

El poeta en perspectiva i en retrospectiva

#PROJECTECARNER / 8 ABRIL, 2021



Tinc entès que tothom, no sé si fins ara o també d'ara endavant, parlarà d'un poema concret o determinat de Carner i, encara que ja sabia això, em vaig estimar més de no parlar de cap poema en particular —llevat d'un de sol que esmentaré per raons que ja veuran els que m'escoltin—, sinó del cas Carner com a cas literari en general, i en particular de dues coses de Carner que independentment de la vàlua de cada un del seus textos en prosa o en vers —perquè també faré referència a la prosa— m'han interessat sempre i m'han intrigat molt sovint. Són dues coses que, per entendre'ns, provisionalment anomenaré l'*aparent anacronisme estètic* i l'*aparent ucronisme lingüístic*. De les dues coses, la que potser podré despatxar primer és allò que en podem dir l'*aparent ucronisme lingüístic*, perquè no afecta d'una manera tan fonamental tot l'abast de l'obra de Carner. El que jo en dic l'*aparent ucronisme lingüístic*, per entendre'ns, fa referència a aspectes diversos en el cas de la prosa i en el cas del vers —diversos encara que no exactament antagònics.

En el cas de la prosa penso sobretot en les traduccions. Us deia des d'ara que, encara que m'hauria estat molt fàcil, com a qualsevol, no he verificat si *Pickwick*, o *Grans esperances*, han estat objecte d'alguna mena d'intervenció en les edicions de després de la guerra. En el cas de *David Copperfield* només podíem saber això si haguéssim tingut accés o tinguéssim accés —cosa que desconec— a l'original lliurat per Carner, perquè no hi havia publicació prèvia a la guerra. Abans d'entrar a esmentar aquest *aparent ucronisme lingüístic*, intentaré explicar de quines intervencions parlo en concret perquè alguna persona de les que és aquí ho pot saber i altres poden no saber-ho. Quan es van reeditar als anys seixanta les traduccions clàssiques de Proa, i algun original també, un grup de persones benintencionades i patriotes —així mateix s'autodefiniren, i em sembla que la definició és justa des del punt de vista d'ells— va creure que el seu deure era —entre cometes— millorar i actualitzar el català d'aquestes traduccions. És així que el *Crim i càstig* d'Andreu Nin, com també l'*Anna Karénina*, i fins i tot una obra original, *Vida privada* d'en Sagarra, van ser àmpliament reescrites, amb un equip de gent format bàsicament per Carles-Jordi Guardiola, Joan Oliver, i Ros i Artigas, el poeta. L'únic testimoni que tinc, perquè és l'única persona encara viva amb qui n'he parlat, és en Guardiola; em deia això: que feien una tasca necessària i patriòtica. En el cas particular de *Vida privada*, una intervenció de l'hereu —avisat per mi del fenomen, que consistia en el canvi gairebé d'una paraula o dues per ratlla— va establir que a partir d'un cert moment es tornés al text de la primera edició. No sé què ha passat en el cas d'Andreu Nin, no he fet aquesta verificació —sí que havia estat el text considerablement alterat en els anys seixanta, tant de *Crim i càstig* com d'*Anna Karénina*—, i no he fet mai la verificació respecte de *Pickwick* i de *Grans esperances*, però la pot fer qualsevol en qualsevol moment. De *David Copperfield*, com dic, només se'n podria saber alguna cosa si tinguéssim accés —i no sé si és accessible— a l'original que va lliurar Carner en el seu moment o, en defecte d'aquest original, a algun eventual esborrany anterior —no sé, des del punt de vista d'arxiu, què hi ha en aquest cas. Em refereixo, en el cas de les traduccions de la prosa, a un material que jo he llegit únicament en la versió anterior a la guerra i no sé si n'hi ha d'altra, de versió; és probable, coneixent els interessats, que fossin més primmirats en el cas de Carner que en el cas de Sagarra o d'Andreu Nin, però això és només una hipòtesi, no he fet cap verificació —és molt fàcil fer-la.

