

NOTES A «L'HÈROE EN EL DESERT», DE JOSEP CARNER

Jaume COLL MARINÉ
Universitat de Vic

Dante, *Par.* XXVI, 70-81

En la conferència «La dignitat literària», que va publicar *La veu de Catalunya* el 2 de juny de 1913, any en què es devien estar enllestint, en gran part, *Auques i ventalls* i, sobretot, *La paraula en el vent*, Carner diu:

Jo desitjo la teva protecció per tots nosaltres, oh tu, gairebé nostre, summa vibració poètica de la llatinitat, Dant Alighieri! Dóna'ns la teva dignitat, que significa l'insegur dialecte elevat a la categoria d'altíssima llengua literària; que significa la novetat —per tu la provençal— conquerida i purificada, que simbolitza l'ombra clàssica evocada com a guia piadosa en els camins desconeguts de l'home!

Els models literaris forts del moment, figures com Verdaguer o Maragall, traspasat no feia encara dos anys, difícilment podien servir-li de recer per als seus propòsits. Verdaguer representava l'esgotament positiu de la Renaixença, el punt més alt d'una poètica i d'una llengua que —gairebé— es va haver de construir. I Maragall, per la seva banda, malgrat el personatge cívic que era, estava gairebé a les antípodes del que Carner pretenia per a la literatura (catalana) —i més si prenia el model patrici de Dante. Feia unes línies que ho havia dit: «cada nou poeta que neixi entre nosaltres, val més que es creï l'univers». I crear l'univers no pot ser res més que ser plenament lliure d'esperit, reconèixer-se en el poema, i trobar-s'hi, alhora, estrany: veure les costures i veure el que el poema porta de nou i inesperat. Si Carner, i s'ha dit molt, és un poeta volgudament lligat i volgudament deutor de la seva circumstància immediata —i *Auques i ventalls* sembla que ho deixa prou clar—, aquest univers nou no pot res més que els usos de les eines amb què es basteix, primer, cada poema i, després, el conjunt de l'obra: tot allò amb què el poeta refà l'anècdota i la circumstància que porta el poema. Perquè, podem repetir-ho, la matèria primera dels poemes de Carner és bàsicament la d'aquell senyor que anava pel camp i que, en tornant de donar un volt, deia el que havia vist; i el que havia vist era qualsevol de les coses que podia haver vist qui l'hagués acompanyat. I és aquí on entra en joc el seu art. L'univers de Carner o el de Dante, més que no pas el volt que poguessin haver fet aquell dia pels encontorns de Sant Gervasi o el Purgatori, és el que els seus poe-

mes porten, l'ordenació que dins el seu cap es poguessin haver fet d'aquell dia concret (real o fictici) i, sobretot, com aquella ordenació queda, finalment, impresa, reordenada sobre el full, sigui la que sigui la forma que acabi prenent. Ara bé, la gran jugada de Dante, per Carner, no és pas el seu pensament —que només és mig seu, diguem-ne— o les imatges i motius pels quals el condueix, sinó haver fet tot això en toscà i, sobretot, en un molt bon toscà, en un toscà que fos capaç, no només d'aguantar tot el perible del protagonista de la *Commedia*, sinó que fos capaç, com a alta literatura que és, de servir de «guia piadosa en els camins desconeguts de l'home»: crear uns fonaments per a la literatura i l'ordenació dels pensaments dels que vindran. La dignitat de Dante no és l'article boc-caccià de la seva obra magna (que també), sinó «l'insegur dialecte elevat a la categoria d'altíssima llengua literària». L'obra no només eleva Dante, també eleva el toscà, el porta a nous terrenys que no havia ni imaginat, i no només això, sinó que en surt plenament victoriós, per a Dante i per a tots els toscans (i italians) del moment i de les generacions futures fins d'aquí a molt de temps. És aquest el model a seguir per Carner —i d'aquí la «pàtria» de Ferrater («La paraula és la pàtria. La seva dignitat, la dignitat nacional», havia dit Carner). Perquè la literatura, en el fons, no deixa de ser un ús especialíssim de la llengua; i la llengua, el que fa que la gent s'entengui (cada persona amb les altres persones i, també, cada persona amb ella mateixa). La llengua no deixa de ser la més pura i la més neta de les formes del poema, la més primitiva i la més fonda per tot el que té d'heretat, de col·lectiu i d'inconscient —i la més nova, per tot el que el poema porta a la llengua. El poema és, al final, poca cosa més que la llengua que el poema porta —tenir-ne cura, doncs, és tenir cura de moltes coses. «Crear-se un univers» és crear-se una llengua poètica, fer-se una dicció pròpia capaç de fer de veu prou sòlida perquè al damunt s'hi agunti el poema, el poeta i qui ho llegeix; obrir la llengua —poètica— heretada perquè cada lloc i cada moment hi pugui cabre. El model del Dant és un model literari, sí, però també polític: fer d'una llengua que tot just creix literàriament una llengua universal —i amb la llengua, el país que hi ha a darrere.

