

## UNA ALTRA BELLA DAMA DEL CARNER DE 1914. ALLEGORIA I POESIA LÍRICA EN UN POEMA DE *LA PARAULA EN EL VENT*

Marcel ORTÍN  
Universitat Pompeu Fabra

Un dels poemes d'ambientació ciutadana recollits per Josep Carner a *Auques i ventalls* l'any 1914 és «La bella dama del tramvia», que recrea humorísticament el joc de les il·lusions i les decepcions en la consciència. Alguns dels poemes sobre l'amor de *La paraula en el vent* («La mà imperiosa», «El refús», «Acabaments», «Folla dona gentil») fan de l'estimada, o de la pulsio amorosa que desperta, una *Belle dame sans merci*, per bé que no l'anomenen mai amb aquest nom. I encara hi ha una altra bella dama en aquest segon llibre del 1914, caracteritzada des del títol com «la bella dama que no vol cantar». És la més enigmàtica de les tres, i això fa que el poema en què apareix sigui el més hermètic del llibre: demana, per a entendre'n bé el sentit, una aproximació lenta, observant el lloc que ocupa en el conjunt i acostant-hi altres textos que poden ajudar a explicar-lo.<sup>1</sup>

### 1. LECTURA LITERAL I VARIANTS

Qualsevol poema de Carner que tingui més d'una versió invita a la crítica de variants. Aquest és el cas de «La bella dama que no vol cantar». El poeta va donar-lo a conèixer dins els «Rims de l'hora», secció de col·laboracions en vers de *La Veu de Catalunya*, a la primera pàgina de l'edició del vespre del 10 de juny de 1914 (signat amb el pseudò-

1. La redacció final d'aquest treball s'inscriu en el projecte de recerca PID2020-119952GB-I00/MICIN/AEI/10.13039/501100011033, finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación i l'Agència Estatal de Investigación. En vaig presentar una primera versió a les Jornades Carner a l'Edifici Carner, organitzades per Jaume Coll (Barcelona, Universitat de Barcelona, 27-29 d'octubre de 2015); agraeixo a Lluís Cabré, Jaume Coll, Jaume Coll Mariné, Joan Ferrer i Josep Murgades els comentaris i suggeriments que m'hi van fer.

nim que hi emprava habitualment, «Two»); però el fet que molt pocs dies després vagi aparèixer dins *La paraula en el vent*, i amb una sola variant que no sigui merament formal, fa pensar que devia escriure'l expressament per al llibre. Llegim aquesta versió:<sup>2</sup>

#### LA BELLA DAMA QUE NO VOL CANTAR

##### I

L'un vora l'altre som en el divà  
i un pur silenci nostres gorges nua.  
I com inexorable el perpetua,  
alta i armada d'una rosa nua,  
la bella dama que no vol cantar!

##### II

Mes ja han senyorejat la nostra febre  
sos ulls, sa boca on la tendresa llu,  
i aquell vellut dolcíssim de tenebra  
que l'anyaga tota, sinó el gebre  
del coll diví que no abastà ningú.

##### III

Creix el misteri de la nit, i para  
tota la vida son brogit llunyà,  
fins dels estels la melodia clara!  
Tot és només per si cantava ara  
la bella dama que no vol cantar.

##### IV

Par que la nostra vida s'ha encisada  
d'aquest silenci en la finor gemada;  
l'ànima es fixa, enamorada, en ell,  
com es deturen gotes de rosada  
al fil que penja d'algun arbre vell.

2. Segueixo el text de l'edició crítica de Jaume Coll a ECOC 1/1 (Carner 2016: 567-569), que dono ortografiat. Respecte al text de *La paraula en el vent* (1914), l'edició presenta un parell de retocs ortotipogràfics (interrogació amb signe d'obertura, tancament de diàleg amb guió i punt) i la correcció necessària de punt per coma al final del v. 12, corroborada pel text publicat el 1924 a *La inútil ofrena*. Respecte a la versió del diari, els únics canvis que va introduir Carner són, en el primer vers de l'estrofa X, la supressió d'un hipèrton («Mes ai, si et negues de ta mà en la palma.»), i, en el tercer vers de la mateixa estrofa, la substitució de «reialme» per «realme» (un arcaisme habitual en el seu lèxic d'aquella època, però que no va ser admès en el *Diccionari ortogràfic* de Pompeu Fabra el 1917), a part de la correcció de «trasmudariéu» en el tercer vers de l'estrofa IX (una errata del diari).

## V

Ja és infinita l'hora transitòria  
i de paraula no se'n gosa cap,  
i el ventijol se'n porta la memòria,  
i van perdent-se la dolor i la glòria  
com perfum d'una flor que no se sap.

## VI

Ombres ja som davant una deessa;  
ja no viurem a dins el dia clar  
fins que son càntic ens deixondirà.  
Mes ella es tomba sense veu ni fressa,  
la bella dama que no vol cantar.

## VII

I se'ns aparta a l'escambell humil  
i abaixa el cap, de la malenconia.  
I tots sentim al cor la gelosia:  
—¿Quina encantada visió somnia  
ton front de vori dins la mà gentil?

## VIII

Potser ta veu, que no ens vol ser manyaga,  
dubta d'alçar vers un novell destí  
les nostres vides, delejants ahir,  
i ara dormint en la celèstia vaga  
d'una esperança que no es gosa dir.

## IX

Potser tos cants, a on l'abril perleja,  
temen que el son immòbil que dormim  
trasmudarien en neguit o enveja,  
en flam sagrat que eternament deleja  
o en la llisquent obsessió del crim.

## X

Mes ai, si et negues en la dolça palma,  
es minvarà nostre coratge franc:  
esdevindrem uns reis sense realme;  
la nostra ambició, tornada calma,  
serà més negra que la nit i el fang.

## XI

No callis, doncs, o es tornarà despulla  
la nostra vida floreixent d'orgulls.  
Ta mà lassada descobrir-nos vulla,  
obrint-se com la rosa que s'esfulla,  
les àgates divines de tos ulls—.

## XII

Ella, entre els dits, porugament sotjà.—  
 Si dubta encara, tot genoll s'inclini.  
 Volem un cel, i en aquest cel tot clar,  
 com àngel de triomf o d'extermini,  
 la bella dama que no vol cantar.

En la versió de *La inútil ofrena* (1924) Carner va suprimir l'estrofa V i va fer canvis significatius a les estrofes VIII, X i XI.<sup>3</sup> Aquestes correccions volien reforçar el sentit del poema original, més que no pas modificar-lo. Podem comprovar-ho analitzant-les en el marc d'una primera lectura literal de tot el poema.

La primera estrofa presenta els personatges i la situació: d'una banda, «en el divà» i en «un pur silenci», el nosaltres que serà el subjecte de tot el poema, un plural («L'un vora l'altre») que aquí no s'ha d'identificar amb el poeta i la seva estimada sinó amb un grup escollit d'admiradors de la dama (cf., a l'estrofa setena, «*tots* sentim al cor la gelosia»); de l'altra, «la bella dama», personatge enigmàtic, caracteritzat amb trets de domini: és «alta», es mostra «armada d'una rosa nua», i amb la seva negativa a cantar «perpetua» aquell silenci; l'escena que els reuneix deu ser una vetllada burgesa en què la noia que hauria de cantar per entretenir els assistents té vergonya, i per això aquests se la miren en silenci esperant que s'hi decideixi, expectants i embadalits. La segona estrofa ho confirma: les qualitats visibles de la dama, aquí presentada com en un retrat —sobretot amb el clarobscur del vellut «de tenebra» i la blancor de «gebre» del seu coll de deessa—, han «senyorejat» la «febre» dels qui es disposen a escoltar-la. La tercera contextualitza l'escena en la nit: una nit de vida també aturada i expectant —tant la de la natura pròxima com la del cosmos—, tota pendent del cant de la dama. La quarta torna a la primera persona dels components de l'auditori, que es veuen a ells mateixos presoners de l'encís «d'aquest silenci en la finor gemada». La cinquena insisteix en els motius coneguts de «l'hora transitòria» que s'allarga i del silenci, ara afegint-hi la pèrdua de «la dolor i la glòria». (Tant la repetició com aquesta explicitació en substantius abstractes —mancada de referents, i força diferent de la resta— devien portar Carner a suprimir l'estrofa sencera el 1924.) La sisena, al centre del poema, recapitula i relliga en tres versos els personatges i els motius principals de la situació, tal com s'han presentat fins aquí: «Ombres ja som davant una deessa; / ja no viurem a dins el dia clar / fins que son càntic ens deixondirà»; del cant de la dama depèn la vida futura dels qui l'estan esperant, però ella roman en silenci.

