

Carner fusional: la inestabilitat inadvertida

#PROJECTECARNER / 4 FEBRER, 2021



La qualitat lèxica, la qualitat del vers, la qualitat estròfica, la qualitat moral, la qualitat irònica, la qualitat de comprensió del món... Són algunes de les virtuts que, en justícia, s'han remarcat de la poesia de Josep Carner. Aquí, però, m'agradaria fer-hi dos apunts sobre la seva qualitat narratològica, i parar atenció a un parell de recursos estilístics que tenen a veure amb el domini expressiu de la inestabilitat —de la *inestabilitat inadvertida*— de la focalització del narrador.

Aquests apunts passats a net, en fi, són comentaris temptatius de dos poemets de Carner: «Pietat» i «El gessamí i la rosa».

I

El primer apunt, doncs, té a veure amb «Pietat», un poema perfecte, rodó, d'una profunditat inexhaurible: i de dos versos. Aquests dos:

A l'arbre hi ha una fulla que ja està a punt de caure
i l'últim raig del dia, que ho sap, encara la daura.

És un poema fascinant, i tindria un munt de coses a dir-ne, i a pensar-ne, i un tou de fils culturals per estirar. Però no ho faré ara: això sí, us recomanaré que en llegiu els comentaris precisos i il·luminadors que en va fer la professora Dolors Oller,¹ a *Accions i intencions* (2010).

Em vull centrar, tan sols, en un apunt narratològic.

El poema genera en el lector —al costat d'una filosofia constatable de la vida i de la mort— un estrany sentit de completesa: la sensació que ja hi és tot dit. I una part d'aquesta sensació, diria, prové del fet que aquests dos versos —aquesta vintena de paraules— resolen una estructura narrativa completa.

La història arrenca amb la vida d'un arbre observat, i obté un primer punt de gir amb l'entrada en joc d'una protagonista (la *fulla*) que ens genera una pregunta narrativa: sobre si caurà o no caurà, o quan caurà, o com. És una pregunta, en qualsevol cas, que ens posa —com a lectors— a esperar esdeveniments: que narra. L'entrada d'un segon personatge (el *raig de sol* crepuscular) motiva el segon gir: amb una pregunta sobre què farà aquest nou personatge, que —segons el narrador— «sap» què passa. I, d'aquí, d'aquesta segona espera narrativa, en penja la sorpresa del gir final, i és que el raig ha decidit què fer: i «encar la daura».

És a dir: el gir final —inesperat— és, pròpiament, la pietat.

La professora Oller ja ha assenyalat que aquest poema té un aire d'«estampa japonesa», i és interessant comprovar com l'estructura narrativa de «Pietat» seria paral·lela a la dinàmica zen, de síntesi unitiva de contraris, dels haikus. El primer acte del relat se centra en una imatge (visualitzable) d'elements terrenals i ascendent, sòlids, vius: l'arbre, la fulla. El segon acte, en contrast, ens reconduïx cap a la imatge del seu contrari, que és el raig de sol: celest i descendent, incorpori, no viu. I el gir final conjura el *hatori* —la síntesi unitiva de contraris— mitjançant, justament, la imatge de *la fusió de raig i fulla* (una unió que converteix en or la sequedat de l'extinció), i la connexió conceptual amb el sentiment de la pietat humana.

I d'on prové aquesta pietat? Òbviament, de la mirada: de l'observador. Vull dir: de la consciència —de la *consciència formulada*, podríem dir estirant Ferraté— del narrador.

Adonem-nos que aquest narrador no hi és present, al text: no hi ha un *jo*, no hi ha verbs explícits en primera persona («sento», «penso», «veig», «crec»), no hi ha connectors discursius («per tant», «com a conseqüència»). Vull dir: que l'enunciació és narrativa, i narratològica. I vull dir: que aquesta narratologia és lírica perquè el món descrit és un món emparaulat, filtrat i creat des de la sensibilitat de l'observador.

I l'observador s'hi autoretrata: és, sí, un autoretrat sense un *jo* explicitat, però aquest gir final (aquest *hatori*) només hi és perquè *algú* l'hi posa.

El *jo* líric absent, per tant, hi és perquè s'ha *fos* —està present— en cada un dels objectes descrits, i en el fet de descriure'ls, i en la manera de descriure'ls, i en l'hermenèutica moral de la descripció.

Vet aquí l'autoretrat.