Al text de 1914 d'*Auques i ventalls* (que és el que ens toca celebrar), el poema que fa 16 dels 34 que el constitueixen és fet de 52 decasíl·labs ordenats en tercines i ens situa a ple estiu —de fet, es va poder llegir per primer cop a la secció «Rims de l'hora» de *La Veu de Catalunya* el 22 d'agost de 1911. És «L'hèroe en el desert» i comença així:

- Cega la llum; les bàrbares sagetes
de l'or fos atueixen la ciutat,
- 3 la gent és tota fòra, per les pletes
 de l'estiueig. Un home arremangat,
 sota la persiana, branda en l'aire
- 6 una tallada de meló daurat.
 En un quint pis, ún que vol ser cantaire
 repeteix quatre notes sense fi.
- 9 Una senyora, viuda de no gaire,
 es gronxa una miqueta per paí.

- Una cuinera diu amb altivesa
 12 que la seva senyora és a Rubí.
 Tot pernejant entre la calda encesa,
 un noi qui engega la primera dent
 15 botzina contra la naturalesa.

Després dels dos primers versos, Carner ens dibuixa una ciutat sufocada per la calor de l'estiu, i ens ho ensenya amb l'anunci que la gent és de vacances i amb les cinc petites escenes ciutadanes, aïllades les unes de les altres, que el segueixen. Comentant aquest fragment (v. 3-15), Joan Ferraté diu: «Com a tals, les escenes descrites s'acosten tant com es pugui a l'experiència natural, la qual sí que és radicalment fortuïta (o ocasional)». I no ens és gaire difícil de pensar en un home alçant un tall de síndria, o en algú que estudiava piano en un quart pis. «La irracionalitat de l'atzar —continua Ferraté— ha estat dominada [...] pel fet que totes elles [les escenes abruptes] semblen haver estat posades allí pel deuet ocasional del poema». Carner només deixa constància de les petites animetes solitàries que continuen fent la viu-viu enmig d'una ciutat sufocada per la calor mentre la major part de la gent, com fent un ramat, han anat a estiuemar; tot plegat com si es limités a deixar per escrit el que veuen els seus ulls (és la mimesi pura que diu Ferraté). Amb la mediació del poema, ha fixat com a necessàries aquestes petites estampetes del tot contingents (i del tot versemblants).

Abans que aquests versos, però, Carner ens havia situat en un ambient angoixosament calorós:

- 1 Cega la llum; les bàrbares sagetes
 de l'or fos atueixen la ciutat,

Aquesta parella de versos, evidentment, funciona, primer de tot, com a fil que lliga les escenes que acabem de veure: tot és calor, tot és feixuguesa. Ara bé, també ens introdueix el que, irònicament, serà un dels motius secundaris del poema: la llum —tan estimada per Carner (com la nit)—, i, amb ella, tot el que, com a símbol vuitcentista porta —irònicament, repeteixo—: veritat, divinitat, puresa, etc. El «Cega la llum» que enceta el poema, tan real, acabarà en un inefable i patètic «i hi ha en tos ulls una clarò immortal»: la llum que obre —i mou— el món i les tercines xocarà de ple amb la «vida estreta» del concho. Com passa en tants poemes de Carner, els primers versos, un cop es recuperen amb la lectura completa, porten un nou pes al que en el principi era només un fet fortuït, i després serveixen de paraigua de la resta del poema. Per exemple a «Nit de gener, a Barcelona», on aquell «Còm resplandeix tot a l'altura!» del primer vers (i la «nit primaveral» que tanca cada quarteta) queda amplificat per l'encontre amorós que s'amaga en el penúltim vers: «Cau el cabell sense les noses».

