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 21-38.
- CARNER, Josep (1925): *El cor quiet*. Barcelona: Políglota.
- CARNER, Josep (1950): *Paliers*. Brusselles: La Maison du Poète.
- CARNER, Josep (1957): *Poesia*. Barcelona: Selecta.
- CARNER, Josep (1994-2009): Albert Manent i Jaume Medina (cur.), *Epistolari de Josep Carner*, 6 vol. Barcelona: Curial Edicions.
- CARNER, Josep (1996): *Els fruits saborosos*, a cura d’Esther Centelles. Barcelona: Edicions 62.
- CARNER, Josep (2018): *El cor quiet*. Barcelona: Edicions 62.
- CASSANY, Enric (2014): «“Si el nostre cor s’hagués incendiat...”: les dues versions de “Les fulles de l’abril”, de Josep Carner», *Els Marges* 103, primavera, p. 110-119.
- COLL, Jaume (1992): «Josep Carner’s *Poesia*: Aspects of the internal history of the text», *Catalan Review* VI: 1-2, p. 191-223.
- COLL, Jaume / OLIVA, Salvador (1986): «Crítica de les variants d’un poema de Carner», *Reduccions* 29-30, p. 84-106.
- COLL-VINENT, Sílvia (2010): «Joan Estelrich i la cultura europea del seu temps», dins A. D.: *Actes de les Jornades d’estudi sobre Joan Estelrich*. Barcelona: Consell Insular de Mallorca / Publicacions de l’Abadia de Montserrat, p. 37-58

- CONTINI, Gianfranco (1984 [1937]): «Come lavorava l'Ariosto» *Meridiano di Roma*, 18 juliol 1937; recollit dins *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*. Torino: Einaudi, p. 232-241, d'on cito.
- CONTINI, Gianfranco (1992² [1977]): «Filologia», dins *Enciclopedia del Novecento*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977; recollit a *Breviario d'ecdotica*. Torí: Einaudi, 1990, p. 3-66, d'on cito.
- CORNUDELLA, Jordi (2014): «Carner segons Carner: una proposta de lectura», dins Jufresa / Garriga / Miralles (2014: 77-113).
- CROCE, Benedetto (1936): «La vita della poesia. 1. La rievocazione della poesia 2. Le obiezioni scettiche alla possibilità dell'interpretazione 3. L'interpretazione storico-estetica 4. L'odio per il brutto, l'indulgenza per le imperfezioni... 5. L'intraducibilità della rievocazione», *La Critica* 34, p. 1-30.
- ECO, Umberto (1991): *Els límits de la interpretació*, trad. de Carme Arenas, Barcelona, Destino.
- FABRA, Pompeu (2010 [1922]): «Converses filològiques», *La Publicitat* 1922; dins *Obres completes*, vol. VII. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, p. 365-366.
- FARRAN I MAJORAL, F. [Josep] (1925): «Josep Carner. *El cor quiet*», *La Paraula Cristiana* 10, octubre, p. 363.
- FERRATÉ, Joan (1976): «Poesia, de Josep Carner: Ressenya i vindicació», *Els Marges* 8, setembre, p. 15-32; recollit dins *Papers sobre Josep Carner*. Barcelona: Empúries, 1994, p. 47-72.
- GARCÉS, Tomàs (1927): «Conversa amb Josep Carner», *Revista de Catalunya* 38, agost 1927, p. 141-146; recollit dins *Cinc converses*. Barcelona: Columna, 1985.
- GARCÉS, Tomàs (1972): «El rigor poètic de Josep Carner», dins *Sobre Salvat-Papasseit i altres escrits*. Barcelona: Selecta, p. 185-208.
- GOMIS, Cels (1910): *Zoologia popular catalana*. Barcelona: L'Avenç.
- GOMIS, Cels (1986): *La bruixa catalana, aplec de casos de bruixeria i supersticions recollits a Catalunya a l'entorn dels anys 1864-1915*. Barcelona: Alta Fulla.
- GUSTÀ, Marina (1987): «Josep Carner», dins RIQUER, M. de / COMAS, A. / MOLAS, J.: *Història de la literatura catalana*, vol. 9. Barcelona: Ariel, p. 153-212.
- HUTCHINSON, Pearse (1962): «Introduction», a Josep Carner, *Poems*. Oxford: The Dolphin Book, p. 7-11.
- JORBA, Manuel (2015): «Els primers anys de Joan Estelrich a Barcelona, (quasi) per ell mateix», dins PLA, Xavier (ed.): *El món d'ahir de Joan Estelrich*. València: Publicacions de la Universitat de València, p. 35-69.
- JUFRESA, Montserrat / GARRIGA, Carles / MIRALLES, Eulàlia (ed.) (2014): *Som per mirar. Estudis de literatura i crítica oferts a Carles Miralles*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- LIBERAL, Antoni (2012): *Recull de metamorfosis*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, esp. p. 179 n. 312.
- MARTÍN, Laia (1992): «Una lectura de Lluñari», *Catalan Review* VI: 1-2, p. 225-284.
- MARTY, Érik (1998): «Les conditions de la genétique. Génétique et phénoménologie», dins CONTAT, Michel / FERRER, Daniel (dir.): *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. París: CNRS Éditions, p. 95-109.