Aquí comença el que podem considerar una segona part del poema, de caràcter menys narratiu i descriptiu, en què predominen els adreçaments directes a la dama en alternança amb les reflexions del jo. La setena estrofa presenta un canvi respecte a la situa-

3. Carner (1924: 155-157); edició crítica de Jaume Coll a ECOC 1/1 (Carner 2016: 898-901). La variant del primer vers de l'estrofa IX només té una motivació gramatical, a part de la voluntat de conservar el decasíl·lab: «Potser tos cants, aón l'abril perleja,» (1914) > «Potser tos cants, on tot l'abril perleja,» (1924). I el manteniment de la majúscula després del signe de dos punts en l'estrofa XI, a l'inici del tercer vers, no és més que un descuit: «d'orgulls. / Ta mà» (1914) > «orgulls: / Ta mà» (1924).

ció inicial: la dama abandona la seva posició preeminent, «abaixa el cap», i amb el front dins la mà es lliura a una «encantada visió». A les estrofes vuitena i novena, lligades per l'anàfora, el poeta mira d'explicar-se la raó del silenci de la dama: potser no canta perquè no gosa alçar «vers un novell destí» unes vides ja desposseïdes de deler, i prefereix deixar-les «dormint en la celística vaga» (identificada el 1914 amb «una esperança que no es gosa dir», v. 40, que en la variant de 1924 passa a ser «la mitja il·lusió sense camí»); o, concretant més, perquè no vol que aquest «son immòbil» es trasmudi en una nova passió, tant se val quina sigui, per virtut dels seus «cants», associats amb «l'abril». La desena resumeix el destí vital de minva del coratge i pèrdua de l'ambició que fatalment ha d'arribar als qui esperen el cant, segons que ho preveu el poeta, si la dama segueix callant. (La versió de 1924 d'aquesta estrofa va mantenir el mateix nucli temàtic, però en una forma més el·líptica i més concreta en la comparació, reservant els substantius abstractes per a l'estrofa següent: «Mes si callaves, quina humil sendera / la vida, sense besos ni combats! / Caminarem entre la polseguera / com emigrants vers una hostil ribera, / foscos, amb llurs bolics esparracats».) L'onzena és el prec final del poeta a la dama perquè no permeti que es malmenin les vides humanes; i l'acció de cantar ara s'associa també a la de la mà que s'obre, «com la rosa que s'esfulla», per a deixar veure la bellesa extraordinària dels ulls. (Aquests tres versos darrers es mantenen en la versió de 1924, però els dos primers es fan més densos i sintètics: «Doncs, amb el cant aviva la despulla, / cala-hi ambicions, dreça-hi orgulls:».) El poema es clou amb una estrofa en què s'insinua la resposta positiva de la dama; davant la possibilitat que ella encara dubti, però, el poeta demana ara el prec de tothom, perquè finalment s'acompleixi en un cel «tot clar» el disegni d'aquesta bella dama, comparat amb el d'un «àngel de triomf o d'extermini».

La lectura literal deixa veure, doncs, tres o quatre plans de realitat simultanis, fosos en la situació imaginària que presenta el poema. Hi ha els oients potencials, «en el divà» i «en silenci», caracteritzats respecte a la dama com unes «ombres» que dormen un «son immòbil». Hi ha «la bella dama que no vol cantar», bellíssima i inaccessible: una «deessa» per als qui, encisats, no podran viure sense el seu cant. Hi ha l'emplaçament temporal en una «nit» molt quieta, de «celística vaga», i en l'espera d'un «cel tot clar». I hi ha, finalment, les al·lusions a la «rosa nua» amb què es presenta «armada» la dama, i l'associació del seu cant futur amb l'«abril» i amb la «rosa que s'esfulla». La raó que permet de relacionar aquests plans diversos no és clara. Però una primera aproximació a la intenció de Carner sí que sembla possible: ha volgut fixar, en el silenci d'aquesta bella dama que no es decideix a cantar, la noció d'allò que es deixa sense resoldre en les vides humanes; i, en el prec que li adreça el poeta, la de la necessitat que es resolgui, per a bé o per a mal. Sembla difícil concretar-ho més, perquè el text es presenta expressament elusiu.

La darrera versió del poema, la de *Poesia* (1957), confirma aquesta intenció general, però alguns detalls de la representació canvien. Llegim-la també, només per observar-ne un moment les principals variants:<sup>4</sup>

4. Carner (1957: 307-309), dins la secció «Ofrena». La nova edició del text a cura de Jaume Coll (Carner 1992: 404-405) no hi fa canvis substancials: només la correcció amb punt i guió d'una coma i guió que hi havia per error al final del v. 3, i una nova disposició tipogràfica que presenta sagnat el primer vers de cada estrofa a partir de la segona.

## LA BELLA DAMA QUE NO VOL CANTAR

- [I] Ombres que som, d'un dia nou esperes,  
hem vist, en lloc de cims i de cingleres,  
finestra boirejant, sostre de fum. —  
I ja arribem de fluctuants voreres  
a un dolç racó de sala a mitja llum.
- [II] Ombres que som, esperes d'un demà,  
el pur silenci cada boca nua.  
I com inexorable el perpetua,  
alta i armada d'una rosa nua,  
la bella dama que no vol cantar. —
- [III] Oh cant, esquer de tota noble eixida!  
Tot ardiment ve d'un compàs sonor.  
Qui sap, en la nissaga defallida,  
quants dubtes cerquen d'esmortir la vida,  
quantes pors fan un segle sense honor.
- [IV] Munta el misteri de la nit; es para  
la darrerria del brogit llunyà;  
mira, pels vidres, l'estelada clara:  
tot és només per si cantava ara  
la bella dama que no vol cantar.
- [V] I ella se'n torna a l'escambell humil.  
¿És per temença o pietat que nia  
son front de vori dins la mà gentil  
i s'ajorna la màgica harmonia  
perlejant de rosades de l'abril?
- [VI] Serem, si ta cantada no ho conjura,  
un tropell sense somnis ni combats.  
Viurem, en el lloc nostre, a la ventura,  
com emigrants en una terra obscura  
amb els quatre farcells esparracats.
- [VII] Alça't; la noble arduïtat imposa;  
lliura'ns desig, enardiment, orgulls;  
i que ta mà, que sobre el front reposa,  
es badi com les fulles de la rosa  
a mostrar-nos l'albada de tos ulls. —
- [VIII] Ella, entre els dits, porugament sotjà. —  
Jurem la nostra germandat secreta!  
Volem un cel, i en l'amatent demà,  
com àngel de triomf o de desfeta,  
la bella dama que no vol cantar.

La primera estrofa, afegida, aprofita només de les de 1914 i 1924 l'emplaçament domèstic de l'escena, que si abans era un «divà» (forma no admesa per Pompeu Fabra en el *Diccionari ortogràfic* de 1917) ara és «un dolç racó de sala a mitja llum». És nova, en canvi, la constatació que els qui hi arriben no venen d'un passat lliure i lluminós, sinó d'un de limitat i reclòs. Hi insisteix la repetició emfàtica del primer vers de la primera estrofa en el primer de la segona, en referir-se al nosaltres de tot el poema com a «ombres» que no fan sinó esperar «un dia nou», «un demà». També és afegida la tercera estrofa, temàticament reveladora en la mesura que proporciona una explicació del sentit del cant, «esquer de tota noble eixida»: l'«ardiment» que en ve es contraposa als «dubtes» i les «pors» dels humans, «missaga defallida». A les altres cinc estrofes Carner va condensar els motius de les estrofes restants del poema original, sempre a partir de la versió de 1924. És destacable, per exemple, la integració dins l'estrofa cinquena (la sisena de la versió anterior) de l'al·lusió a «l'abril» i dels motius de la «temença» i la «pietat», que eren centrals en dues estrofes anteriors no recuperades (la vuitena i la setena). També ho és la tendència a una expressió de valor més general i al·lusiú, que va deixar enrere —encara que el text anava destinat a la secció «Ofrena» de *Poesia*— la referència explícita a l'amor: per exemple a l'estrofa sisena, en què els «besos» han estat substituïts pels «somnia», i el nucli de sentit és la contraposició entre el trist destí humà de viure «en el lloc nostre, a la ventura» i «la noble arduïtat» que la dama podria imposar amb el seu cant, tal com li demana el poeta en el seu prec de l'estrofa setena (reescrita a partir de la desena de 1924).

## 2. MOTIUS REPETITS

De la crítica de variants podem passar a la intertextualitat: què ens diuen del sentit d'aquest poema altres textos de Carner de la mateixa època?

Quan ja feia un mes llarg que havia publicat *La paraula en el vent*, va donar a *La Veu de Catalunya* l'article «La noia que aprèn de cantar», signat amb el pseudònim que llavors emprava més sovint, Bellafila. Aquesta prosa no té altra relació amb el poema que el motiu de «cantar», ara tractat humorísticament. Enfront de l'efecte atúdor de la calor sobre l'existència dels qui han hagut de quedar-se a la ciutat («un nirvana sense desig i sense determini»), s'imposa la presència d'aquesta noia que aprèn de cantar amb la finestra oberta: «una singularitat que triomfa del destí», «l'única reivindicació de la potestat humana damunt el foll, l'irresistible arborament de la natura». Es tracta, sens dubte, de l'emblema còmic —a la manera dels poemes d'*Auques i ventalls*— d'un principi amb rerefons escolàstic i orsià, l'exercici de la pròpia voluntat lliure contra el determinisme de l'ambient: del fet que la noia «“s'engega de Verdi” amb una imprecisió sistemàtica», Bellafila en diu que «afegeix una mena d'insolència a la seva arbitrarietat». En tots dos textos, prosa i poesia, el motiu de «cantar» queda associat a la idea d'afirmar-se personalment, de decidir el propi destí.

Un motiu de valor contrari és el de les «mitges vides», que apareix arreu en l'obra de Carner. A la prosa anterior es concretava en l'aplanament d'aquells en qui «no es mou»,

per efecte de la calor, «ni una idea a l'intel·lecte, [...] ni una esma la més rudimentària en l'esperit». En un poema d'*Auques i ventalls*, «L'hèroe en el desert», el motiu està representat en la figura del concho que, «petjant l'angúnia d'una vida estreta», no fa sinó rememorar les ocasions perdudes; al respecte, el jo líric comenta: «Melangia se diu la Jovenesa / quan torna al cor» (2016: 468). Aquesta emoció és la mateixa que suscita la bella dama quan, en comptes de cantar, «abaixa el cap», i en comptes d'«alçar vers un novell destí / les nostres vides», prefereix deixar-les en el seu «son immòbil». En tots tres casos es tracta d'una pèrdua d'humanitat, produïda per la renúncia —potser forçosa— a una vida plena.