En aquests dos versos també hi trobem, retòricament —i més si venim de llegir-ne el títol—, un altre dels eixos que cusen el poema: el gènere heroic. Pensem ara, per exemple, en el principi de «l'Heroe», de Costa i Llobera:

És Ell! Du el signe de la victòria...
 Podrà en sa lluita caure i ser víctima,
 Mes ningú podrà mai arrancar-li
 L'estel del front que un ideal fulgura.

«L'estel del front que un ideal fulgura»; «És Ell!» (amb l'escriptura hiperbòlica de les majúscules) «les bàrbares sagetes | de l'or fos», la bel·licositat de «sa lluita», etc. Tot plegat, un mateix registre, que és el que s'espera que segueixi dels títols d'ambdós poemes. El xoc retòric entre els dos primers versos i els tretze restants del que en podríem dir la introducció al poema ja marquen, amb l'acudit del canvi de registre, el que en serà una constant. Són les racionalitzacions del món que tants cops s'esbocinen quan es torna a mirar el món amb calma.

El joc heroic (o heroicocòmic, potser) del poema s'acaba d'amplificar quan parem atenció al «les bàrbares sagetes | de l'or fos atueixen la ciutat» que apuntava fa un moment, que no poden deixar de recordar-nos el passatge del principi de la *Iliada* en què Apol·lo —déu del sol i de la poesia—, irritat en el seu cor perquè els dànaus (Agamènon, de fet) han deshonorat el seu sacerdot, els llança les seves fletxes durant nou dies. Com aquelles sagetes del déu, que atüen els atenesos i els seus gossos i atzembles, ara els rajos del sol atueixen els barcelonins que s'han quedat a la ciutat. Sigui com sigui, hi ha una cosa molt clara: el poema, primerament, vol deixar clar que hi fa molta —potser massa— calor, i que, si sortim al carrer, haurem de tancar una mica els ulls perquè hi ha molta llum —potser massa.

Si fem avançar una mica les tercines —que de moment només ens han donat dos contextos: el físic (i el relatiu al temps, si es vol) i el retòric—, anem a parar a un sisè personatge de l'auca, aquest «conco impenitent, | buròcrata pansit» que de seguida veurem que és el protagonista del poema: el petit heroi, que en el desert de la calor i la despol·lació estiuenca de Barcelona, fa el contrari del ramat, i, com seguint Costa i Llobera i la tradició heroica, és sublimat pel seu suplici, que, com veurem, va més enllà de la calor.

18 A la dispesa un conco impenitent,
 buròcrata pansit, amb melangia
 pensa que, lluny de la ciutat candent,
 hi ha xicots joves com ho fou un dia,
 21 però molt rics, duent pijames clàs,
 entre cosines folles d'alegria,
 bevent xampany glaçat als berenàs,
 vinclant cintures sota les pinedes
 24 o omplint de besos la dolçor d'un braç.
 Terra d'encís, fantàstiques arbredes
 i clara font que entre les herbes llu!
 27 hi vessen noies les materns cledes
 i hi volateja Amor, déu insegû.