Hi ha, tanmateix, pel que respecta a les traduccions, més encara que a la prosa en general, un fet evident: ningú no ha parlat mai ni ha escrit mai aquell català, i Carner ho sabia perfectament. El català de Carner, encara que sabem que el dictava essent cònsol a Gènova directament de l'anglès a una secretària, no tenia per això tampoc res d'espontani en aquest cas, era una fabricació cultural molt volguda: exactament, el que no van voler o saber entendre els autors de *Verinosa llengua* i més tard d'*El malentès del Noucentisme* i el que en canvi va entendre perfectament una persona que aquí és present, Narcís Comadira, en el seu llibre bastant més recent i bastant més encertat sobre el Noucentisme també. Però que ningú no ha parlat mai ni ha escrit mai així ho sabia Carner perfectament millor que qualsevol dels actors, coetanis o posteriors. La creació idiomàtica i estilística de Carner en aquestes traduccions, més encara que en els textos en prosa originals —entenent per això les cròniques o articles—, és del tot deliberada, tan deliberada, en una escala diferent, com el castellà de Góngora —una escala diferent amb una ambició menor, però igualment allunyada de la parla—, i, d'altra banda, val la pena de remarcar que no es limita ni se cenyeix exclusivament a aquestes traduccions al català. Trobem la mateixa mena de fabricació idiomàtica en una cosa no gaire coneguda: la traducció al castellà de l'*Areopagítica* de Milton que va fer Carner en els anys quaranta en el Fondo de Cultura Económica està escrita també en un castellà que mai no ha parlat ningú, és a dir, ell adoptava per traduir textos allunyats en el temps una llengua, català o castellà segons aquests dos casos —no són els únics, n'hi ha d'altres—, que sabia molt bé que mai no havia parlat ni havia escrit ni parlaria ni escriuria ningú. Era una fabricació idiomàtica em sembla que del tot legítima, però una creació de caràcter estètic no es pot mesurar amb criteris de mestretites gramaticals —aquest va ser l'error fonamental de *Verinosa llengua* i *El malentès del Noucentisme*. Això pel que fa a la prosa, que poca gent ha continuat per raons evidents —jo, en únic cas, *Fortuny*, vaig intentar de seguir aquest camí perquè la matèria m'ho feia abellidor, útil i a mi em semblava que fins i tot necessari i adequat.

