

d'aquelles severes, intenses y gràfiques descripcions, plenes de veritat, filles d'una observació constant, caparruda, tant pagesa com las mateixes escenes ovirades. Ah! Com la sentia la Terra, en Duran! La Terra llaurada, la Terra sembrada, la Terra esqueixada per les espigues, la terra esquerdada per l'ai-xut! Y aquella gent colrada, feïnera, seca silenciosa, desconfiada, estalviadora, ingenua i terriblement panteïsta, que va succehnt-se damunt la Terra, vivint d'ella y per ella!" (194).

Joan Rosselló és un altre dels autors que reben encàrrecs de Carner per tal d'escriure sobre la pagesia (195). Manyoch de fruyta mallorquina és una bona mostra de la mena de narrativa que interessa i no és d'estranyar que sigui el volum amb què el 1903 s'enceten les Edicions "Catalunya", precisament en el mateix any del llançament de Víctor Català. La dimensió èpica que dóna als personatges i el regust classicitzant de les escenes l'aparten del ruralisme manso d'altres col.laboradors de la revista, del drama rural i del simple costumisme. Les seves narracions, però, també amaguen la tragèdia i suggereixen la presència d'una natura ingovernable (196). Això no obstant, amb la intenció d'encabir-lo en el concepte d'"escola mallorquina" que Carner vol difondre, la imatge en dóna és la del cantor d'un paisatge mallorquí ideal, amb uns pagesos que viuen en perfecta harmonia amb la natura i que esdevenen "sacerdots d'aquell temple de la pau" on, per força, "la gent hi és bona i les vides s'hi escolen mandrosament" (197), expressions que semblen tretes dels articles carnerians de tema illenc. Una de les finalitats del pròleg de Costa i Llobera a Manyoch... -i d'aquells que, ben conscientment, han escollit el prologuista- és fixar aquesta imatge interessada i situar Rosselló al marge del Modernisme, sempre d'acord amb el concepte restringit amb el qual operen:

"Fins en lo més vulgar y ordinari de les feynes y dels treballadors de la pagesia sab afinar nostre observador la nota suggestivament poètica, moltes vegades desconeguda pels meteixos qui,s diuen poetes. Bona mostra d'això són quadrets com La veremada y altres d'una rustiquesa distingida qu.arriba, fins a cert punt, a mistralejar. Del gran artista Mistral sembla haver après en Rosselló l'art d'escullir el detall gràfich sense remilgament de ciutadà qui s'assusta de lo pagesívol; però també sense estremada obsessió de lo popular y pagesívol qu.arriba a caure en lo trivial (...). El llenguatge no té gayre riquesa, si bé en camvi no sol ésser deficient, ni incorre en neologismes y estravagàncies que tant s'estilen..." (198).

A l'igual que el Ruyra de La gent del mas Aulet, Joan Rosselló és una de les esperances de Carner per a la consolidació d'un tipus de novel.la que respongui a la seva demanda. Novel.la que encara pot ser reivindicada durant 1903 i 1904 però ja no més tard. Així es manifesta en el pròleg a Manyoch...:

"Qui amb tanta finura maneja la ploma y li sab traçar tan nets y ayrosos perfils bé pot emprendre dibuixos de major importància y arriscar-se a donar-nos la novel.la mallorquina" (199).

El fracàs d'un, però, és extensible a l'altre. I les raons, idèntiques: la incapacitat per substituir les tècniques de la narrativa curta per les de la novel.la (200). En Rupit, l'únic projecte novel.lístic de Rosselló, no és més que la constatació del fracàs: una acció accelerada i un xic forçada que no aconsegueix construir una estructura mínimament coherent que integri un seguit d'escenes descriptives que tenen veritable autonomia i que, per si soles, recorden molt els seus relats breus típics. Des de "Catalunya" mateix se'n queixen en la ressenya que li dediquen:

"En Rupit, novela de D. Joan Rosselló pu-

blicada per L'Avenç és un llibre ple de veritat, de tristesa y d'admirable sequedat volguda. És llàstima que vingui un moment en què l'autor pert complacència en la seua tasca i vol acabar desseguida. En Rupit és un dels llibres més reveladors de Mallorca que conech. En mitj de una naturalesa oriental, de llum y de pols, s'escolan les petites vides. Quina trovalla aquelles minúcies de crònica del capítol de l'aixut! (...)" (201).

Potser per això en el discurs de 1905 als Jocs Florals de Viladrau -del mateix any en què es publica En Rupit- Rosselló deixa constància de les seves limitacions i es disculpa davant d'aquells -el grup carnerià és l'organitzador del certamen- que han confiat en ell com a baluard de la "novel.la mallorquina":

"Me costa molta pena crear res i fins me seria impossible inventar una acció llarga i complicada i sostenir-la molt de temps, mantenint viu l'interès del lector, sense perjudicar la veritat i la bellesa (...). Vet aquí per què no puc emprendre amb probabilitats de bon èxit la novela mallorquina, com m'han aconsellat els crítics més acostats i benèvols, i, menys encara, ensajar cap de les formes dramàtiques conegudes" (202).