Immediatament (v. 19) ens desplaçem al terreny de la seva imaginació, que se centra en què podria passar «lluny de la ciutat candent». I aquest «lluny» ens situa doblament

fora de l'abast de la realitat immediata del conco: 1) és una escena possible d'estiueig, al camp, posem per cas; i 2) és una escena que només passa dins el cap conco. Tanmateix, els dos possibles plans del poema s'ajunten per l'eco que hi ha entre les «maternes cledes» i les «pletes de l'estiueig», expressions que elles mateixes ja desmunten —retòricament, irònicament— el possible ideal que estan creant. Carner, ben aviat, doncs, s'encarrega de fer xocar el pla ideal del cap del conco amb el pla real que el poema, amb el joc de la mimesi pura, vol reportar. També veiem que en els textos del poema de 1935 («misteri bru») i de 1957 («antre verdejant i bru»), al vers 26, ambdós plans, real i ideal, s'acosten, amb el doble sentit, a la realitat immediata del conco: la seva despesa.

L'escena acaba amb el veritable enyor del conco, font de la seva melangia i decaïment: no només la juvenesa, sinó l'Amor (marcat pel deuet i per la font —el lloc on l'amor es dona— que senyoregen aquest seu *locus amoenus* mental). Alhora, cal veure com, als versos 25 i 26, el to per un moment torna a un joc retòric més elevat, com si Carner s'hagués imbuït de la melangia del conco, que acabarà sent el seu tret més característic.

A partir del vers 29 comença l'exhortació del conco per part de Carner, i ho fa amb una interpellació directa: «Plora!». El plor és la via per on ha de sortir aquella melangia acumulada, el seu suplici. («[N]i les belles hores | ni l'or, jamai han resplendit per tu»). El 1957 no dirà «ni l'or», sinó «ni el goig», tot canviant l'or de la riquesa dels xicotets dels pijames clars —i les possibilitats que la riquesa dona— pel goig, per la fruïció d'aquestes possibilitats. A part, així se salva l'eco possible amb «l'or fos» del segon vers).

El plor, però, —que hem de pensar que és el que el conco melangiós millor fa i que és marca de sensibilitat— fa que es torni «gegantí», fa que prengui la dimensió que tot heroi té. És com «el gegant guerrer» del poema «Lo pi de Formentor» (al text de 1907), també de Costa i Llobera, que sabem que no és gegant (només) perquè és molt gros, sinó perquè és un «Arbre sublim!» i que «Del geni n'és ell la viva imatge: | domina les muntanyes i aguaita l'infinit». L'esperit del conco s'engrandeix enormement. Al text de 1935, Carner ens diu que es torna «tot sagrat» i al de 1957 «delicat», que són diverses cares del mateix joc que és elevar-se, ell i la seva sensibilitat, per sobre del que és comú entre els mortals. El «delicat» de 1957, però, tot abandonant la hipèrbole, se'ns presenta més versemblant per la possibilitat que en puguem tenir, com a lectors, de figurar-nos-en la sensació, és a dir, que funciona com a metàfora: per bé que ens podem imaginar que ens tornem nosaltres «gegants» o «tot sagrats», el que farem amb el conco serà desplaçar-li aquesta sensació que quedaria completament fora del personatge i del text; amb «delicat» (més subtil, i més eficaç) la transformació esdevé i es queda en el conco —i ens mantenim en una esfera molt pròxima a aquella mimesi. Alhora que es produeix un canvi a una esfera encara humana, la delicadesa —que és també una sensibilitat molt alta—, amb el seu patetisme més petit, se'ns inocula la llavor, tan fecunda en Carner, d'una tendresa carregada d'ironia.

- O, conco, plora, car les belles hores
 30 ni l'or, jamai han resplendit per tu!
 Plora, que't tornes gegantí quan plores!
 Llavors s'esvaeix a ton voltant
 33 de l'oficina l'aire gris. Llavors
 et torna un xic de joventut fragant.
 (Melangia se diu la Jovenesa
 36 quan torna al cor.) Llavors tot el cant
 de l'Alighieri sembla mesquinesa
 vora de ton sanglot d'emoció,
 39 que en homenatge al pler i a la bellesa
 infla un elàstic i s'endú un botó!
 Amb ton daler tot el real afües,
 42 o vell suca-tinters corprenedô;
 tu, que ames d'un esclat de cacatúes
 les corbates, que compres a parells,
 45 i dus al coll un mocador quan sues,
 i d'En Lluhí segueixes els consells
 i et queixes tot sovint de la planeta
 48 i t'eixugues la ploma amb els cabells.