El contrapès d'aquesta renúncia és la il·lusió, amb l'esperança que proporciona (per enganyadora que sigui): un altre parell de motius repetits en l'obra de Carner. Hi fan referència molts poemes del final de *La paraula en el vent*, situats, dins el cicle temporal del llibre, a l'acabament de l'hivern i l'anunci de la primavera. «Oració a Saturn», el primer d'aquest grup, és un prec del poeta perquè Saturn li dugui «damunt el llit estret que cap amada altera / la casta Il·lusió de llarga cabellera» (2016: 563). «Cant de març» expressa la seva confiança que podrà cantar de nou «com van fantasiaires, / damunt els tristos o damunt els sulls, / talment com fades voleiant pels aires, / les Esperances aclucades d'ulls», o sigui decidides a no deixar-se empresonar dins els límits de la realitat visible (2016: 565). Situat ja després de «La bella dama que no vol cantar», «Infidelitat» és un adreçament del poeta a l'«amiga d'altre temps, Dona Esperança», en el temps de primavera, per a dir-li que es vol vestir del seu «bell color, / que és el color de la renovellança» (2016: 571). I «La immortal», penúltim poema del llibre, explica com la il·lusió —necessària per a poder seguir vivint— es renova cada nit i «torna en la blavura immensa», o sigui en el cel nou del matí (2016: 572). L'experiència de «La bella dama que no vol cantar» es situa precisament abans d'aquesta renovació, en un moment d'espera, i amb el mateix joc de motius: el poeta hi constata que les «vides» d'ell mateix i dels qui l'acompanyen, «delejants ahir», dormen ara «en la celèstia vaga / d'una esperança que no es gosa dir» (una «mitja il·lusió» en la versió de 1924), anterior al cel tot clar i ben resolt pel qual demana de pregar agenollats a l'última estrofa.

Emparentat amb aquest sentit hi ha el motiu de la rosa, també al final de *La paraula en el vent*, dins el mateix moment del cicle estacional. D'acord amb un dels valors que se li ha donat en la lírica occidental, la flor és emblema de la realització de l'amor, però també, associada al vent, un record de la seva fragilitat.<sup>5</sup> «L'elegia d'una rosa» ho concreta en la mort «sense pena ni plany» d'un amor que ni tan sols havia arribat a descloure's, i per això no va poder patir el desengany (2016: 561). No és difícil deduir-ne l'efecte en el son «immòbil» en què es reconeix dormint el poeta a «La bella dama que no vol cantar». Entès així, la «rosa nua» amb què es presenta la dama seria per a ell la promesa d'una il·lusió o un amor nous (com les «roses novelles» que «ofereix l'atzar» en el sonet «La immortal», referit a la il·lusió que es renova [2016: 572]); i el perill seria, en canvi, aferrar-se a paraules antigues de les quals «el ventijol se'n porta la memòria», i a experiències i emocions intenses i contràries —dolor i glòria— que «van perdent-se [...]

5. Cf. «Cançó florida», vv. 3-4, 7-8, 17-18 (2016: 517-518); «El banc», vv. 7-8, 17-18 (2016: 535); «Amistat», vv. 3-4 (2016: 548); «Cançó», vv. 6-10 (2016: 557); «La immortal», v. 11 (2016: 572).



/ com perfum d'una flor que no se sap». D'aquí el prec últim del poeta a la dama: que es manifesti en plenitud, que descobreixi per fi la divinitat dels seus ulls obrint la mà, en un gest equivalent al de la rosa «que s'esfulla» (o que es bada, com diu amb més propietat la versió de 1957).

### 3. LA FIGURACIÓ ALLEGÒRICA

Però qui és realment aquesta bella dama que sembla que regeixi la sort futura dels qui es disposen a escoltar-la? Espera del nou dia, rosa que es desclou al temps de primavera, deessa inaccessible i bellíssima, promesa d'un cant que ha de tornar a portar la il·lusió i l'esperança: el fet que reuneixi tots aquests plans de representació del sentit, superposant-los, obliga a pensar que no es tracta simplement d'un personatge dins l'escena domèstica que proposa el poema, sinó d'una figuració allegòrica, metàfora d'alguna altra realitat que no s'anomena.

Com és sabut, en els anys en què donava a conèixer els poemes de *La paraula en el vent* a la secció de *La Veu* «Rims de l'hora», Carner hi va publicar també traduccions poètiques de la lírica amorosa de Dante i de Petrarca. El novembre de 1913 hi va donar un «Madrigal del Petrarca» en què, tal com deia en el subtítol, «Al·legòricament descriu les circumstàncies del seu enamorament»; és el poema 106 de la primera part del *Canzoniere* (*Rvf*, 106), que en la traducció de Carner comença així: «Una angeleta nova, alalleugera, / baixà del cel a la frescal ribera».<sup>6</sup> Per a les traduccions posteriors va seleccionar poemes que es sostenen en el recurs a la personificació, com ara el sonet «Piangete, amanti» de Dante, tercer de la *Vita Nuova*,<sup>7</sup> i el número 47 del *Canzoniere* de Petrarca «In morte di Madonna Laura» (*Rvf*, 315), que acaba així en la traducció de Carner:

Prop era el temps que Amor es trobaria  
amb Castedat i que als amants és dat  
de seure junts i dir ço que els plaïa.  
Mort envejava mon feliç estat,  
fins d'esperança; a llur encontre eixia  
a mig camí com enemic armat.<sup>8</sup>

6. Two [Josep Carner] (1913a). Vegeu la introducció de Gabriella Gavagnin a la seva antologia *L'art de traduir Petrarca. Les versions al català del Cançoner* (2010: 7-48, esp. 30-31); a més de donar les dades essencials de les traduccions de lírics italians que va publicar Carner en aquesta secció del diari, hi observa un «moviment d'alimentació recíproca» amb la seva poesia original.

7. Two [Josep Carner] (1913b). És una versió quasi idèntica a la que havia aparegut en el llibre de Luis C. Viada y Lluch *La Vida Nueva* (Dante 1912: 175). Vegeu Camps (1997) (amb molts errors en la transcripció dels textos); i Arqués (2016).

8. Two [Josep Carner] (1914a); en dono el text ortografiat. Vegeu Gavagnin, ed. (2010: 30-31).

Més enllà de l'afinitat amb imatges i motius de «La bella dama que no vol cantar», aquestes traduccions revelen, en el moment mateix en què va escriure el poema, la seva familiaritat amb els procediments de transposició de realitats abstractes que, portats una mica més enllà, donen lloc a l'al·legoria.

La darrera traducció de Dante que va donar al diari és la més reveladora en aquest sentit:

Al cim vingudes de la pensa mia  
són dues Dones a parlar d'amor;  
l'una té en si cortesia i valor,  
honestedat i seny en companyia;  
l'altra, beutat i clara galania,  
i ornada gentilesa li fa honor:  
i, per volença de mon dolç senyor,  
em serva sota peu llur senyoria.  
I bellesa i virtut a l'esperit  
demanen com un cor es pot estar  
entre dos dones amb amor complit.  
I fa la deu del bell enraonar:  
Que es pot amar bellesa pel delit  
i la virtut per altament obrar.<sup>9</sup>

Aquí les dues dones personifiquen cadascuna una entitat abstracta, virtut i bellesa, i la relació és feta explícita pel nom i per la caracterització que en dona el poeta (Carner va imitar aquest procediment a «Invenció del bes», un dels sonets de *La paraula en el vent*). Encara no hi ha, però, una ficció que posi en moviment les figures, dotant-les —a elles, a les seves accions, i a l'escenari en què actuen— d'una doble significació, la literal i la figurada o abstracta. Sabem que Dante va construir aquesta ficció, per exemple, en la que ha estat anomenada la gran cançó al·legòrica de l'exili, «Tre donne»; una d'aquestes dones, «Drittura» —en català «dretura», amb el valor de 'rectitud': la justícia en universal, anota Contini (Dante 1995<sup>2</sup> [1939]: 172)—, està caracteritzada amb una gran concreció, per mitjà de motius que hem trobat també en el poema de Carner, encara que la temàtica sigui tota una altra:

9. Two [Josep Carner] (1914b) (és traducció de la poesia LXXXVI, núm. 33 en les edicions modernes de les *Rime*); en dono el text ortografiat, tot advertint que «senyor» en posició de rima (v. 7) no emmudeix la *r*. Carner la va publicar de nou a *La Veu de Catalunya* el 1921, en les pàgines d'homenatge que el diari va dedicar a Dante en el centenari de la seva mort; la correcció més significativa és la majúscula inicial en els mots «bellesa» i «virtut».