Pel que respecta a la poesia —tenint en compte, no obstant, les moltes variacions que cada poema ha tingut—, hi ha una cosa evident: la feina d'estilització duta a terme per Carner —allò que Gabriel Ferrater, si no m'enganya molt la memòria, en deia en la visió pejorativa (no en la que ell tenia) «estilitzador de manies de genteta»— es du a terme sobre alguna cosa que resulta en certs moments bàsicament llunyana. Aquesta cosa és, fins on arribo jo a saber, no una adopció en el seu propòsit espontània —en el seu propòsit: els resultats els podeu valorar com calgui— del català de Barcelona com el que trobava a Maragall, sinó una estilització d'aquest català barceloní, amb uns resultats artístics excel·sos, però sobre una llengua que, si anem a parar no pas a l'elaboració concreta que tenen els poemes carnerians, sinó a allò que endevinem darrere d'aquests poemes d'estructura, de carcassa i d'ossatura lingüística, treballa sobre un material no antic ni modern, sinó —cosa diferent— envellit, és a dir, des d'una estilització d'una parla barcelonina que avui resulta envellida, no incorrecta, no anacrònica ni tampoc arcaica —aquests adjectius que escaurien, cadascun a la seva manera, a Maragall, en un altre sentit a Foix, etc.—; és una estilització admirable d'una parla que en el seu origen és envellida, no en tant que parla de Carner. De manera que l'ucronisme lingüístic en el cas de la prosa respon, sobretot en les traduccions, a una voluntat estètica molt deliberada i conscient que també trobem en el cas del castellà de Milton i algun altre —fins i tot, en cert sentit, en la traducció (autotraducció) de *Nabí*, però sobretot en Milton—; i, pel que respecta a la poesia, la feina d'estilització és admirable però el treball és sobre una cosa que avui ens queda molt llunyana, és a dir, la parla barcelonina, ja estilitzada a l'origen respecte a la percepció que en tenia Maragall. Maragall és més a prop, probablement, del que sentia a dir o del que creia sentir a dir, del que reconstruïa fonèticament del que sentia, i Carner, sobretot a partir d'un cert moment, estilitzava una parla que avui ens queda llunyana perquè ha quedat envellida o antiquada: no és que sigui anacrònica ni és que sigui tampoc arcaica, no pot ser arcaica i no arriba a ser anacrònica; és antiga (és, per exemple, com si en castellà treballés sobre els diàlegs de Benavente —en teatre català no hi ha cap equivalent correcte—: es pot fer una estilització excel·lent a partir del castellà dels diàlegs de Benavente, però estem parlant d'una llengua molt determinada que avui no parla ningú llevat d'uns clixés que s'han incorporat a la parla de la burgesia de Madrid). Això explica, em sembla, el que jo en dic l'ucronisme —que no és anacronisme— lingüístic de Carner: en el cas de les proses, sobretot en les traduccions, una voluntat estètica molt deliberada de construir una obra artística sense cap relació directa amb Dickens, posem per cas, o amb Milton, però sí amb les seves idees sobre el que es podia fer amb el català o el castellà partint d'aquest canemàs, i per aquest camí no l'ha seguit gairebé ningú —tampoc és que se l'ha intentat de seguir (a part del meu cas particular de *Fortuny* conec pocs exemples i intents d'anar per aquest camí; hauria pogut fer alguna cosa Armand Obiols si hagués escrit una mica més, però d'altra banda no va escriure gaire i sobretot no gaire prosa, i el poc vers que tenim va per un altre cantó)—; i, en el cas de la poesia, una estilització —com he dit— d'una parla llunyana, perquè ha esdevingut envellida sense arribar a ser antiga, i no crec que mai l'arribem a percebre com a antiga en el sentit que percebem com a antiga la parla que podem endevinar poc o molt en Ausias March o en Bernat Metge. Penseu que mai no arribarà a passar d'antiquada o envellida a arcaica o antiga, perquè hi ha una evolució en la llengua

literària i en la llengua parlada, cadascuna a la seva manera, que no crec que possibiliti mai que es produeix un hiatus, que et fa sentir com a arcaics i amb un cert dring especial aquests autors que he dit, o si voleu Roís de Corella, o els diàlegs del *Tirant* en algun sentit. Aquest problema, que l'esmento de passada sobretot a causa de les idees lingüístiques difoses als llibres que ara provaré de no repetir, llevat del de Comadira, que repeteixo de bon grat, no és, no obstant, el punt més essencial.

El punt més essencial de Carner, per a mi, com a lector, ha estat sempre l'evident sensació de perplexitat que m'ha creat tothora la consciència, per un costat, de l'altíssima excel·lència estètica dels poemes de Carner, en qualsevol de les seves versions possibles; cadascuna a la seva manera em sembla interessantíssima, com passa en un cas en certa manera similar, Juan Ramón Jiménez —cada versió de Juan Ramón Jiménez m'agrada independentment de quines preferís Juan Ramón Jiménez; passa el mateix en Carner. Es pot triar, com fa Manent o sembla fer Manent, la del 57, però no és forçosament obligatori preferir aquesta versió a d'altres; i en Juan Ramón és el mateix: la versió més moderna, que sembla ser la del recull *Leyenda*, no és forçosament la millor, començant per la disfunció dels versos, que trenca hemistiquis i els ajunta en versos llargs. I, al costat d'aquesta excel·lència estètica evidentíssima —que és el nucli de la fascinació de Carner i que té relació amb l'èxit extraordinari que té a estilitzar una parla que en si mateixa ens queda llunyana, com dic; en si mateixa, en el seu origen darrer, en el seu origen remot—, hi ha una cosa que em sembla pura evidència: és estèticament una poesia anacrònica. No és l'únic poeta al qual li passa això, i és sens dubte dels poetes a qui passa això que té un èxit més extraordinari, però s'ha de saber entendre. Hi ha un altre poeta que té aquest problema, Antonio Machado en castellà —i no discutirem el seu cas, no ens ha d'ocupar, ni em sembla que Machado sigui un poeta gaire equivalent ni gaire semblant a Carner. Tenen en comú la data de naixença i activitat, són coetanis de poetes que escriuen en un altre moment de l'evolució de la poesia i de la història literària, és a dir, escriuen en gran part no precisament en l'avantguarda (i no és obligatori que la facin), però sí que escriuen una poesia posterior al simbolisme i anterior a la poesia contemporània, això em sembla un fet indubtable. Per l'any de naixença no els tocava de fer això; ho fan per raons diverses i que en el cas de Machado no val la pena d'esmentar ara ni d'entrar a discutir aquesta qüestió, de la qual he parlat alguna vegada amb precisió.