En el moment d'aquesta transformació (d'aquesta petita transhumanació, potser) s'esvaeix la grisor del voltant seu, i tot, malgrat que no existeix, es fa més clar. És en el moment del sanglot, aquest «homenatge al pler i a la bellesa» i moment àlgid del plor, que el conco reviu tot allò que la *Divina comèdia* només pot dir bellíssimament, però que no és: «el cant de l'Alighieri es torna mesquinesa», completament insuficient a les seves altes emocions. Amb el plor, ha assumit «aquell moment de joventut fregant», que és aquell moment que li ve amb la melangia, és a dir, com a petita follia inspirada, i que és més viscut del que ho pugui arribar a viure un jove, a qui la vida sembla que només sigui una cosa que li passa; que és viscut, quasi, místicament, completament, des dels seus misteris ordenadors fins al detall més petit: «Amb ton daler tot el real afües», diu Carner. A més, veiem aquesta picada d'ullet explícita al Dant (a part del joc evident de les tercines), que és una picada d'ullet a Carner mateix, és a dir: el conco refusa, per insuficient, tot allò que semblaria que és l'aspiració (cívica, lingüística, artística) de Carner en la mesura que el poema de l'Alighieri se separa massa de la nosa dins el pit del sentiment, que n'era el germen i que amb el conco surt per una via molt més directa i lligada a aquesta nosa que no pas ho és el poema: el sanglot.

Tanmateix, seguidament d'aquest vers, ens diu «o vell suca-tinters corprenadô». Carner fa descendir immediatament el conco reportant diferents aspectes del seu dia a dia que acompanyen el «buròcrata pansit» de fa un moment. De fet, ja ho havia començat a fer amb la marca que el sanglot havia deixat a la terra: l'elàstic inflat i el botó que s'ha endut. És l'emoció pura que nosaltres, espectadors de l'escena del poema, només hem pogut notar per aquestes marques a la terra —l'elàstic, el botó. I és en aquest sentit que entren en joc les cacatues de la corbata: psicològicament, per dir-ne així, funcionen de la mateixa manera que el sanglot, és a dir, són una altra marca a la terra d'alguna cosa més

fonda, d'alguna malenconia —i d'alguna sensibilitat— molt alta. El problema és que el conco només ho sap expressar d'aquesta manera, sanglotant i amb corbates cridaneres (sempre insuficientment —si llegís el Dant i s'hi fixés, segurament ja no seria així). El que ens queda és que, de fet, el conco sí que té una vida interior fonda (si se'm permet l'expressió), i la traça de Carner és que ens el sap fer veure de la mateixa manera que veiem un cadell que vol caminar però que ensopega amb les pròpies potetes, que encara no han trepitjat prou món i ja el volen córrer tot de cop.

D'altra banda, retòricament, el poema torna a les estrofes inicials per fer un retrat mimètic, amb un punt de patetisme, accentuat pel moment d'emoció que acaba de viure. El contrast entre el món que passa dins el cap del conco i el seu món d'ara deixen el poema en un moment d'inquietud que el final sembla que resolgui, però que, com veurem, només fa augmentar.

I el final del poema:

I en la morta ciutat ets el poeta
i hi ha en tos ulls una claró immortal.