- MAZALEYRAT, Jean (1974): *Eléments de métrique française*. París: Armand Colin.
- MAZALEYRAT, Jean / MOLINIER, George (1989): *Vocabulaire de la stylistique*. París: Presses Universitaires de France.
- MURGADES, Josep (2020a): «Josep Carner, ideòleg del Noucentisme», dins Jordi Manent (coord.), *Vigència de Josep Carner*, Barcelona, Edicions de la Revista de Catalunya, p. 80-89.
- MURGADES, Josep (2020b): «Apunts sobre veus discrepants de Carner», dins Jordi Manent (coord.), *Vigència de Josep Carner*, Barcelona, Edicions de la Revista de Catalunya, p. 239-255.
- ORTÍN, Marcel (1986): «Sobre el progrés poètic de Josep Carner: anàlisi d'algunes variants de *Els fruits saborosos*», *Reduccions* 29-30, p. 107-135.
- ORTÍN, Marcel (1988): «Sovint les esperances que fan d'esquer són com la bella dama del tramvia», *Reduccions* 39, p. 51-68.
- PIJOAN I PICAS, M. Isabel (1986): «La Crítica literària dels anys vuitanta a Catalunya», dins *Actes del Setè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Tarragona-Salou, 1-5 octubre 1985*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 333-342, esp. 339-342.
- QUILIS, Antonio (1989⁵): *Métrica española*. Barcelona: Ariel / Madrid: Alcalá, 1969.
- SEGRE, Cesare (1986): *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torí: Einaudi.
- SEGRE, Cesare (1996): *La genesi del testo: critica delle varianti e critica genetica*, dins MUÑIZ, Maria de las Nieves / AMELLA, Francisco (cur.): *La costruzione del testo in italiano. Sistemi costruttivi e Testi costruiti, Atti del Seminario Internazionale di Barcellona (24-29 aprile 1995)*. Barcelona: Universitat de Barcelona; Firenze: Franco Cesati Editore, p. 11-21.
- SERRALLONGA, Segimon (ed.) (1986): «Les cartes entre Carner i Marià Manent per a l'edició de *Poesia* (1957)», *Reduccions* 29-30, p. 18-48.
- SUBIRANA, Jaume (1995a): «Josep Carner i l'editorial Selecta: la mútua conveniència», dins Subirana 1995b: 189-222.
- SUBIRANA, Jaume (ed.) (1995b): *Carneriana. Josep Carner, vint-i-cinc anys després*. Barcelona: Proa, p. 35-48.
- SUBIRANA, Jaume (2000): *Josep Carner: l'exili del mite (1945-1970)*. Barcelona: Edicions 62.
- TARRÉ, Emili (1911): *El Gripau = Sapo = Rospo = Crapaud = Toad = Landkröten*. Barcelona: Tip. L'Avenç.
- TOMASELLO, Dario (2012-2013): «Il "rospo" e la "sieve": un apoteosi "freak" di Giovanni Pascoli», *Rivista pascoliana* 24-25, p. 173-184.
- VENY-MESQUIDA, Joan R. (2004): «La revisió de la pròpia obra en els escriptors contemporanis: notes per a una tipologia de motius», *Estudis Romànics XXVI*, p. 155-181.
- VENY-MESQUIDA, Joan R. (2014): «Variants d'autor: una tipologia de tipologies», dins Jufresa / Garriga / Miralles (2014: 25-55).

RESUM

Aquest article parteix de la premissa que les diferents versions d'un text determinat no són una diacronia cap a un text ideal inassolit sinó una juxtaposició de sincronies, cadascuna de les quals és el resultat d'un text ideal situat dins un sistema de valors del seu autor diferent per a cada sincronia. En conseqüència, l'estudi pretén demostrar la impossibilitat de realitzar una lectura teleològica (de la primera versió cap a la darrera) o arqueològica (de la darrera cap a la primera) i proposa una interpretació d'«A un gripau» de Josep Carner des d'aquesta perspectiva. Alhora, apunta la hipòtesi que Carner va introduir-hi determinats canvis mogut per la necessitat de fer-se entendre i defensar-se davant els que el titllaven de superficial. La consideració de tots aquests materials reforça la idea que cal acostar-se al text literari sense apriorismes.

PARAULES CLAU: Josep Carner, crítica de les variants, crítica literària, poesia contemporània.

ABSTRACT

«Quan és el cor qui canta, no res del món l'enuja».
Apropos the poem «A un gripau» by Josep Carner

This article starts from the premise that different versions of a given text do not represent a diachronic movement towards an unattainable ideal text, but are a juxtaposition of synchronic stages, each of which is the result of an ideal text located within a value system of its author, and is different at each stage. Therefore, this study aims to show the impossibility of making a teleological reading (from the first to the last version) or archaeological reading (from the last to the first version), and proposes an interpretation of «A un gripau» by Josep Carner from this perspective. At the same time, it puts forward the hypothesis that Carner introduced certain changes driven by the need to be understood and to defend himself against those who called him superficial. The consideration of all these materials reinforces the idea that it is necessary to approach the literary text from a non-apriori perspective.

KEY WORDS: Josep Carner, critique of variants, literary criticism, contemporary poetry.