Aquesta perplexitat respecte a l'estètica de Carner, la sensació que és anacrònica, resulta impossible d'evitar-la i cadascú hi respon a la seva manera. Carles Riba, quan va fer la tria, avui molt poc recordada, i no sé ni tan sols si mai reeditada, de Carner per a *Selecta*, ja hi alludia amb una mena de reserves estranyes, parlant que li trauria algunes coses, que deixaria el Carner més essencial; era la mania que tenia en Riba de dir que hi havia una part de Carner que la trobava anacrònica —no fa servir aquest mot, però el sentit és clarament aquest—, una altra massa anecdòtica, etc. La tria de Riba tindrà el valor que tingui però indica com a mínim la manera que la generació de Riba, i Riba mateix, com a simbolista, tenien de llegir la poesia de Carner. Només hi ha hagut, que jo sàpiga en aquest precís moment, dos autors —germans però no precisament bessons— que s'hagin ocupat d'aquesta qüestió. L'un és Gabriel Ferrater, que ja va parlar que Carner no era un «estilitzador de manies de genteta» —com he dit—, i de manera més o menys ocasional, particularment en el pròleg a *Nabí*, va tocar, però sempre d'una manera el·líptica, aquesta qüestió. De manera frontal, que jo sàpiga, només l'ha tractat Joan Ferraté, persona que no cito de gaire bon grat. En aquest cas, Joan Ferraté la va tocar primer en un assaig sobre «L'estiu fecund al jardinet», recollit al capdavant del volum *Dinámica de la poesía*, i més tard en el que jo crec el seu darrer text vàlid, el text que va escriure en francès per a Europalia l'any 85 sobre Carner i que es va reproduir més tard a *Reduccions*, posa per cas. Tots sabem que encara va viure bastants més anys, però em sembla que no va escriure res més vàlid després del text sobre Carner en francès. Però, en canvi, el text de l'any 85 —el text en francès— toca el problema, sense esment d'un detall que ara diré. El problema és molt senzill: per l'any de naixença, Carner és posterior, posem per cas, a Kavafis o també a Machado, i també a D'Annunzio, i és, en canvi, coetani —més jove i tot— d'Apollinaire, i Apollinaire no es va limitar a fer calligrames; molt abans de fer calligrames Apollinaire havia escrit poemes molt importants també d'estructura calligramàtica però que són en una etapa de l'evolució de la poesia molt posterior a la que registra coetàniament Carner —també Machado, per cert. Però és un fals problema, és a dir, tots sabem que en art o en literatura no hi ha progrés, i que Picasso no és ni superior ni inferior al que va pintar les coves d'Altamira o d'on s'escaigui, de la mateixa manera que Leopardi no és ni superior ni inferior a un poeta coetani que escrigui en una estètica més avançada. És diferent quan es tracta d'abismes de qualitat, és a dir, són coetanis Mallarmé i Núñez de Arce, i evidentment Mallarmé és molt més bo que Núñez de Arce, però no per l'estètica, sinó per l'assoliment del material, no perquè triï una estètica determinada.