I aquesta *fusió lírica* s'ha construït al damunt d'una estratègia narratològica de focalització variable. En dos versos, i en una vintena de paraules, Carner munta i desmunta —sense que el lector hi percebi cap obstacle— fins a cinc narradors, en variacions molt subtils (i graduals) de focalització externa i interna.

El poema, de fet, fa un viatge de la *narrativitat* inicial a la *liricitat* final en tres estadis, lligats a tres espais narratius: el primer espai és una mena de «finestra» (o de punt d'observació extern) oberta a un món referencial d'arbres i fulles; el segon espai, per contra, és clarament un espai mental (fet de deducció —la fulla caurà— i imaginació: que el raig «ho sap»), i hi ha encara el tercer espai, que és un espai d'emmirallament. Vull dir: d'un *jo* davant del mirall.

La «finestra» esdevé «mirall»: i aquest reflex del jo —i això és magistral— no té suport textual, no té signes que l'expressin, perquè d'una manera clarament no verbal (o, de fet, paraverbal) *emergeix del silenci* immediatament posterior a la finalització del poema. Sí: després del punt final.

Hi torno: tres espais narratius (com he explicat), i cinc narradors inadvertits, en cinc focalitzacions que apareixen i desapareixen subtilíssimament, però que —en cada variació— aporten carrega semiòtica (semàntica) i —en conjunt— un arc de desenvolupament narratiu complex, que desemboca en una lírica fusional d'una efectivitat mestra.

Deixeu-me presentar-los d'un en un, aquests cinc narradors:

Narrador 1: És un narrador Objectiu. És un observador *descriptiu* i referencial: «A l'arbre hi ha una fulla».

Narrador 2: És un narrador Objectiu que conté un narrador Subjectiu ocult. M'explico: encara és un observador descriptiu, però descriu *deductivament*. Descriu un fenomen natural (no determinat per l'acció humana), però el descriu fent un pronòstic de futur, a partir d'una aportació —ara sí— de l'experiència humana: «que ja està a punt de caure».

Narrador 3: És un narrador Objectiu-Subjectiu indestriable. Vull dir, que continua sent un observador descriptiu: però descriu, *selectivament*, des de la imaginació, des de la fabulació, des de la selecció verbal: «i l'últim raig del dia». Adonem-nos que, a més de fer un pronòstic deductiu —com fa el narrador anterior—, hi fabula narrativament amb la idea d'aquest «últim» raig, categoritzat i arbitrat com a «últim». La fabulació del narrador autoritza l'obertura de l'acció metafòrica del lector: que hi pot connectar un accés simbòlic a la representació dels finals, i a la consciència de la mort. (Per mi, probablement, és aquí on s'activa —lectorament— la «forma allegòrica» del poema, i la consciència lectora d'estar davant d'un pretext, o del correlat objectiu eliotià, que Dolors Oller, tan brillantment, identifica i explica en la seva interpretació.)

Narrador 4: Aquest és, ara sí, un narrador inequívocament Subjectiu. La personificació del «raig» —dotat de saber— produeix, com també tan sàviament postulla Dolors Oller, usant el concepte de Ruskin, una «fallàcia patètica» (amb l'atribució de «possibilitats sentimentals» i capacitat «de pensar i de saber» a un objecte). Però a més d'aquest raig desdoblant, com a objecte natural i com a subjecte humanitzat, penso que és deduïble, també, en termes psicoanalítics, una *projecció* del jo: el narrador pressuposa que el raig pensa, sí, però *a més* pressuposa que, en aquella situació, pensarà com ell —és a dir, el narrador— pensaria si fos el raig. I és aquí, en aquesta projecció, que la finestra del narrador-observador inicial esdevé, definitivament, un mirall líric. I, per tant, és aquí que el narrador-observador esdevé un narrador-observat. O si ho preferiu: un narrador narrat.

Narrador 5: És, de nou, un narrador Objectiu, tot i que manté un biaix de narrador Subjectiu (encapsulat) amb consciència del temps. Diu: «encar la daura». D'una banda, és un narrador que observa i descriu, amb aquest «la daura», que és metafòric, sí, però que és tan precís descriptivament —tan defensable en una lectura referencial— que sap aportar tota la seva càrrega simbòlica sense foragitar el lector de la veritat (suggerida) de la contemplació física de la llum filtrada per la fulla. A més, però, d'altra banda, finalment, amb aquest «encar», percebem que aquest narrador ja és un narrador informat: i que ha comprès. Amb la comprensió (del temps, del destí natural), el narrador ha perdut la seva protecció com a observador. Ara ja és un subjecte poètic, un humà autodelatat. I, en un procés simultani, el lector també se sap —i se sent— exposat, i indefens.