Dolesi l'una con parole molto,  
 e'n su la man si posa  
 come succisa rosa:  
 il nudo braccio, di dolor colonna,  
 sente l'oraggio che cade dal volto;  
 l'altra man tiene ascosa  
 la faccia lagrimosa:  
 discinta e scalza, e sol di sé par donna.<sup>10</sup>

Francesco De Sanctis va escriure, exalçant les qualitats literàries d'aquest poema: «La més bella cançó al·legòrica que hagi estat mai escrita. [...] La puixança de la imaginació ha fet aquestes tres dones tan palpables i vives com les divinitats gregues; i el concepte és d'una tal limpidesa que es cospa al primer esguard».<sup>11</sup> No tota la crítica dantesca ha compartit l'optimisme de la segona afirmació, ni l'equació nítida de la figura al·legòrica amb un sol concepte abstracte.<sup>12</sup> Dins el mateix poema Dante va advertir contra aquesta temptació en la lectura de l'al·legoria: «lo dolce pome a tutta gente niega, / per cui ciascun man piega».<sup>13</sup> Una certa reticència sembla consubstancial a la figuració al·legòrica, i és garantia de la seva virtualitat polisèmica. La imatge concreta no és merament el camí cap a la idea: la convivència de la representació sensible i la intel·lectual en l'al·legoria reclama una lectura tan atenta als detalls de la figuració com al complex de significats que és capaç de vehicular. La capacitat del bon poeta al·legòric, ha escrit C. S. Lewis (1958: 140 i 166), consisteix a saber mantenir la història psicològica i la simbòlica alhora distintes i perfectament paral·leles davant la ment del lector:

perquè la funció de l'al·legoria no és amagar sinó revelar, i el seu ús propi és només per a allò que no pot ser dit, o tan ben dit, de manera literal. La vida interior, i especialment la vida de l'amor, la religió i l'aventura espiritual, ha estat sempre, per tant, el camp de l'autèntica al·legoria; perquè aquí hi ha intangibles que només l'al·legoria pot fixar, i reticències que només l'al·legoria pot vèncer.

L'al·legoria medieval exposava l'abstracte per mitjà del concret. (I els motius amb què el concret era representat, sovint recollits de la tradició, van poder incorporar-se per ells mateixos —amb autonomia respecte al sentit que originalment vehiculaven— al repertori d'imatges de la poesia posterior.) A la *Commedia*, per exemple, Dante és rentat dels seus pecats en el riu de l'oblit i portat davant les donzelles-virtuts per Matelda, agent de redempció, anomenada sempre «la bella donna», la bella dama.<sup>14</sup> Al *Roman de la Rose*, els cants «piadosos» dels ocells a la primavera representen la necessitat universal

10. Dante (1995<sup>2</sup> [1939]: 175), vv. 19-26.

11. Citat per Contini (Dante 1995<sup>2</sup> [1939]: 172).

12. Sobre la «realització progressiva del real» a l'obra de Dante (de la qual l'al·legoria seria una etapa clau), i sobre els antecedents de la interpretació que va fer-ne Contini, vegeu l'assaig de Maurizio Perugi «Un'idea delle rime di Dante» (1995), esp. p. XXVI.

13. Dante, «Tre donne», vv. 94-95 (1995<sup>2</sup>: 179).

14. *Purgatorio*, XXXI, 91-105; XXXII, 28; XXXIII, 121 (2001: 567-568, 579, 603).

d'estimar, i en el *locus amoenus* del verger són una crida espiritual inefable, com la de les sirenes; i una dama «que tenia el costum de cantar a tot arreu la primera», anomenada Leesce (Alegria), precedeix l'encontre amb la Rosa que representa l'amor, i ella mateixa «semblava rosa novella pel color de la carn tendra, que es podria ferir amb una espina».<sup>15</sup>

Opinant des de l'òptica del seu temps, De Sanctis va lamentar la limitació que imposa a l'artista aquesta subjecció dels motius a la idea que representen: «la figura havent de representar la cosa figurada, no pot ésser lliure i independent, com l'art reclamaria, sinó simple personificació o signe d'idea, talment que no contingui sinó aquelles coses que tinguin relació amb la idea».<sup>16</sup> Segurament el satisfien més alguns usos moderns de l'allegoria en què la correlació posa costat per costat el concret amb un altre concret més genèric: una impressió o una emoció que, encara que no es deixen reduir a una idea abstracta, no són exclusives del poeta, sinó suprapersonals. El concret que les representa —ara per contigüitat, o sigui metonímicament— pot incorporar llavors ecos de diverses fonts, al·lusions a altres figuracions conegudes, sense la constricció de l'equivalència de significat. John Keats va fer un ús subtil d'aquesta forma de l'allegoria en la seva oda «A la tardor» (1820), sobretot a la segona estrofa, en què la tardor és una figura femenina representada al centre de les escenes i les tasques camperoles pròpies de l'estació.<sup>17</sup> (En la pintura catalana venen de seguida a la memòria les grans representacions idíl·liques que va fer Joaquim Sunyer pels volts de 1910, en quadres com «Mediterrània» i «Pastoral».)

#### 4. DIANA – VENUS – MARIA

En la figura de la bella dama que no vol cantar hi ha el ressò de l'estrella diana de Guido Guinizzelli, que anuncia o porta la llum diürna:

Vedut' ho la lucente stella diana,  
ch'apare anzi che' l giorno rend' albore,  
c'ha preso forma di figura umana;  
sovr' ogn' altra me par che dea splendore:

viso de neve colorato in grana,  
occhi lucenti, gai e pien' d'amore;  
non credo che nel mondo sia cristiana  
sì piena di biltate e di valore.

15. Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, vv. 81-85, 663-674, 729-742, 832-843 (1974: 45, 59, 61, 63).

16. Ho deia en relació amb la *Commedia* (De Sanctis 1933 [1870]: I, 136); en cito la traducció de Josep M. Capdevila publicada per l'Editorial Catalana a l'època en què encara es regia per la programació de Carner (1921: 71).

17. Cf. Abrams (1993<sup>6</sup>), s. v. «Allegory».

Ed io dal suo valor son assalito  
con sì fera battaglia di sospiri  
ch'avanti a lei de dir non seri' ardito.

Così conoscess' ella i miei disiri!  
ché, senza dir, de lei seria servito  
per la pietà ch'avrebbe de' martiri.<sup>18</sup>

La caracterització dels quartets presenta uns quants motius coincidents: es mostra en plenitud just abans de l'alba (en el moment en què es «para» la melodia clara dels estels, precisa el poema de Carner) i ha pres forma de figura humana, amb els trets compartits de la blancor de la pell (el «gebre / del coll diví», el «front de vori») i la lluosor dels ulls («àgates divines»), com les que efectivament s'empraven per als ulls de les imatges dels déus en el món antic). La seva absoluta superioritat condueix, en els tercets del sonet de Guinizzelli, als motius estilnovistes, de tradició trobadoresca, de la tímidesa i el mutisme de l'enamorat, sense els quals seria segura la comprensió (aquí una «pietà» profana) per part de l'estimada; en el poema de Carner condueix a l'anul·lació de les persones ideals dels qui escolten («Ombres ja som davant una deessa») i a la supeditació del seu destí al «cant» d'ella (sense el qual «ja no viurem a dins el dia clar»). El cant de la bella dama seria així el de l'anunci, a l'alba, de la sortida del sol; o també, expressat en negatiu («no vol cantar»), la mateixa llum del sol abans que no arriba.

La significació atribuïda a la deessa Diana en la religió romana arcaica reforça aquesta atribució. Diana és una figura celeste, relacionada amb la llum: el seu nom està emparentat etimològicament amb les paraules llatines *dies*, *dium* ('dia' i 'llum del dia', i també 'espai celeste') i *diurnal*. Segons Georges Dumézil (1966: 174-175 i 396-400), Diana representava el món celestial en la seva sobirania; al mateix temps, però, hom la venerava com a garant de la continuïtat de la vida humana, individual i social: afavoria la procreació i la naixença dels infants, i assegurava així la successió dels reis.

L'estrella diana de Guinizzelli és Venus, el planeta que mostra la seva màxima brillantor poc abans de l'alba o poc abans de la posta, raó per la qual rep les denominacions d'«estrella del matí» o «estrella del capvespre». I Venus és també, naturalment, la deessa romana associada amb l'amor i la bellesa: originalment deessa de la primavera, la rosa era una de les flors que la representaven.<sup>19</sup> No cal dir que són in comptables les aparicions de Venus en la literatura i la pintura. En Ausiàs March —per posar un sol exemple que devia ser ben present en la consciència de Carner, perquè n'havia pogut llegir els versos

18. *Poesie*, VII (1992: 46).