Hi ha una cosa inquietant en aquesta situació. La fórmula que triava Ferraté en públic era lleugerament diferent de la que triava en privat. No dic que fes cap mena de simulació; senzillament, tot i que l'explicació brillant —dues vegades en el fons, la de *Dinámica de la poesía* i la d'Europalia són la mateixa— és veritat, és a dir, que prescindint d'aquesta evolució Carner va a parar a la línia que reula fins a Teòcrit (això és una manera de defensar-ho pròpia d'una persona llicenciada en Clàssiques), no té en compte un altre punt. Curiosament no l'he vist mai escrit per Joan Ferraté, però me'l va dir de paraula, i en part és veritat. És evident que, en alguns moments, Carner va arribar a una estètica no tan dissemblant com ens sembla de la d'Apollinaire. N'hi ha un cas evident —que no he portat aquí per llegir-lo perquè la meua idea no era fer el comentari de cap poema—: si agafem el poema «La figuera de Passy» —poema que, si no el recorden els que m'escolten, el poden trobar molt fàcilment—, certament sembla un d'aquests poemes que tenia el cor robat a Marià Manent, un poema diguem-ne paisatgístic i casolà, però, si sabíem deixar de fixar-nos en la música d'un costat i en la forma d'encadenar les frases d'un altre, sona com Apollinaire. Això és totalment cert a desgrat de les aparences; l'observació de Ferraté mai escrita que jo sàpiga era justa. Hi ha un embolcall de poema paisatgístic i casolà —això és cert pels que es delien per llegir-lo com Marià Manent—, però el resultat és molt apropat a Apollinaire, no pel tipus de mètrica triada. Aquests versos de vuit síl·labes —que en castellà foren de nou—, encara que dominen, per exemple, a «La Chanson du mal-aimé» d'Apollinaire, que és la cosa més semblant en la sonoritat a «La figuera de Passy», no els va inventar certament Apollinaire. Amb una altra intenció surten ja, pel cap baix, en la poesia diguem-ne posterior a Verlaine i a Rimbaud. No obstant, el que amb aquesta mètrica fan Verlaine i Rimbaud no té res a veure amb el que fa després Apollinaire. Una altra cosa és que Apollinaire, al seu torn, sigui un antecedent de Cocteau i Aragon, però això ens du a un territori diferent, a la posteritat, no a l'ascendència d'aquesta mètrica.

L'existència de «La figuera de Passy» demostra no solament una cosa que ja sabíem, que certament Carner havia llegit Apollinaire com tantes altres coses de la poesia contemporània, i que si feia el que feia no era perquè no n'estigués assabentat, i no podia no estar-ne, d'assabentat, per ell mateix i per Émilie Noulet, però per ell mateix en primer lloc. Demostra que podia dur a terme una mimesi brillant i fins i tot, si volia ell, no pas només reconeixedora de la dicció d'Apollinaire a «La Chanson du mal-aimé», però que s'aturava aquí. És a dir, «La Chanson du mal-aimé» en el cas d'Apollinaire era un punt de partença, d'arrencada, que ens porta a poemes com per exemple «Zone», i poemes com «Zone» ja és alguna cosa que Carner ni va fer mai ni va voler fer mai. És una tria deliberada. Aquesta tria respon a un anacronisme estètic? No en la mesura que és conscient. El sol fet de fer «La figuera de Passy» demostra que podia iniciar el mateix camí d'Apollinaire i en va donar aquest indici, i segurament d'altres que ara no tinc presents, però aquest és ben clar. Què el va decidir a seguir el camí que seguia? Sospito —ho sospito fonamentadament— que no precisament escriure com Teòcrit. Aquesta és una manera d'argumentar brillant, però no estic segur que la seva intenció fos enllaçar amb Teòcrit directament. Era una voluntat diguem-ne de refús de l'evolució estètica? Això es podria dir de Machado respecte a Mallarmé, que diu que Mallarmé era un «negro catedrático». Però això no ho podem pensar raonablement de Carner, ni per ell mateix ni per Émilie Noulet. Volia estilitzar no solament el que en deia Gabriel les «manies de genteta» o bé el que jo dic que és una parla avui percebuda com a antiquada o com a envellida, però no pas en aquell moment, és a dir, no acceptar-la com alguna cosa espontània i donada, com passava amb Maragall, sinó fer-ne una creació de la mateixa manera que ho feia a partir del canemàs anglès amb Dickens. Hi havia una tria. No és l'únic de fer això. Més endavant, Màrius Torres, en una època tan tardana com els anys quaranta del segle xx, encara escriu poesia i se l'ha estudiat, millor o pitjor, però he intentat d'estudiar-ho en el pròleg a Màrius Torres, com si fos un poeta que escriu immediatament després de Baudelaire —evidentment no és el cas. I, d'altra banda, Màrius Torres sabia que després de Baudelaire hi havia Paul Éluard, i això no és una conclusió, és una evidència. Tenia una antologia francesa amb poemes de Paul Éluard al sanatori de Puig d'Olena. En tots dos casos, Carner i Màrius Torres — amb diferències de tot tipus, començant per la importància literària, que és evidentment més considerable de bon tros en Carner sense desdenyar per res Màrius Torres— és una tria que em sembla que obeeix a la particular situació sociohistòrica i lingüística del català literari. Tots sabem quina era: en el seu estat més silvestre el trobem no precisament en Verdaguer sinó en Maragall, amb resultats molt bons com a poemes, però com a opció lingüística es pot acceptar això o no. Maragall va acceptar Verdaguer i no li va donar mal resultat, però no era aquest el camí que es va triar després. Va donar un resultat excel·lent en ell, en Maragall, no forçosament en un altre. (Encara recordo com això posava nerviós Espriu; en particular, Espriu no podia suportar allò del nen que, després de la bomba al Liceu, «se mira a n'ell, — se mira a n'ella, | i riu bàrbarament»; això de «bàrbarament» a Espriu el treia de polleguera, perquè el bàrbar és el que no parla bé el llatí, i això no és aplicable a un nen. És clar que aquest tipus d'anàlisi no el resisteix Maragall, ni gairebé ningú —el resistiria Carner, això sí.)