Aquest moviment últim em sembla clau per identificar la grandesa oculta d'aquest poema.

El lector —com l'autor— deixa de ser, només, el subjecte (sensible) de la pietat: ara n'és, també, desprotegit, l'objecte.

La comprensió semàntica del poema comporta, finalment, i inevitablement, la comprensió existencial de la pròpia finitud: i, encara més, la comprensió moral de la bellesa i de la centralitat humana —de la necessitat— del sentiment de la pietat.

Gran poesia.

Amb dos versos, i vint-i-tantes paraules.

II

Anem cap al segon poema: «El gessamí i la rosa».

Si la *pietat* és un dels grans motors de la poesia de Carner, la meua aposta és que, al mateix nivell, només n'hi deu haver un altre: el *desig*.

En la poesia de Carner, el desig d'una vida plena —honest, lliure, afrontadora d'incerteses— em sembla una pulsó evident.

I és cert que sovint la contraposició amb tanta energia d'un contradesig d'ordre, de compromís i de protecció (d'un mateix, de la gent estimada propera, de les coses fràgils) que sembla que sigui aquesta energia compensatòria, i no el desig originari, allò que guii la seva obra. Em sembla que no pocs s'hi han confós amb això, i fins és possible que, en alguns moments, el Carner que va revisar la seva obra a *Poesia*, ell també, cometés el mateix error. (Em sembla que un dia sabré comentar bé aquesta hipòtesi, per exemple, amb la comparació de les dues versions del «Beat supervivent».)

En tot cas, aquest apunt està dedicat a una de les formes latents —potser la més intensa i extensa— d'aquest desig carnerià: el desig sensual.

Amb «Pietat», he volgut anotar una estratègia narratològica fusional que genera la fusió del món observat i del jo observador. Però, en el cas d'aquest «El gessamí i la rosa», em centraré en la fusió de les contradiccions del jo. O dels desdoblaments del jo. O dels desdoblaments del desig del jo. Vull dir: en la força d'un jo líric, construït narratològicament sobre la fusió —gairebé indestriable— de desitjos contraris. I faig el titular d'aquest comentari: en una estratègia retòrica de *descentrament fusional*.

El poema, diu:

Colliu la rosa de dia
i de nit el gessamí;
el gessamí en una tanca,
la rosa al mig del jardí.
Lleument, tendrament gronxada,
la rosa mor en un si;
el gessamí, quan l'amada
s'ajeu, pàl·lida, a dormir,
el té viu, sense saber-ho,
al cabell que es descenyí.
La rosa fa enamorar-se
i el gessamí defallir.

(Ah, aquest poema ha estat musicat almenys en dues ocasions, i totes dues són accessibles a internet, i us les recomano: la versió liederística d'[Eduard Toldrà](#) és de 1925, i la versió pop d'[Ia Clua](#), de 1975).

«El gessamí i la rosa» va ser inclòs a *L'oreig entre les canyes* (1920), un títol que el banyolí Jaume Coll ja ha connectat amb *The Wind Among the Reeds* (1899), de WB Yeats. I va ser recollit, ben aviat, en una exitosa autoantologia de poesia amorosa, titulada *La inútil ofrena*, el 1924. El pròleg d'aquest volum, escrit per Carner, es titulava «Ell», i era, deia, «ell —que sóc jo mateix—».

És un desdoblament irònic, en què el Carner-persona (diguem-ho així) explica les inconseqüències del Carner-poeta, en una mena de *captatio benevolentiae* autoexculpatòria. Un dels autoretretos que s'hi fa és que, segons com, «es deixa conduir a un psicologisme consirós i opac, a l'anglesa». (No sé si aquesta citació és una clau suficient per autoritzar una interpretació que vulgui fer menys opaca la lectura d'«El gessamí i la rosa», però almenys em sembla interessant anotar la primera definició que, al DIEC, Fabra fa de *consirós*: «Pensarós, absorbit per un pensament, preocupació». Si accediu als filtres del Corpus textual informatitzat de la llengua catalana, comprovareu que l'autor que aporta, amb una diferència notable, més correspondències textuales per a aquest adjectiu és, precisament, qui va ser el primer secretari de la Secció Filològica de l'IEC. És a dir: Carner.)