51 Petjant l'angunia d'una vida estreta,
ets l'últim Cavaller de l'Ideal!

Carner anomena el conco —de manera no necessàriament positiva— poeta en la ciutat morta: morta per la calor i per la despoblació de l'estiu, i morta en contrast amb la seva vida —interior— més pura. Però l'únic poema que en coneixem és el sanglot, la porta per on ha deixat sortir el nus que se li havia fet a la gola. (I aquí podem anar a Gabriel Ferrater parlant del *Nabí*: «Tot és insensatesa perquè tot, els actes i els mots, és una expressió molt defectuosa dels seus motius. [...] Tot allò que fa l'home és poesia, expressió, però ocorre que és mala poesia, expressió inadequada»). El sanglot del conco, que és el seu poema, és incapaç d'establir cap mena de comunicació més enllà del patiment a un nivell molt primari. Enlloc del sanglot no intuïm cap cosina folla d'alegria ni cap deuet voletejant enmig d'una arbreda, com a molt hi intuïm alguna mena de patiment, d'emoció completament inconcreta (tant hi podríem entendre que el conco se sent un desplaçat social com que se li ha mort el periquito). El plor que l'ha calmat momentàniament (com el poeta que es calma amb el poema —que hi veu alguna mena de salvació, una manera d'objectivar-se moralment i de desfer aquell nus a la gola que deia Frost) és la marca dels seus motius i n'és explicació. El gran problema i dolor del conco és tancar la claror immortal dels seus ulls en la seva dispensa (i ara, potser, entenem l'acudit pel qual la llum cegava al principi del poema —i, si és així, el conco també seria qui, amb la ciutat, comença el poema—): no fer correspondre la seva vida interior amb la seva circumstància, no reconciliar-s'hi. El conco, el «Cavaller de l'Ideal», malgrat tot, no deixa de ser un personatge més de l'auca que dibuixava Carner al principi del poema, no deixa de ser una estampa possible més de la ciutat. Si el conco amb ànima de poeta no pot contraposar el seu pensament (les seves racionalitzacions, diria aquell) amb la seva circumstància immediata, deixa el seu ànim en uns llimbs completament inconcrets. I és que el poema —el sanglot— no fa res en la mesura que no crea cap realitat efectiva, sinó que simplement n'és

una proposta d'ordenació, de jerarquia de relacions entre unes determinades coses del món —siguin materials o imaginades— que es contraposen a la possible ordenació i possible jerarquia de relacions que, amb els anys, s'ha anat bastint el caparró del lector; i és d'aquest xoc (d'aquest desencaix —o reencaix) que en surt el somriure —o la ganyota, si pensem en el sanglot. És només dins el context de la cosa pública —de la llengua i de les experiències comunes— que el poema pot existir; i el sanglot era una cosa ridículament privada.

«Petjant l'angúnia d'una vida estreta, | ets l'últim Cavaller de l'Ideal». (I ens pot tornar al cap, també, amb la «clarò» dels ulls del conco, aquell «estel del front que un ideal fulgura» que vèiem de Costa i Llobera i l'estratègia de la grafia hiperbòlica de les majúscules). El conco defensa l'Ideal dins el petit marc de la seva vida estreta, estreta per ser completament inadequada a la seva circumstància i, per tant, reduïda només a la seva persona i el lloc on es desenvolupa: una despesa. L'Ideal, tanmateix, aquella cosa que el sanglot volia exaltar, no deixa de ser un no-res que no pot contraposar-se a la vida del conco, és un lloc de pura infelicitat. És veritat que el poema (el Poema) mai podrà dir la vida com a tal, però s'hi ha de poder confrontar, ha de poder dir-ne alguna cosa en la mesura que la ficciona; tanmateix, en el pla de l'Ideal, de la bellesa —la Bellesa—, mai no s'hi podrà enfrontar per no ser, en el món, res de concret, per existir, només, vagament dins el pensament de qui pretén recrear-lo (i reclamar-lo).

El pecat del conco no és, però, figurar-se una vida que no és la seva, sinó no adonar-se'n: fer com si l'Ideal (allò que és, de fet, inexistent) fos alguna cosa a assolir. A «La dignitat literària» Carner ja ho havia dit tot advocant per la llibertat d'esperit de l'artista:

El poeta no s'entrega a la passió: la intueix. Goethe ho ha precisat en magnífiques paraules. Per això l'actitud del poeta és la més gran gentilesa de la terra. Perquè tot apassionat és un incomprensiu de les mocions alienes, i només l'intuïtiu universal pot, àgilment, sense càrrega vil, passar graciosament en la tempesta com l'Ariel de Shakespeare.

I més endavant:

L'art és un camí vers la perfecció; i la perfecció és un valor suprasensible. El poeta esdevé perfecte i no en serà mai. Aquesta és la vera amarguesa del llorer, no pas la incomprensió dels altres, llur menyspreu i llur oblit.