19. En un poema d'autor desconegut, atribuït primer a Ausoni i en alguns manuscrits també a Virgili, el motiu de l'estrella ja es presenta indistricable del de la rosa i la necessitat de collir-la en la primera joventut: «ambigeres, raperetne rosis Aurora ruborem / an daret et flores tingeret orta dies. / ros unus, color unus et unum mane duorum; / sideris et floris nam domina una Venus», «collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes» («De rosis nascentibus», vv. 17-18 i 49; 1985: I, 277-281); «Era difícil de dir si l'Aurora prenia el rubor de la rosa / o si l'hi donava, i el dia nou acoloria les flors. / És una la rosada, un el color, un el matí de totes dues; / Venus és l'única reina de l'estrella del matí i de la flor», «Colliu, donzelles, les roses, mentre és nova la flor i és fresca l'edat de pubertat».

en l'edició recent d'Amadeu Pagès— el motiu de les dues Venus, planeta i deessa, vehicula la idea del doble origen de l'amor humà: directament en l'ànima (el de l'amor dels «cors gentils» que es mostren «obedients a Na Venus estela») o indirectament, a través dels sentits (el de l'amor no cast «on Venus ha sa regna»<sup>20</sup>

En la bella dama del poema hi ressona finalment Maria, *stella matutina* («Diana stella lucente / letizia di tutta la gente», segons l'aplicació tradicional de la imatge de Guinizzelli).<sup>21</sup> En coherència amb el to quasi religiós d'alguns versos —que segueix a la seva manera els models estilnovista i prerafaélita— i amb les referències al cel, a la pregària i a l'àngel bíblic, aquest ressò de sentit que porta Maria té a veure sobretot amb la idea de redempció. D'acord amb el pensament que organitza el calendari litúrgic de l'Església catòlica, amb l'acceptació del manament diví Maria preanuncia en la nit esperançada de l'Advent, com una «estrella del matí», la vinguda del Redemptor de la humanitat.<sup>22</sup> Ramon Llull va alludir a la seva capacitat de socórrer l'home extraviat i pecador en aquests versos, posats sota l'epígraf «D'esperança»:

Quan par l'estela en l'albor  
e s'aparèllon tuit li flor  
que el sol multiplic llur color  
d'esperança,  
mí vest alegrança  
d'una douçor: confiança  
que hai en la Dona d'amor.<sup>23</sup>

L'ús del motiu pot portar aparellat un record de l'alba religiosa del trobador Falquet de Romans, en què el poeta diu que es vol desvetllar, en nom de Déu i de Santa Maria, precisament perquè «l'estela del dia» li ensenya «qu'ieu dia: / estatz sus e levatz, / senhor que Dieu amatz!».<sup>24</sup>

L'associació de la Verge amb el naixement del dia, de la qual prové la denominació *stella matutina*, és un motiu freqüent de l'art religiós modern. Marià Aguiló en va fer el

20. *Poesies*, XX, 31-32 (March 1952-1959: II, 75), i LXXXVII, 161 (March 1952-1959: III, 142). L'edició crítica de March a cura d'Amadeu Pagès havia aparegut els anys 1912 i 1914, publicada per l'Institut d'Estudis Catalans. Cf. els versos de Carner al final de «Cançó de la instància amorosa», també de *La paraula en el vent*: «Ara és el temps que una divina estrella / diu en el cel que la seguim ensems: / ara és el temps que sou encara bella. / Ara és el temps» (2016: 524). Tant aquí com a «La bella dama que no vol cantar» hi pot haver també un record del vers de Dante en què esmenta aquest planeta dient que predisposa a l'amor, «lo bel pianeto che d'amar conforta» (*Purgatorio*, I, 19; 2001: 8).

21. *Laude cortonesi*, I, vv. 56-57 (citats per Sanguineti, ed., 1992: 47).

22. «Així com aquesta estrella junt amb l'“aurora” precedeix la sortida del sol, així Maria des de la seva concepció immaculada ha precedit la vinguda del Salvador, la sortida del “sol de justícia” en la història del gènere humà» (Joan Pau II, «Redemptoris Mater», 1987, trad. cat. *La Mare del Redemptor*, 1987: 8-9).

23. «Medicina de pecat», II, 24, vv. 135-141 (1988<sup>2</sup>: 87); en dono el text ortografiat. Carner en devia conèixer l'edició de Jeroni Rosselló (*Obres rimades de Ramon Llull*, 1859).

24. Serra-Baldó, ed. (1934: 191-194); l'atribueix decididament a Falquet de Romans —i no a Folquet de Marsella— Riquer (1975: I, 584; II, 1221).

pern temàtic d'«Aubada», poema ben conegut des de mitjan segle XIX a Mallorca, on es cantava l'himne que mossèn Miquel Tortell va compondre a partir dels seus versos: «S'estrella de s'auba». Hi retrobem, acompanyant el motiu central de l'estrella com a nunci del nou dia, els motius de les flors que es baden (vv. 13-16), de l'esperança retrobada (vv. 25-30), del res a la Verge (vv. 31-36); i també, a l'estrofa final, el de la crida a deixondir-se i aprofitar la vida confiant en la benaventurança futura, una crida que el poeta llegeix en l'estrella mateixa (vv. 43-48):

—Amic, aprofita  
la vida que passa;  
de fosca nasquérem,  
la llum ens aguaita.  
Del sol de la glòria  
la vida n'és l'auba.<sup>25</sup>

El jo del poema de Carner també espera ser redimit. La culpa que el manté en aquesta mena de llimb que és el seu «son immòbil» no es diu aquí, però sí en altres poemes de *La paraula en el vent* (singularment en els quatre que formaven part d'un cicle de publicació anterior dedicat a mossèn Miquel Costa i Llobera, centrat en la pregària i el peneïment):<sup>26</sup> és la d'haver començat un amor d'«estèril corriol», o sigui un amor que no s'ha desclòs, que no ha arribat a ser. I és un cant el que ha de portar, típicament, la necessària redempció —amb la possibilitat de l'amor nou—, associada a dos motius paral·lels: el descloure's de la rosa en el nou dia i el triomf final de la llum del sol anunciada per l'estrella del matí. Per tal que arribi, el poeta demana que tothom pregui de genolls, i la frase té un sentit de reconeixement i adoració idèntic al de l'expressió «tot genoll s'inclini» de la carta de sant Pau als Filipencs 2,10, i remet en darrer terme a la d'Isaïes 45,23, en què Jehovà exigeix de ser reconegut com l'únic Déu: «Davant meu tothom doblegarà el genoll». L'arribada del nou dia s'equipara a la de l'esperança de salvació. Per això Carner afluïdeix també a l'assimilació que havien fet alguns Pares de l'Església de l'estel del matí amb la caiguda de l'àngel rebel.<sup>27</sup> En el cel «tot clar» de quan el sol ja

25. Sanchis, ed. (1987: 101-103); la primera versió del poema, publicada el 1847, estava més centrada en la «semblança» entre l'estrella i Maria (Aguiló 1990: 101-102). Un altre exemple, potser no desconegut tampoc per a Carner, és aquest himne que s'ha de datar prop del canvi de segle, «Stella matutina», una composició de Joan Oliva Bridgman musicada per Joan Lamote de Grignon i publicada dins el *Salterio Sacro-Hispano* (1892-1905), «publicación continua de música religiosa antigua y moderna, fundada y dirigida por el maestro D. Felipe Pedrell»: «Radiando su fulgor la matutina estrella, / perfumes de la flor apenas entreabierta, / el río arrullador sus himnos burbujea, / y el aura con amor agita la floresta. / Preludia el ruiseñor su canturía más bella, / y al eco del cantar las aves se despiertan. / Al matinal albor, mientras la estrella brille, / flor, río y ruiseñor recuerdan a la Virgen» (Oliva s.d.).

26. Publicat amb el títol comú «La paraula vers Déu» a la revista *Catalunya* l'agost de 1913 (Carner 1913a), el constitueixen els poemes 3, 8, 12 i 6 de *La paraula en el vent* i un poema més que no hi va ser recollit; en va donar notícia Coll (1998: 31-32; 2015: II, 48-49).

27. Les al·lusions bíbliques de l'estrofa final del nostre poema es fan menys explícites en la versió de 1957. És possible que el 1914 Carner hi arribés per associació d'idees. El terme llatí per a designar

haurà traspuntat, escriu al final del poema, hi ha d'haver la revelació nítida d'un veredicte final: com en la lluita entre Miquel i Satanàs, l'àngel derrotat i caigut del cel, a l'Apocalipsi (12: 7-9).<sup>28</sup>

## 5. ALLEGORIA I POESIA LÍRICA

Quatre anys abans de *La paraula en el vent*, l'editorial Dent de Londres va publicar *The Spirit of Romance*, el primer llibre d'un joveníssim professor americà que ben aviat havia de convertir-se en un dels poetes i teòrics de la poesia més influents del primer terç de segle: Ezra Pound. A base de traduccions i comentaris personals de poemes i fragments dels primers temps romànics —alguns descoberts en les versions de Dante Gabriel Rossetti—, un Pound absolutament enlluernat començava a perfilar aquí el que després seria la poètica de l'imatgisme. Mario Praz va resumir les idees principals del llibre (1936-1937: 529): «L'allegoria és, per al poeta, un mitjà de separar-se de les emocions, de visualitzar-les; aquesta mena de visió no és un fingiment; i no té res de retòrica; a l'Edat Mitjana veure visions era considerat respectable; l'intent que fa el poeta de reproduir amb exactitud la cosa que efectivament ha vist porta a la claredat». Referint-se al sonet de l'estrella diana de Guinizzelli, per exemple, Pound comentava, després de traduir-lo (1910: 90-91): «aquí la precisió de la descripció denota, al meu parer, una claredat de visió imaginativa»; substituir-la per un epítet, com va fer la poesia posterior, més

---

l'estrella del matí, el planeta Venus —o, com a adjectiu, «el que porta la llum»—, era *Lucifer* (cf. p. ex. Ovidi, *Heroides*, 18.112: «praeivus Aurorare Lucifer», «Lucifer que precedeix l'Aurora», 1927: 107; i Ciceró, *De Natura Deorum*, 2.20.53: «stella Veneris [...], Lucifer Latine dicitur, cum antegreditur solem», l'estrella «de Venus, [...] Lucifer en llatí quan precedeix el sol», 2003: 44). En la tradició cristiana posterior a la Bíblia, el terme *Lucifer*, procedent de la Vulgata, va ser emprat com un nom propi per al dimoni abans de la seva caiguda (posant en relació Isaïes 14,12-21, llegit allegòricament, amb Lluc 10,18); el text de la Bíblia dels monjos de Montserrat dona, per al primer passatge: «Ah, com has caigut del cel, / Helel, fill de l'aurora!»; i s'hi anota: «*Helel*, el “Brillant”, probablement el mateix que l'*Atthar* venici. L'estel del matí, Venus, que era dit fill de l'aurora perquè apareixia abans de la sortida del sol, de manera que semblava néixer de la llum de l'alba. Alguns sants Pares ho han aplicat a la caiguda de l'àngel rebel» (2007: 2714). Carner ho podia haver llegit en sant Bonaventura, concretament en la seva biografia de sant Francesc: «[Francesc] fou prefigurat tanmateix en aquell àngel que pujava de l'Orient, duent marcat el segell del Déu viu, segons es descriu en la profecia de l'altre amic de l'Espòs, Joan, apòstol i evangelista. En efecte, en obrir-se el sisè segell —escriu Joan a l'Apocalipsi— vaig veure un altre àngel que pujava de la banda del sol ixent portant el segell del Déu vivent (Ap 7,2)» (1994: 26); sabem que coneixia la traducció al castellà que havia fet d'aquest text el pare Rupert M. de Manresa (1907) perquè s'hi va referir en una carta al mateix traductor del 12 d'octubre de 1907 (ed. Valentí Serra 1995: 457).