Què va passar? Al davant de la situació estranya del català poètic, i del català literari, hi havia, em sembla, tres camins —a part del de Maragall, que ja he esmentat. El camí de Salvat-Papasseit —interessant però fet amb una eina lingüística molt insuficient i, a més a més, sense temps per millorar-la perquè va morir molt aviat i sense prou preparació per fer alguna cosa més que el que va fer, que va tenir resultats molt bonics, en un cert sentit, però insuficients des del punt de vista de la llengua— no pot ser una proposta més que *in nuce*, no assolida en si més que des del punt de vista de l'efectivitat, que és extraordinària, sobre el lector —almenys en la major part de lectors. Però hi havia dues possibilitats. Una era la de Foix. Foix actua dient: l'últim moment real del català literari va ser Roís de Corella, Ausias March i aquí ens aturem, i començo des d'aquest punt, en la mesura que aquest punt em permet enllaçar amb la llengua com cal. És una tria que va portar que Foix no fos gaire comprès durant molt de temps —i que Joan Oliver, en un retall de diari que Foix conservava, demanés la restitució de l'import del preu, suposant que l'hagués pagat, que no sé si el va pagar de debò, del *Gertrudis* de l'any 27 de Foix. La tria de Foix era molt extrema, però era una tria possible, i ha tingut resultats importants, no solament en l'obra de Foix, sinó en alguns aspectes de l'evolució del català. Hi ha amb tota certesa coses que si no les hagués arribat a fer Foix no haurien estat mai incorporables al català literari, com va passar amb moltes coses retretes al seu moment al castellà de Góngora i acceptades després al castellà habitual literari. Es pot dir una cosa similar d'en Carner, però en aquest cas no va optar, o almenys no pas amb aquesta deliberació gairebé porfídiosa de Foix, per la llengua del segle xv ni exactament per la llengua dels pescadors del Port de la Selva. Va optar per agafar la parla que el circumdava —una parla sobre la qual ironitza indirectament en el poema «Barcelona, ciutat castellana a l'estiu», que acaba amb uns que parlen i diuen «A la verdad no existe problema catalán», com segurament recordareu, d'un sonet molt curiós— i, d'aquesta parla, sense acceptar-la com a diguem-ne —i és molt dir— paraula viva com feia Maragall i tampoc anar a una mena d'enfrontament amb la parla clàssica del segle xv barrejada amb la parla del Port de la Selva com feia Foix, va intentar fer-ne una estilització, però aquesta feina lingüística és tan important, i tan diferent de la que tenia per fer Apollinaire, que encara que no era francès es troba amb una llengua tota feta —no sé si més feta que el seu polonès originari, ho desconec—, que no tenia senzillament marge de maniobra més enllà de «La figuera de Passy». És a dir, en tenia prou amb intentar fer —i ho va aconseguir amb un èxit extraordinari— un català poètic modern sobre una base relativament precària, que no podia ser ja la de mossèn Cinto i no podia ser, per raons diferents, la de Maragall, encara menys. Aquesta feina era tan considerable que, a més a més d'això, fer alguna cosa de semblant al que feia Apollinaire o qualsevol com Apollinaire és senzillament perjudicar alhora els dos fronts possibles de la tasca que ell volia emprendre. En aquest camí no dic que indirectament no volgués enllaçar amb Teòcrit, però no crec que això fos la primera de les seves preocupacions; és una manera com una altra d'argumentar-ho; no crec que hi pensés. El que va aconseguir té, no obstant, una virtut indubtable: aquest català, encara que notem que té al darrere un subsòl una mica envellit de parla diària, és un català que ens arriba molt més que la major part del català fet servir en la poesia de Carles Riba. Això no vol dir que l'un sigui més bon poeta que l'altre —sobre això, cadascú pot opinar—, però és evident que la llengua