El Carner-persona —com a prologuista autodefensiu— dissimula les preocupacions, i distreu el seu lector perquè no edifiqui una mirada conflictuada al damunt de l'obra del Carner-poeta. Al mateix pròleg, per exemple, diu: «tot palesa —i això irrita— que ell és feliç». I diu: «No el veig torturat per enlloc. Més que no pas enamorat de les dones, em sembla enamorscat de les paraules». L'estratègia de bena abans de la ferida hi sembla presumible.

El Carner-persona juga a distanciar-se —per motius que li devien convenir, personalment o familiarment o socialment— del Carner-poeta: però no tant com per no ser, alhora, el més honest possible. Per exemple, quan hi diu: *ell* «és una mena d'interpretador barroer i elemental de pures coses que jo no sabré dir mai. Però *jo*, aquestes coses, les callo».

(Al mateix llibre que «El gessamí i la rosa», Carner hi va publicar «Estels», que no-calla això, per exemple: «¿Hem viscut? O potser la memòria ha mentit! | ¿Hem de viure? ¿El desig mentiria, cruel? | Nostre càntic humil sigui pur de recel. | Amb els ulls implorants fadiguem l'infinit!» Si no fos lleig de fer, hi hauria subratllat tres paraules, esclar: «memòria», «viure» i «desig».)

Però anem al poema que ens ocupa.

És una estrofa de dotze versos, amb una mateixa rima als parells, que acaba funcionant —intuïtivament, malgrat la puntuació i la sintaxi— en dues meitats de sis versos cadascuna: la musicació d'Ia Clua reflecteix aquesta hipòtesi amb una pausa instrumental.

Sigui com sigui, en general, com a poema, «El gessamí i la rosa» acaba funcionant, lectorament, establint jocs de dualitats contraposades.

La primera dualitat que m'agradaria proposar no prové estrictament de la *textualitat* del poema, sinó més aviat de la seva *interpretació*. En resum: que aquest poema està construït, discursivament, sobre dues retòriques.

La primera retòrica és la de la «llició» amorosa (o la del «consell expert», si ho preferiu), i és la que inaugura el poema amb l'imperatiu «Colliu». És gairebé, en aparença, permeteu-me l'associació, una recomanació botànica: «Colliu la rosa de dia | i de nit el gessamí». O, almenys, ho sembla en aquests dos versos inicials, perquè —a partir d'aquí— la «llició» aparentment endreçada —i experta, sota control— esdevé una llició incongruent, perquè perd la continuïtat i s'embranca en una sintaxi subtilment borrosa: verbs elidits, verbs en un present continu malgrat la temporalitat necessària de les accions (només hi ha un verb en passat, incidental: «als cabells que es descenyí»), absència d'adverbis de lloc i temps, hipèrbatons tematitzats («el gessamí, quan l'amada»), quiasmes, parallelismes, o pronoms amb antecedents ambigus en primera lectura («el té viu»).

L'efecte d'aquesta operació és, sens dubte, de *descentrament* lector.

Passem d'una «llició» taxonòmica a la descripció d'una escena viscuda (o d'unes escenes, en plural): però res no adverteix del canvi, ni crea lligams discursius entre una cosa i l'altra.

Vet aquí, doncs, la primera retòrica: una *llició incongruent*. Que provoca descentrament.

I vet aquí, diria, si em deixeu avançar, la segona retòrica superposada a l'anterior: la d'un *relat d'imatges*. (I —com ja veurem— d'imatges fusionals.)

Sí, ho aclareixo: uso el concepte de «relat d'imatges» en el mateix sentit amb què s'ha aplicat al cinema d'avantguarda o al videoart, per subratllar que el relat no s'articula a l'entorn d'un discurs narratiu lligat a una continuïtat de causes i efectes, sinó a una juxtaposició seqüencial d'imatges: imatges que narren per acumulació de sensacions, com ho fa certa música simfònica, o com van intentar reflectir a les seves pel·lícules Walter Ruttmann (*Berlín: Simfonia d'una gran ciutat*, 1927) o Dziga Vértov (*L'home de la càmera*, 1929).

La singularitat d'«El gessamí i la rosa» és que aquest relat d'imatges, en una dualitat més, narra dues escenes, i les narra —i torno al llenguatge audiovisual— amb una tècnica assimilable al *montatge en paral·lel* (com ara: DW Griffith, *Intolerància*, 1916).

I ho fa d'una manera que, d'una banda, *descentra* —perquè no podem situar causes ni efectes, ni un abans ni un després, i gràcies a l'ajut de la sintaxi borrosa que dèiem— i que, d'una altra banda, crea *fusionalment* una única seqüència a partir de dues escenes.