28. Cf. l'ús que va fer Carner del mateix motiu en un sonet de *Poesia*, «A trenc de dia» (1957: 891); després d'imatges que presenten «la indecisa cova / [...] / on el dorment avança i no es retroba» (vv. 9-11), ve la resolució del tercet final: «Ja, però, glavi nu, per alt camí, / l'inesperat arcàngel del matí / el cel abranda amb la certesa nova».



sofisticada, comportaria el risc de perdre la claredat i l'«àgil símbol» a canvi de «meres paraules ressonants», com les de Milton o Swinburne.

Segons Praz, l'elogi que va fer Pound dels poemes dels estilnovistes en tant que «equacions de les emocions humanes» va influir la poètica de T. S. Eliot. N'haurien derivat, en efecte, l'interès per la claredat de visió sense metàfora que trobava en els versos de Dante, anteposat fins i tot a l'interès pel seu valor de significació (en els assajos de 1920 i 1929 sobre el poeta), i la noció mateixa de correlat objectiu, la qual, com és sabut, concebia l'expressió literària de l'emoció en termes d'«un conjunt d'objectes, una situació, un seguit d'esdeveniments» que, amb els seus materials «sensibles», donarien la «fórmula» per a l'evocació immediata d'aquella emoció (1919: 100).

La noció d'Eliot va ser discutida per massa mecanicista, però també acceptada més enllà del seu propòsit, que no era el d'establir un nou concepte teòric. L'èxit es va deure a la necessitat, molt sentida en la poesia de principis de segle, de deixar enrere la vaguetat i l'expressió directa del sentiment, substituint-les per la concreció descriptiva i la impersonalitat.

No tenim cap notícia que Carner hagués llegit també el llibre de Pound (cosa no impossible tenint en compte el seu pas per Londres i Edinburg l'estiu de 1913); sembla prou clar, però, que l'ús de l'allegoria a «La bella dama que no vol cantar» respon a la mateixa orientació, i hi porta els mateixos avantatges per a l'escriptura de la poesia que hi trobava Eliot: «simplifica la dicció i fa clares i precises les imatges» (1929: 268). De fet el seu model és el mateix que havia fascinat Pound fins més enllà dels límits de l'apropiació particular que n'havien fet els preraphaelites: la poesia estilnovista, per la seva capacitat de representació. Referint-se a la mentalitat estètica que la sosté, molt distant de la mentalitat moderna, Contini va escriure no gaire després, el 1939: «sempre és útil tenir present la nostra formació romàntica de moderns, educats en el culte estètic de reaccions subjectives que s'ofereixen despulades, per a mesurar fins a quin punt, per comparació, l'estilnovista les representava, les figurativitzava; un sistema diguem-ne plàstic de relacions entre les coses és, per a ell, l'única manera d'expressar ordenadament els objectes del seu somni» (1995 [1939]: LXI).

L'allegoria va incorporar-se als procediments de *La paraula en el vent* —a última hora, com hem vist— per aquesta capacitat de representació objectiva i ordenada. Jaume Bofill i Mates va dir del llibre que era el més característic d'«un poeta de formidable passió»; i va reblar el judici amb una pregunta retòrica: «És que el sentiment ha de voler dir desordre?» (Garcés 1927: 33). Carner devia veure en els exemples dels estilnovistes i de Petrarca, potser sense distingir-los gaire, la possibilitat de dotar la poesia moderna d'aquesta capacitat nova de representació de l'experiència interior: alliberant-la de sentimentalismes i subjectivismes massa particulars i retornant-la als orígens mateixos de la tradició lírica moderna (és un intent que es retroba molt poc després en la poesia de Carles Riba i de J. V. Foix). Devia reconèixer en l'allegoria una de les maneres de portar a terme aquella seva «peculiar col·locació enfront i entre tot això que és pretext del seu cant», observada per Carles Riba en el conjunt dels poemes del llibre, per virtut de la qual, «un cop sortit de dins ell mateix a la realitat exterior», podia «contemplar-se i expressar-se com un de tants motius d'aquesta realitat» (1914). Com ha explicat Jordi Malé (1995: 242-246), el concepte de representació va ser un dels que va fixar Riba, després

d'aquest primer article,<sup>29</sup> per a definir la poesia de Carner, sense que es contradigui amb un altre concepte crític seu, el de la intel·lectualització que acompanya sempre la figuració al·legòrica. Al contrari: si el Renaixement «rebutjà el símbol medieval però amà l'al·legoria», va escriure Riba, és perquè «li permetia d'expressar públicament la passió mitjançant el vel d'una forma en apariència estranya a aquella, real i concreta com si en ella mateixa tingués el seu fi» (1918).

A «La bella dama que no vol cantar» l'exemple estilnovista i el del seu èmul prerafa-elita estan passats per un filtre de distanciament irònic. Carner hi juga amb la tradició sense renunciar als avantatges que en pot obtenir. El to estilístic del poema i el recurs a procediments retòrics de sustentació i ajornament del sentit serien manifestacions visibles d'aquest joc, gràcies al qual podia vorejar amb plena consciència el to patètic sense deixar que es transparentés la seva passió.<sup>30</sup> En el pròleg a *La paraula en el vent* el suport en la tradició està justificat amb els termes coneguts d'un combat entre la inspiració i el geni, comproment-hi l'ànima, que donaria lloc a la poesia lírica. Podem suposar que si Carner va tenir interès a parlar-ne, al davant del llibre, és perquè aquí el punt de partida no era altre que el jo en la seva experiència real, diguem-ne egoista, de l'amor; i per la tensió previsible entre la confessió honesta d'aquesta experiència passional i la seva objectivació en poesia.<sup>31</sup>

Referint-se al naixement de la lírica amorosa tal com la coneixem avui, o sigui a la poesia de l'amor cortès, C. S. Lewis subratllava la necessitat d'evitar «aquella fatal dicotomia que fa de cada poema o bé un document autobiogràfic o bé un “exercici literari”»:

29. És el primer que va escriure sobre literatura en termes absoluts (perquè l'únic article que havia publicat abans és l'elogi «De la Ciutat», a la revista *Catalunya* el desembre de 1913). Si no el va recollir a *Escolis i altres articles* (1921), segurament és perquè les idees li semblaven més ben expressades en les dues ressenyes de 1918 de llibres de Carner que sí que en van formar part (aparegudes a la seva columna «Escòlia» de la pàgina Lletres i Llibres de *La Veu*, que signava amb el pseudònim Jordi March): «*Les planetes del verdum*» (1918a) i «*Bella terra, bella gent*» (1918b). Carner va fer un gran elogi del Riba crític —«un altre d'aquests bells miracles de la fecunditat catalana» (Calíban 1915)— després d'haver-ne llegit un segon article de tema literari (Riba 1915: la ressenya del *Primer llibre de poemes* de Josep M. de Sagarra a *La Veu*, que és el primer dels «altres articles» recollits en el volum de 1921).

30. És la idea que va apuntar Riba en la seva ressenya de *La paraula en el vent* (1914), segons la qual la poesia de Carner en aquest llibre, si s'hagués posat «una mica més a prop de la passió inicial», s'hauria fet «vaga, patètica i tot si voleu», un perill que «graciosament ell no cura d'abscondir del tot»; i reconeixia aquesta diguem-ne coqueteria poètica en «alguns» versos de «La bella dama que no vol cantar», sense especificar-los (1988: 16).

31. També ha interpretat d'aquesta manera el pròleg Marina Gustà (1987: 175). En els poemes de *Verger de les galanies* (1911) hi ha moltes referències a enamoraments i a dones estimades només des de la imatge literària que se'n fa el poeta, amb consciència de la distància que hi ha entre l'experiència de l'amor humà i aquestes construccions del jo, imaginàries i ideals, a les quals no renuncia (cf. Gustà 1987: 173-174); així és com lleigeix «la dona / primera que trobaré» —com la realització futura del que ara és només una idea— al final del poema «Història i pregària d'amor»: «donguin-me tes mans divines / versos finals de sonet, / que els ensomnis ideals / trasmudin lo que m'endoli, / que lo real se m'envoli / en vaguetats musicals, / que el món se'm faci lleuger / i que tu siguis tan bona / que transmigris a la dona / primera que trobaré» (2015: 308); en fa una lectura diferent Jordi Marrugat (2015: 50-55).