d'*Elegies de Bierville* o de *Salvatge cor* ens queda més llunyana que la llengua dels poemes de Carner, per la senzilla raó que Carner estilitza una llengua parlada — empobrida, defectuosa, però parlada— i Riba intenta d'escriure, no aquesta llengua parlada ni tampoc la llengua arcaica que tria Foix sinó un model de llengua que, més o menys, si no ho he interpretat del tot malament, en aquests casos i en el de *L'Odissea*, es proposa de fer la hipòtesi —a vegades amb uns èxits molt brillants— del que hauria pogut estar un català literari no interromput d'ençà del segle xv que hagués continuat linealment. En certa manera, aquesta tasca de Riba té aspectes impossibles d'assolir lingüísticament, i explica que *Elegies de Bierville*, *Salvatge cor* o *L'Odissea*, sent excelsos, com també la traducció de Sòfocles, estèticament ens sonin en una llengua més estranya que la dels poemes de Carner, i gairebé tan estranya a estones com la de les traduccions de Dickens de Carner, per raons diferents.

Llavors, jo crec que la grandesa de Carner es mesura, en bona part, per la seva lucidesa a enfrontar-se amb el problema de fer una poesia en català modern i que no fos antagònica de la poesia coetània, és a dir, de la poesia contemporània. Coses com la de «La figuera de Passy» i d'altres —d'altres també alienes a l'obra poètica, que es troben en altres llocs de la seva escriptura— demostren que no és que no conegués el que feien Apollinaire i els altres —ho coneixia perfectament, i més encara el que havia fet abans Mallarmé—, sinó que el que havia de fer era sobretot redreçar, reinventar, sense desfigurar-lo, el català literari per a la poesia —també per a la prosa, però en el cas de la prosa no aspirava a cap mena de congruència, crec, amb la llengua parlada. Allò que m'impresiona a mi de Carner és, en el cas del que en dic *aparent ucronisme lingüístic*, la grandesa del gest solitari o gairebé solitari —ha tingut ben poca gent que l'acompanyés, però encara ara i de moment és una llengua que mai no ha parlat i mai no parlarà ningú—; i en el cas de la poesia l'anacronisme estètic que el duia a sacrificar em temo que, a la llarga, fins i tot el premi Nobel. És a dir, allò que es proposava de fer no és traduïble a cap llengua diferent del català; posat en una altra llengua queda una poesia que sembla Francis Jammes i no ho és. I això li passava també a Juan Ramón, però no pas a tota l'obra; hi ha un sector de l'obra de Juan Ramón que no pot ser reduït a Francis Jammes. Però la grandesa de Carner és, en part, aquest èxit extraordinari dels poemes a costa de donar impressió d'anacronisme, que no podia ell desconèixer que la donaria, i que és falsa en la mesura que només es pot parlar d'anacronisme si hi ha una mancança de la llengua; dintre, a l'interior de la llengua catalana no hi ha cap anacronisme, al contrari, hi ha una gran modernitat —només cal que mesurem la distància que separa Maragall de Carner: és immensa. El cas de Carner s'ha bastit, construït, tota una llengua literària i poètica, d'una peça, tan intangible com la de Juan Ramón Jiménez en el cas del castellà, però Juan Ramón partint d'una base existent, i en el cas de Maragall s'ha acceptat acríticament, encara que amb èxits individuals, indubtables i clars, la llengua que el circumdava, intentant de redimir-la pel cantó de la paraula viva en la mesura que l'oïda el pogués acompanyar. Però, com dic, jo crec que Carner va tenir tanta generositat respecte a la llengua per saber que es condemnava a no ser entès en les traduccions, a no ser entès estèticament. Es poden traduir literàriament o no molts poemes, o els mots de cada poema, però traduïts donaran sempre la impressió d'una cosa estèticament endarrerida, una cosa que, escrita en el segle xx en la seva major part, la immensa majoria sembla escrita més aviat, quan es posa en traducció que no pas quan es llegeix l'original, al darrer terç del segle XIX, i em fa l'efecte que, a part d'altres motius, això explica que Carner no arribés a tenir el premi Nobel. Ningú no el mereixia tant com ell, segurament, entre els seus contemporanis.