La fusió, a més, no és textual: és lectora. És una percepció: que, magistralment, no entorpeix el fil lector i, *ahora*, no permet una lectura distintiva ni lògica. Una lògica que no hi és: i que el lector immediat no hi troba a faltar.

Sí, per mi, això és magistral: Carner aconsegueix que llegim *ahora*, i com a una única narració, la història de l'encontre d'un gessamí i d'una rosa que mai —*mai*— no podem afirmar que comparteixin ni temps ni espai.

Repassem el poema.

El poema fa referència, inicialment, a dos *temps* clarament diferenciats: «de dia» i «de nit».

I el poema fa referència a dos *espais* també diferenciats, però que permeten una associació (merament lectora) de contigüitat: la «tanca» («una tanca»; subratllo jo) i el «jardí».

Enlloc no especifica que «tanca» i «jardí» formin part d'un mateix espai, o d'espais contigus: el paralelisme entre el vers tercer i el quart (sense verbs ni adverbis) ens pot *induir* a pensar-ho. Per associació. Per *muntatge*. Res més.

¿És una escena i un únic espai-temps, o són dues escenes?...

Si continuem la «lliçó» inicial (sobre quan cal collir cada cosa, etc.), es presenten dues escenes: la diürna i la nocturna. Però si després de la lliçó hem *saltat* a un relat nou, s'obren totes les opcions. O no se'n tanca, interpretativament, cap.

En qualsevol cas, el muntatge en paral·lel es manté: perquè es mantenen en plans diferents —en imatges diferents, verbalment separades— els dos personatges. Rosa i gessamí no surten junts, alhora, en cap imatge; en cap *pla*. El muntatge fusiona les dues imatges paral·leles: com a percepció sumada, no textualment.

La *rosa*, la veiem —en la imaginació lectora— «de dia» (v. 1) i «al mig del jardí» (v. 4), i sabem que «lleument, tendrament gronxada» acaba que «mor en un si» (v. 5-6). (No podem saber ni per qui, ni per què, ni com és «gronxada», ni l'abast metafòric intuïble del gronxament, elegantment ambigu).

Ah, i per aclarir-ho, sí: aquest «si» vol dir, com és habitual en altres poemes de Carner, un pit de dona. És una imatge que també trobem a «Oh tu que portes una rosa bella», o a «Dues roses»: «dues roses per guarnir | l'ona vaga, lleugera del teu si».

Aquest «un si» implica, doncs, l'aparició d'un nou personatge: una dona. Ah, i apuntem-nos-ho: en aquest cos de dona, la *rosa* hi «mor».

El *gessamí*, per contra, el veiem «de nit» (v. 2) i «en una tanca» (v. 3), i sabem que cau als cabells descenyits de «l'amada», que «s'ajeu, pàl·lida, a dormir» (v. 7-10). Ah, i aquí apareix una dualitat més, de contraposició: en aquests cabells, el *gessamí* «viu».

Bé, tornem a l'anàlisi dels personatges: tenim la rosa, tenim el gessamí i tenim un cos de dona. Més concretament: ¿d'una dona, o de dues dones?

¿És la mateixa dona en dos moments, en dues escenes amatòries? ¿O són dues escenes, i dues dones (i dos cossos) diferents?...

El *primer cos* representat —amb «un si» sinecdòquic— es dota de sentit amb una imatge fusional clàssica, amb la rosa que «mor» damunt del cos: en una fusió metafòrica per contacte directe. El *segon cos* representat (sigui o no el mateix que l'anterior) es dota de sentit amb una segona imatge fusional clàssica, amb el gessamí «viu» a uns cabells descenyits, que corresponen a «l'amada».

(No descarto, com a hipòtesi, que el gessamí «viu» ho sigui pel moviment que manté entre els cabells desnuaats, i que la rosa morent ho sigui per estar quieta —fixada— en un vestit clos. No ho puc assegurar, però la segona imatge —d'una rosa en un vestit— és en altres versos de Carner, com els d'un poema ja referit, inclòs també a *La inútil ofrena*: «Oh tu qui portes una rosa bella | al capdavall del pit! | Aquesta rosa per una clivella | ix del roser que amaga ton vestit»).

Si són dos cossos, i dues dones, i la rosa representa el desig eròtic (que sí, en la poesia de Carner, també el representa: vegeu «Les roses i els ulls»), el primer cos és el d'una dona amb qui, «de dia», el desig es deixa morir. I el segon cos, en canvi, és el de «l'amada» que s'ha entregat al desig (és el que la imatge de descenyir-se els cabells — que no hi era a la primera versió del poema— indica, també a Carner: vegeu «Hivern») i que, en un *després* deduïble, s'abandona al son, «pàllida», amb un gessamí «viu» — lliure, bellugadís— perfumant-li els cabells.