L'universal, l'ideal, la perfecció és una cosa que només el poeta (i després el lector) pot jugar a intuir. Mai cap poema serà perfecte, mai la Bellesa es presentarà al poeta perquè la descrigui en la tranquil·litat del seu estudi. I això és precisament el que espera el conco, el que defensa dins la seva torreta de vori de lloguer.

El conco s'oposa frontalment al que Carner espera del poeta. S'hi oposa lingüísticament, s'hi oposa cívicament, i s'hi oposa poèticament. El conco és un clar exemple del «viure poesia, forma de romanticisme, la més estrictament errada» que deia Riba en contra del «viure en poesia [...], en intercanvi creador de la consciència i el món de les coses externes» que feia servir per referir-se Carner. El conco viu esperant assumir l'inassolible, inconscient de les limitacions de l'home enfront d'un absolut que, amb sort, només

es pot presentar com les intuïcions subjectives que apuntava Carner quan citava Goethe. És tot intuïnt l'ideal i la perfecció que el poeta proposa aquest intercanvi creador entre el món i el que ell s'ha pogut racionalitzar del món.

Al final del poema «Plany», per exemple, de *La paraula en el vent* (en el text 1914) llegim:

Però com ella canta i riu i fa sa via,
Vetel aquí l'engany i la melanconía.

La dama que canta no es limita a l'espai del poema, a les possibles idealitzacions que el poeta se'n pogués fer. És part del món, part de les coses externes al poeta i que, al contrari del que passa amb les coses de dins el poema, no pot controlar. Com al «Kensington» ferraterià, la dama no està a disposició de les normes que dicta el poema. L'engany es mostra quan, fora del poema, la noia «fa sa via» (i no es torna com una *flor*, sinó com una *flor groga*): continua existint i, com la bella dama del tramvia que potser diu «*pués*» o, com la veïna de les «Cobletes apellades de la veïna», que surt a festejar amb un de Teruel i un de Terrassa, deixa de ser només insinuada (intuïda) als ulls del poeta i passa a ser plenament real. És el món de les coses espatllant l'Ideal del poema. La noia de «Plany» es queda amb nosaltres, no «fug, sublim | com la Poesía» ni marxa i es fon i ens deixa aquell rastre petit d'alguna cosa més alta: és persona com nosaltres, imperfecta com nosaltres —i ja no sabem què fer-ne. És aquesta l'«angúnia» que —diu Carner— el poeta necessita, l'angúnia de l'engany, la que es crea entre la confrontació del món i el que el món podria arribar a ser i que en un instant petit potser sembla que sigui —la dama que marxa i que abans de fondre's ens ha deixat entreveure alguna cosa més alta, que també s'ha fos. Ara bé, llegim que el conco petja l'angúnia d'una vida estreta, i la seva angúnia venia de la inadequació entre el que ell creu que és la seva vida i la seva circumstància real, i la del personatge de «Plany» recau en el fet que té consciència plena de les diferències entre el món i les racionalitzacions del món que s'hagués pogut fer, i, per tant, se'n separa, se'n adona; el conco no.

Si llegim el final de «La noia matinera», ens podem fer una idea de l'origen de la infelicitat que Carner pot posar al conco:

I després, en tot el dia,
quan la tasca l'angunía,
son matí recorda un bri.
I cad' hora lletja i xica
pot regar-la amb una mica
de frescor de dematí.

La noia també sent angúnia de la tasca que li ha tocat de fer, tanmateix Carner ha sabut, amb la seva mediació, presentar-nos la superació de l'angúnia d'una i de l'altra de tal manera que preferim la noia al conco; més enllà del patetisme del conco i de la bonesa de la noia, els poemes es resolen de manera completament contrària als nostres ulls. La noia és capaç de regar l'angúnia de les tasques de tot el dia amb el record de les hores del matí,

quan és plenament feliç i, per contra, el concho només pot arribar a una petita escena de desesperació que, lluny del que es pugui pensar, i assumint l'analogia entre el sanglot i el poema, evidentment, no el redimeix —és més: el deixa en ridícul. La noia pot passar el dia amb aquella mica de felicitat real que sí que ha viscut i que sap que tornarà a tenir; ella no pretén la més alta felicitat —la Felicitat—, sinó una felicitat petita i seva, una felicitat apamable. I el concho només pot desitjar l'existència d'una felicitat que mai no podrà ser la seva.