Aquestes dues qüestions són les que sempre m'han intrigat més de Carner, sobretot la part diguem-ne de l'aparent anacronisme estètic. L'ucronisme idiomàtic és una qüestió interessant sobre la qual he vist que s'ha escrit molt poques vegades i n'he dit el que em semblava, però l'aparent anacronisme estètic és un problema de fons, problema que, generalment, és refusat o deixat de banda o esbiaixat o no tingut totalment en compte. No obstant, més val que comencem a fer-li front. És un fet indubtable. I n'hi ha prou de considerar un poema com «La figuera de Passy» per recordar-nos que el que fa Carner és perfectament conscient i és una cosa que no té parió, ni per bé ni per mal, en la poesia que l'envolta en el món europeu circumdant, ni tampoc en l'anglosaxó, que ell també coneixia, o en l'hispanic o ibèric. És aquesta la perspectiva general que volia donar sobre la meua experiència i, encara que he esmentat alguns poemes, m'ha semblat que més valia donar una visió general, perquè la qüestió de fons que he intentat de situar és una qüestió estudiada, però no gaires vegades, i sobre la qual l'experiència individual de cada poema no ens permet potser de fer un discurs totalment general; és qüestió només de cronologia i de pensar. L'art, o la literatura, no progressen com la tecnologia, però tenen etapes, i existeix l'evidència que Carner voluntàriament va restar en una determinada regió, no perquè no en conegués les fronteres immediates sinó perquè la seva feina era d'una altra naturalesa. En aquest sentit i només en aquest sentit, en una mena d'aprofundiment —ell potser en diria entotsolament; no recordo que jo l'hagi fet servir gaire—, sí que podem equiparar-lo a Teòcrit. Res més.

[Aquest text va ser dit dins el marc de les Jornades Carner a l'edifici Carner de la Universitat de Barcelona, coordinades pel prof. Jaume Coll i Llinàs, el 10 de febrer de 2009. La transcripció i l'edició han anat a cura de Jordi Pujol Pardell.]

Si voleu crítica literària catalana de qualitat i independent, subscriuiu-vos [aquí](#) a *La Lectora*. Amb el vostre suport feu possible que la revista es consolidi i pugui créixer.

ETIQUETES: «LA FIGUERA DE PASSY» #PROJECTECARNER APOLLINAIRE CARLES RIBA DAVID COPPERFIELD J. V. FOIX JOAN MARAGALL
JOSEP CARNER LLENGUA POÈTICA



PERE GIMFERRER | ÚLTIMES PUBLICACIONS

(Barcelona, 1945), els seus darrers llibres de poemes en català són *El castell de la puresa* (Proa, 2014) i *Marinejant* (Proa, 2016).

Articles relacionats



**Mig disfressat de
xinès**



**Un sanglot carnerià
(II)**



**Un sanglot carnerià
(I)**

[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