Tot en condicional, esclar.

(Ah, i és un gessamí caigut d'una «tanca», i anant al límit podríem preguntar, encara: ¿part de fora, o part de dins de la «tanca»?)

Carner situa tot això —gairebé tot— en un marc d'ambigüitat irreductible: perquè tot hi pot ser metafòric en capes diverses, perquè la lectura és inevitablement descentrada i perquè, narrativament, el relat —un únic relat!— avança fusionant imatges d'orígens diversos que no podem ni destriar del tot, ni fer inequívocues.

I sí: res d'això no dificulta la lectura seguida —i aparentment coherent, completa i satisfactòria— del poema.

Bravo.

Vaig acabant.

Els dos versos finals tornen a la lliçó incongruent que arrencava pomposa — carnerianament autoirònica, per tant— a l'inici del poema. I hi torna amb una mena d'adagi conclusiu: «La rosa fa enamorar-se | i el gessamí defallir».

La dualitat *fer enamorar-se/fer defallir* podria ser, doncs, la base de l'*ars amandi* —i de la lliçó irreductible— que aquest poema, aparentment innocu, aparentment tan ingenu, aparentment descontaminat de cantó fosc, sembla proposar.

(No és, només, una disjuntiva resolta eròticament com a «Cançó d'un doble amor». Ni és, només, l'acceptació del fet de poder estar a l'altra banda de la disjuntiva d'un desig en dubte, com a «Cançó voluble». L'autoironia d'aquesta *ars amandi* pot ser pietosa, però la força de la natura —com hem vist a «Pietat»— no sembla que hi sigui negociable. I les conseqüències d'aquesta lliçó —una lliçó de rendició davant d'una dualitat irreductible, vull dir— sembla ser una d'aquestes coses que el Carner-persona calla, però que el Carner-poeta, retòricament «barroer i elemental», busca com dir.)

En fi. Rumiem-hi.

Vet aquí, doncs, dos apunts sobre dues menes d'*imatges fusionals*, narratològiques, a Carner: una de *focalització variable* (per expressar i provocar la vivència de la necessitat moral de la pietat) i una altra de *descentrament narratiu*, perquè el poeta pugui, tal vegada, no callar —i fer vives, i precisos— les ambigüitats irreductibles del desig.

Com deia Agamben (*Profanacions*, 2005): «Allò inconfessable del desig és la imatge que ens n'hem fet». Perquè el que resulta molt difícil —faig paràfrasi de les seves idees— és expressar *desitjos imaginats* i *imatges desitjades*. Els desitjos sense imatges són brutals, diu, i les imatges sense desig són avorrides. Ens toca comprendre que som *desitjos inexpressats*, diu.

I ens toca celebrar (i agrair), dic jo, els intents exitosos de comprensió, i d'expressió: els accessos experienciables —llegibles, vivibles— a les grans dificultats.

Vet aquí Carner.

1. Aquest gener de 2021, Oller ha presentat el llibre *Pel camí de Carner* (Universitat de Girona/Fundació Pere Coromines). [↗](#)

ETIQUETES:

«EL GESSAMÍ I LA ROSA»

«PIETAT»

#PREJECTECARNER

CARNER

ENUNCIACIÓ

NARRATOLOGIA

OLLER

POESIA

TOLDRA



ESTEVE MIRALLES | ÚLTIMES PUBLICACIONS

(Masquefa, 1964). Escriptor. Autor dels poemes d'*Ulls al bosc* (2019) i de *Com si tinguessis temps* (2014), i del dietari narratiu *Retrobar l'ànima* (2013). Com a traductor de poesia, amb Ricard San Vicente, acaba de publicar *Quan escampi*, de Borís Pasternak (2020). Professor de l'Aula d'Esriptura de Girona i de la Universitat Ramon Llull.

Articles relacionats



**Percy Bysshe Shelley:
entre la raó i la
imaginació**



«I què | la cerimònia»



**Allò que resta del que
queda exclòs**

Llibres
Cultura
Nosaltres
Contacte

© LA LECTORA
hola@lalectora.cat

Amb el suport de l'Ajuntament de
Barcelona (ICUB, 2019)

Política de privacitat
Copyleft



© LA LECTORA 2018