Aquest mateix problema apareix al text del poema de 1957, però desplaçat de la figura concreta del concho —de fet, a *Poesia* se n'estalvia la descripció que el portaria cap al patetisme (que el personatge sol ja té). El nou final extreu les conseqüències en abstracte del que s'havia dit, però —també per gràcia i efecte de l'eticomítia en els quatre darrers versos— ara més contundentment. Diu:

Fantasma que no dura, la bellesa.
Jove, no en sou com joventut s'ho val.
Contentament, és pobra teia encesa.
Privació i record fan l'ideal.

A Carner, tanmateix, li interessa el concho per la cosa d'humà que té, i més si fem cas a Ferrater amb allò de

Tots els afanys, les il·lusions i les presumpcions dels homes se'ls mira Carner com a derivatius, com a testimonis d'una vida aboriginal que es troba abans o al dessota.

De fet, el concho, no hem de pensar —i res no ho fa pensar— que fos un personatge fruit d'un estirabot de Carner, sinó que sembla, més aviat, un estereotip de personatge de l'època —o de certes dèries de Carner mateix— (una mica collat, segurament, pels objectius del poema —potser no); en qualsevol cas, es tracta d'un exemplar possible de certa fauna humana de la Barcelona del moment. «L'hèroe en el desert», de fet, ens situa dins certa poesia cívica de descripció i broma sobre el que el poeta —com a representant amb veu d'un nosaltres— i el nosaltres coneixen i comparteixen com a cosa pròpia; i és dins aquest nosaltres d'humanitat (accidental) compartida que es mou el poema. La possible (i no necessària) identificació del concho amb Carner, bé d'aquí de la humanitat compartida, no només des del punt de vista animal, per dir-ne així, sinó de saber-s'hi agermanat en el joc de relacions entre la imaginació i la realitat i sobretot de veure en el gest del concho —en el seu sanglot—, potser el germen d'algun dels seus poemes de la seva prehistòria literària —penso en poemes amb aromes tan vuitcentistes com «¡¡Llum!!» o «Beatriu», que segurament serien del gust d'algú com el concho. Carner mira el concho com qui mira un nen que juga i es creu el joc.

BIBLIOGRAFIA

- CARNER, Josep: *Poesia*. Text de l'edició de 1957 revisat i establert per Jaume Coll. Barcelona: Quaderns Crema, 1992.
- CARNER, Josep: *Obra poètica*. ECOC/1, Llibres de poesia 1909-1924. Edició crítica de Jaume Coll. Barcelona: Edicions 62, 2016.
- CARNER, Josep: *Edició del centenari de La paraula en el vent, 1914*. Vol. III, *La paraula en prosa*. Els millors escrits de Carner sobre poesia, creació i traducció, 1904-1961. Edició de Jaume Coll. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2015.
- CASSANY, Enric (1984): «La poesia de Josep Carner», dins MANENT, Albert (ed.): *Josep Carner en els seus millors escrits*. Barcelona: Miquel Arimany.
- FERRATÉ, Joan (1977): «Pròleg», dins FERRATÉ, Joan (ed.) (1977): Josep Carner. *Auques i ventalls*. Text de la segona edició (1935). Barcelona: Edicions 62.
- FERRATÉ, Joan (1978): «Pròleg», dins FERRATÉ, Joan (ed.) (1978): Josep Carner. *La primavera al poblet*. Text de la primera edició (1935). Barcelona: Edicions 62.
- FERRATER, Gabriel: «Pròleg», dins COLL, Jaume (ed.) (2013): Josep Carner. *Nabí*. Barcelona: Labutxaca.
- ORTÍN, Marcel (1988): «Sovint les esperances que fan d'esquer són com la bella dama del tramvia», *Reduccions*, núm. 39. Vic.