Podem estar segurs que la poesia que va iniciar a tot Europa un canvi tan gran de les maneres de sentir, no era una «mera» convenció; i podem estar igualment segurs que no era una transcripció de fets. Era poesia. (1958: 22)

Admès aquest principi, sembla innecessari rastrejar a «La bella dama que no vol cantar» l'experiència biogràfica que va donar lloc al poema líric, per bé que conèixer-la —saber, per exemple, que Carner tenia des de feia temps la negativa d'Anna Domènech, imposada pel seu pare, i que en aquest moment ja havia escrit el retrat-elogi de Carmen de Ossa—<sup>32</sup> no sigui mai inútil des d'un punt de vista hermenèutic. Intel·lectualitzada i desindividualitzada l'experiència concreta per mitjà del procediment de l'allegoria, el coneixement que en tinguem pot orientar la lectura, però no la determina. Dit en paraules de Riba, gràcies al «do incansable d'objectivació lírica» de Carner, aquí «l'interès personal no ens interessa» (Jordi March 1920).

El procediment al·legòric dona valor de símbol a l'anècdota personal: l'essencialitza, alhora que l'enriqueix amb experiències de cultura que s'hi integren —sense mostrar-se en primer pla— i que la fan universal. El procediment, però, no allunya de la suggestió lírica la poesia, per molt que contribueixi a despersonalitzar-la. Per això és inútil esperar que «La bella dama que no vol cantar» doni la clau de sentit de la figura central que s'hi representa, en permeti una interpretació analítica feta i acabada. El poema està volgudament lluny del «subtilíssim i novell conceptisme en imatges» de què Carner es va distanciar expressament en el pròleg de *La paraula en el vent* (2016: 507). No pretén revestir figurativament un sentit ja donat, sinó recrear una situació interior —alhora un estat d'ànim i una intuïció de la consciència— objectivant-la en una escena concreta. Aquesta escena imaginària aquí la trobem associada a la primavera i a l'albada, el crepuscle matutí: en clara oposició, doncs, als motius preferits pels poetes decadentistes i simbolistes anteriors a Carner, que són els de la tardor i el capvespre, el crepuscle vespertí.<sup>33</sup>

L'allegoria pura, pel fet d'estar construïda amb motius inventats o recreats que es sostenen per ells mateixos, amb autonomia de sentit, oferia a Carner un dels camins possibles, dins la tradició lírica occidental, per a portar a terme el seu propòsit d'objectivació. Hi va associat un punt d'intel·lectualisme i hermetisme: l'autonomia dels motius permet la superposició semàntica i fa que es multipliquin les interpretacions possibles. (La versió de 1957 del nostre poema en dona una prova: tot mantenint l'escena i la figura al·legòrica de la dama, elimina qualsevol referència directa a l'amor, de manera que el prec per la regeneració i la redempció vinculades amb l'arribada del nou dia —vencent

32. Les dades principals de la relació amorosa amb Anna Domènech Ballester, subjacent a la «història planyívola d'amor» que va voler contar Carner a *La paraula en el vent*, procedeixen d'un article de Joan Alegret (1975); les confirma Medina (1998: 66-77); i les complementa amb informació contextual, sobretot la que proporciona l'epistolari, Coll (2015: II, 35-37). L'article de Carner que fa referència a Carmen de Ossa, sense anomenar-la més que pel nom de pila —i encara suposat—, és «La tosseta», publicat a *La Veu de Catalunya* el setembre de 1913 i recollit anys després a *Les planetes del verdum* (1918: 111-116); només feia dos mesos que Carner havia donat a conèixer a la germana d'Anna Domènech, Maria, la cançó que conté els versos referits a la «divina estrella» citats més amunt, n. 20 (en una carta datada «London, 20 juliol 1913», ed. Medina 1998: 105).

33. Molt presents, per exemple, en els poemes de *Cap al tard*, de Joan Alcover (Serrà 2014).

«dubtes» i «pors»— ara pot aplicar-se també a experiències noves, com les de l'exili, molt diferents de la de l'amor decebut.) Aquest camí, però, no va ser gaire sovintejat per Carner.<sup>34</sup> Dins la seva poesia de maduresa va anar explorant cada vegada més les possibilitats que li obria un altre camí no del tot separat de l'allegoria, possibilitats que ja s'endevinen en les altres traduccions que va publicar el 1914 a la secció «Rims de l'hora», les de Coleridge i Shelley. Consistirien a dotar de valor simbòlic la realitat, encara per analogia, però sense projectar-la cap a una situació autònoma o de construcció arbitrària: sinó respectant-la tal com és, fent-ne el punt de partida per a un vol del pensament que el lector podrà compartir; i esmerçant-hi la mateixa força d'observació i denominació exactes que havia hagut de posar en joc a l'hora de representar una figura com la de la bella dama que no vol cantar.

### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ABRAMS, M. H. (1993<sup>6</sup>): *A Glossary of Literary Terms*. Orlando, Fl.: Harcourt Brace.
- AGUILÓ, Marià (1990): *Poemes inicials*, ed. de Joan Mas i Vives. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ALEGRET, Joan (1975): «Una noia canetenca, gran amor dissortat del poeta Josep Carner», dins el programa *Fiesta Mayor*. Canet de Mar: Ayuntamiento de Canet de Mar, s. p.
- ARQUÉS, Rossend (2016): «La *Vida nova* de Dante a la nova Catalunya entre decadentisme i blanors burgeses. Traducció i poètica», *Anuari Trilcat*, 6, p. 3-31.
- [AUSONIUS] (1985): *Ausonius*, trad. Hugh G. Evelyn White, 2 vols. Cambridge, Mass. – Londres: Harvard University Press – William Heinemann Ltd, vol. I (Loeb Classical Library, 115).
- BELLAFILA [Josep Carner] (1914, 17 de juliol): «La noia que aprèn de cantar», *La Veu de Catalunya*, ed. del vespre, p. 1.
- La Bíblia* (2007<sup>8</sup>): Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BONAVENTURA (1907): *Vida de san Francisco de Asís*, escrita per el Seráfico Dr. San Buenaventura; primera versió espanyola per el P. Fray Ruperto M<sup>a</sup> de Manresa. Barcelona: M. Duran.
- CALÍBAN [Josep Carner] (1915, 27 de gener): «Vària. Crítica», *La Veu de Catalunya*, ed. del vespre, p. 1.
- CAMPS, Assumpta (1997, abril): «Josep Carner, traductor de Dante», *Revista de Catalunya*, 117, p. 87-102.

34. Són excepcions interessants, entre d'altres, «El castell de l'Oblit», que tanca amb una reflexió sobre la mort la secció «L'assenyament», la darrera d'*El cor quiet* (1925: 148); i «Illa», de *Llunyania* (1952: 117-119), contrapart més generalitzadora i abstracta del plany enamorat d'«Ulisses pensa en Itaca», de *Poesia* (1957: 251-253).

- CARNER, Josep (1913a, 23 d'agost): «La paraula vers Déu», *Catalunya*, any VII, núm. 303, p. 422-423.
- CARNER, Josep (1913b, 18 de setembre): «La tosseta», *La Veu de Catalunya*, ed. del matí, p. 1 (reed. 1918: 111-116).
- CARNER, Josep (1914): *La paraula en el vent*. Barcelona: Fidel Giró.
- CARNER, Josep (1918): *Les planetes del verdum*. Barcelona: Publicacions de La Revista.
- CARNER, Josep (1921, 14 de setembre): «Sonets XXX i XXXII del “Canzoniere”», *La Veu de Catalunya*, edició del vespre, p. 10.
- CARNER, Josep (1924): *La inútil ofrena*. Barcelona: Editorial Catalana.
- CARNER, Josep (1925): *El cor quiet*. Barcelona: Editorial Políglota.
- CARNER, Josep (1952): *Llunyania*. Santiago de Xile: El Pi de les Tres Branques.
- CARNER, Josep (1957): *Obres completes*, I: *Poesia*. Barcelona: Selecta.
- CARNER, Josep (1992): *Poesia*, ed. de Jaume Coll. Barcelona: Quaderns Crema.
- CARNER, Josep (1998): *La paraula en el vent*, ed. de Jaume Coll. Barcelona: Edicions 62.
- CARNER, Josep (2015): *La paraula en el vent*, edició del centenari, ed. de Jaume Coll, 3 vols. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- CARNER, Josep (2016): *Edició Crítica de l'Obra Completa de Josep Carner*, ECOC, vol. 1, tom 1, ed. de Jaume Coll. Barcelona: Edicions 62.
- CICERÓ, M. Tulli (2003): *La naturalesa dels déus*, text rev., trad. i notes de Joan Manuel del Pozo, 2 vols. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- COLL, Jaume (1998): «Introducció», dins Carner (1998: 5-50).
- COLL, Jaume (2015): «Introducció», dins Carner (2015: II, 15-70).
- CONTINI, Gianfranco (1995<sup>2</sup> [1939]): “Introduzione”, dins Dante (1995<sup>2</sup>: LIII-LXX).
- DANTE Alighieri (1912): *La Vida Nueva*, ed. i trad. de Luis C. Viada y Lluch. Barcelona: Montaner y Simón.
- DANTE Alighieri (1995<sup>2</sup> [1939]): *Rime*, ed. de Gianfranco Contini. Torí: Einaudi.
- DANTE Alighieri (2001): *Commedia: Inferno, Purgatorio, Paradiso*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi [reed. dels tres vols. de l'edició original, en volum únic i paginació per separat per a cada càntica]. Bolonya: Zanichelli.
- DE SANCTIS, Francesco (1933 [1870]): *Storia della letteratura italiana*, 2 vols. Milà: Sonzogno.
- [DE SANCTIS, Francesc] (1921): *Crítica de la Divina Comèdia*, [trad. de] Josep M. Capdevila. Barcelona: Editorial Catalana.
- DUMÉZIL, Georges (1966): *La Religion Romane archaïque*. París: Payot.
- ELIOT, T. S. (1919): «Hamlet and His Problems», dins Eliot (1950<sup>7</sup> [1920]: 95-103).
- ELIOT, T. S. (1920): «Dante», dins Eliot (1950<sup>7</sup> [1920]: 159-171).
- ELIOT, T. S. (1929): *Dante*, reed. dins *Selected Essays*. Londres: Faber & Faber, 1991, p. 237-277.
- ELIOT, T. S. (1950<sup>7</sup> [1920]): *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres: Methuen University Paperback.
- FABRA, Pompeu (1917): *Diccionari ortogràfic*, precedit d'una exposició de l'ortografia catalana segons el sistema de l'I. d'E. C. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- GARCÉS, Tomàs (1927, gener): «Conversa amb Jaume Bofill i Mates», *Revista de Catalunya*, any IV, núm. 31, p. 25-33.

- GAVAGNIN, Gabriella (ed.) (2010): *L'art de traduir Petrarca. Les versions al català del Cançoner*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner.
- GUINIZELLI, Guido (1992<sup>2</sup>): *Poesie*, ed. d'Edoardo Sanguineti. Milà: Mondadori.
- GUSTÀ, Marina (1987): «Josep Carner», dins MOLAS, Joaquim (dir.): *Història de la literatura catalana. Part moderna*, vol. IX. Barcelona: Ariel, p. 153-212.
- JOAN PAU II (1987): *La Mare del Redemptor*, trad. de Documents d'Església, 2a ed. Barcelona: Editorial Claret.
- JORDI MARCH [Carles Riba] (1918a, 5 d'octubre): «Escolia. *Les planetes del verdum*», *La Veu de Catalunya*, ed. del matí, p. 9, Lletres i Llibres (reed. Riba 1985: 89-91).
- JORDI MARCH [Carles Riba] (1918b, 7 de desembre): «Escolia. *Bella terra bella gent*», *La Veu de Catalunya*, ed. del vespre, p. 3, Lletres i Llibres (reed. Riba 1985: 101-105).
- JORDI MARCH [Carles Riba] (1920, 15 de novembre): «Els llibres. *L'oreig entre les canyes* per Josep Carner», *La Publicidad*, edició noche, p. 1-2 (reed. Riba 1985: 207-209).
- LEWIS, C. S. (1958): *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, 1a ed. 1936. Nova York: Oxford University Press.
- LLULL, Ramon (1988<sup>2</sup>): *Poesies*, ed. de Josep Romeu i Figueras. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- LORRIS, Guillaume de / MEUN, Jean de (1974): *Le Roman de la Rose*, ed. de Daniel Poiron. París: Garnier-Flammarion.
- MALÉ i Peguerols, Jordi (1995): *Carles Riba i el Noucentisme. Les idees literàries (1913-1920)*. Barcelona: La Magrana.
- MARCH, Ausiàs (1952-1959): *Poesies*, ed. de Pere Bohigas, 5 vols. Barcelona: Barcino.
- MARRUGAT, Jordi (2015): *Josep Carner 1914. La poesia catalana al centre de la modernitat europea*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MEDINA, Jaume (1998): *Les dames de Josep Carner*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MEDINA, Jaume (ed.) (1998): «Epistolari entre Josep Carner i Maria Domènech Ballester i Eduard Domènech i Montaner», dins MANENT, Albert / MEDINA, Jaume (dir.): *Epistolari de Josep Carner*, vol. 4. Barcelona: Curial, p. 99-106.
- OLIVA Bridgman, J[uan] (s.d.): «Stella matutina», poesia de J. Oliva Bridgman, música de J. Lamote de Grignon. Barcelona: Vidal Llimona y Boceta.
- OVIDI Nasó, P. (1927): *Heroides*, trad. d'Adela M<sup>a</sup> Trepal i Anna M<sup>a</sup> de Saavedra. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- PERUGI, Maurizio (1995): «Un'idea delle rime di Dante», dins Dante (1995<sup>2</sup> [1939]: vii-xliii).
- POUND, Ezra (1910): *The Spirit of Romance*. Londres: Dent & Sons.
- PRAZ, Mario (1936-1937): «T. S. Eliot and Dante», *The Southern Review*, II, p. 525-548.
- RIBA, Carles (1913, 20 de desembre): C. Riba-Bracons, «De la Ciutat», *Catalunya*, any VII, núm. 320, p. 694-695 (reed. Riba 1988: 13-15).
- RIBA, Carles (1914, 18 de juliol): C. Riba-Bracons, «*La paraula en el vent*. Al marge d'un llibre de Josep Carner», *La Veu de Catalunya*, ed. del vespre, p. 1 (reed. Riba 1988: 15-19).
- RIBA, Carles (1915, 21 de gener): «Primer llibre de Poemes de Josep M. de Sagarra», *La Veu de Catalunya*, ed. del vespre, p. 2 (reed. Riba 1985: 155-160).

- RIBA, Carles (1918): pròleg a Josep Aragay, *Itàlia* (Barcelona: Publicacions de La Revista, p. 7-12); recollit a *Escolis* (1921) (reed. Riba 1985: 184-186).
- RIBA, Carles (1985): *Obres completes*, 2, *Crítica*, 1, ed. d'Enric Sullà. Barcelona: Edicions 62.
- RIBA, Carles (1988): *Obres completes*, 4, *Crítica*, 3, ed. d'Enric Sullà i Jaume Medina. Barcelona: Edicions 62.
- RIQUER, Martí de (1975): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols. Barcelona: Planeta.
- SANCHIS Guarnier, M[anuel] (ed.) (1987): *Els poetes romàntics de Mallorca*. Palma de Mallorca: Moll.
- SERRA-BALDÓ, A[lfons] (ed.) (1934): *Els trobadors. Text provençal i versió catalana*. Barcelona: Barcino.
- SERRÀ Campins, Antoni (2014): «El crepuscle i la tardor a *Cap al tard*, de Joan Alcover», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, LXVIII (Miscel·lània Jordi Bruguera, 2), p. 177-203.
- TWO [Josep Carner] (1913a, 26 de novembre): «Rims de l'hora. Madrigal del Petrarca. Al·legòricament descriu les circumstàncies del seu enamorament», *La Veu de Catalunya*, ed. del vespre, p. 1.
- TWO [Josep Carner] (1913b, 28 de novembre): «Rims de l'hora. "Piangete, amanti..." del Dant Alighieri», *La Veu de Catalunya*, ed. del vespre, p. 1.
- TWO [Josep Carner] (1914a, 6 de juliol): «Rims de l'hora. Del Petrarca. Sonet XLVII.— In morte di Madonna Laura», *La Veu de Catalunya*, ed. del vespre, p. 1.
- TWO [Josep Carner] (1914b, 8 de juliol): «Rims de l'hora. Sonet XXX del "Canzoniere" de Dant Alighieri», *La Veu de Catalunya*, ed. del vespre, p. 1.
- VALENTÍ SERRA de Manresa, ed. (1995): «Epistolari entre Josep Carner i Rupert M. de Manresa», dins *Epistolari de Josep Carner*, vol. 2, dir. Albert Manent i Jaume Medina. Barcelona: Curial, p. 451-466.

## RESUM

L'article presenta una lectura del poema de Josep Carner «La bella dama que no vol cantar», de *La paraula en el vent* (1914). A diferència dels altres poemes del llibre, aquest no és fàcil d'entendre; Carner sembla haver volgut mantenir-hi expressament elusius tant el sentit literal com la intenció. Per intentar aclarir-los es posen en joc diverses modalitats de lectura: la comparació amb altres versions del poema, la recerca de motius similars en altres escrits de Carner, la reflexió sobre la manera al·legòrica en què està construït, i la caracterització dels significats diversos de la figura principal que s'hi representa («la bella dama»). La conclusió relaciona l'ús que fa Carner de l'al·legoria amb els problemes de la poesia lírica que ocupaven la seva atenció pels volts de 1914.

PARAULES CLAU: Josep Carner, *La paraula en el vent*, poesia lírica, al·legoria.

## ABSTRACT

Another «bella dama» from Josep Carner: Allegory and lyricism  
in a poem from his collection *La paraula en el vent* (1914)

This article presents a reading of Josep Carner's poem «La bella dama que no vol cantar», from *La paraula en el vent* (1914). Unlike the other poems in this book, this one is not easy to understand; both its literal sense and its intention seem to have been kept deliberately elusive by Carner. In an attempt to clarify them, several approaches to interpretation are called into play: a comparison with other versions of the poem, a search for similar motifs in other writings by Carner, consideration of the construction of the allegory, and the characterization of the diverse meanings associated with the main figure depicted («la bella dama»). The conclusion connects Carner's use of allegory with his main preoccupations concerning lyrical poetry around 1914.

KEY WORDS: Josep Carner, *La paraula en el vent*, lyrical poetry, allegory.