Claudi Planas i Font -també amic personal de Carner (203)- és un altre dels escriptors rellançats des de la revista. D'una banda com a poeta per la proximitat, ni que sigui per simple mimetisme, als corrents dels quals parteix Carner i la reconducció vers l'ortodòxia catòlica d'algunes de les idees que en són pròpies. També per la seva connexió a la institució dels Jocs Florals i els seus esforços per introduir-hi, tot i les limitacions, alguns signes de modernitat (204). Especialment, però, com a narrador, des del moment que decideixen que el seu recull Prosa sigui un dels volums regalats el 1903 als subscriptors (205).

La seva inclusió a "Catalunya" com a narrador, tot

i que no té la transcendència de Ruyra o Rosselló, és interessant per diverses raons. En primer lloc, perquè és una via de connexió amb la narrativa simbòlico-decadentista de la dècada dels noranta -les narracions incloses a Prosa són d'aquesta època-, la qual és el fonament remot de la d'autors com Rosselló o Duran. En segon lloc, perquè la base ideològica que es desprèn de la seva visió del món rural coincideix amb la dels altres narradors seleccionats: el rebuig de la llengua mascla, un ideari cristià que justifiqui l'harmonia de la natura, la fidelitat a la tradició, l'elegia del temps passat i la típica imatge d'una vida rural esforçada però bonica i feliç (narracions com En Pere insinuen d'entrada el que podria ser un drama rural, però en canvi acaben essent tot el contrari). I en tercer lloc, perquè l'adscripció al simbolisme no va gaire més enllà d'una carcassa formal farcida de tòpics externs que són fàcilment assimilables com a marques de "modernitat" perquè queden al marge d'aquells components del corrent més difícils d'admetre.

El cas de Joaquim Ruyra mereix un seguiment més detingut. És el tercer dels components d'aquella "*mara-vellosa trinitat d'homes eminents*" que comparteix amb Gaudí i Torras i Bages (206) i l'exemple més clar, conjuntament amb els autors mallorquins, dels recursos de Carner i els seus per valer-se d'un model. Per a ells, Ruyra pot ser-ho de diverses coses: de tractament del llenguatge literari, fins i tot a l'hora de traduir (207); de narrativa curta i novel·la (ni que en aquest segon terreny no sigui reeixit); de com assimilar -paral·lelament al que succeeix amb Planas i Font però amb l'ajut de les seves reflexions constants sobre art i

moral- certs components del decadentisme i del simbolisme sense que perillin les conviccions morals; i, per últim, de voluntat d'innovar sense prescindir de les plataformes que, com els Jocs Florals, provenen de la tradició vuitcentista (208).

Hi ha diverses mostres de reconeixement d'aquest mestratge: les moltes visites que li fan, el fet que Bofill el consideri "*dels nostres*" o que Vallès el situï entre els intocables al mateix nivell que Prat de la Riba i confessi que "*tots formàvem rotllana de devoció al volt del nostre Joaquim Ruyra*" (209). I, sobretot, que Carner li obri les portes de "Catalunya" i sàpiga donar-ne la imatge que li convé. En la revista el seu protagonisme és ben palpable. Tant per la quantitat d'escrits que hi publica (ja és en la llista de col.laboradors del primer número i fins i tot -cosa insòlita- se'n reproduïx una fotografia en el número quaranta-tres) com per la importància d'aquest material. No només perquè "Catalunya" és el lloc escollit per a l'aparició de La gent del mas Aulet, sinó també perquè s'hi editen alguns dels seus textos teòrics més importants, se'n reivindica el vessant poètic i s'ajuda a la difusió de Marines i boscatges. De ben segur, l'inici de l'amistat amb Carner es remunta a 1903 i 1904 i el seu càrrec de director de "Catalunya" per força ha de tenir un paper important en l'enfortiment de la relació (210). A més, no hi ha cap revista de les que queden sota la influència carneriana que no situï Ruyra entre els seus col.laboradors més destacats: "Empori", "Vida", "Mitjorn", "Il·lustració Catalana" (des de 1904), "Art Jove", "Biblioteca Clàssica Catalana" i, encara, la represa de "Catalunya" el 1913. Ell és, a més, qui el promou a la presidència dels Jocs Florals de Moià de 1904 i dels de Girona de 1907.

Si ens cenyim a la narrativa, d'entre totes les possibles, la carta Ruyra és la més ben jugada a l'hora de consolidar el model idoni. Per aconseguir-ho, certs aspectes de la seva poètica queden camuflats en detriment d'aquells que interessa col·locar en primer pla (211). Els trets que se'n destaquen són els que s'apropen al fonament ideològic de fons del ruralisme dels altres prosistes seleccionats des de la revista i no pas aquells que emparenten la seva obra amb la narrativa simbòlica de Víctor Català i Raimon Casellas. És la mateixa distorsió que es produeix en la imatge que es dona de Joan Rosselló, però ara més aguditzada. També se'n destaquen aquells elements, principalment estilístics, que connecten més directament amb l'estètica carneriana. Una estètica que és vàlida per a la poesia i, per extensió, per a una narrativa curta tècnicament allunyada de la novel·la. D'aquí que el 1907 Bofill en valori l'"*excelsitut estètica*" o el treball a partir d'un món de petites figuretes mitjançant les quals és més fàcil manipular la realitat (212). O que el 1903 ja se'l presenti com a model de llengua amb els mateixos arguments que esdevindran típics en ple Noucentisme. Concretament en boca d'Emili Vallès, que es val de "*la prossa castissa d'en Ruyra*" per al desprestigi d'una llengua literària excessivament popular i de component pitarresc (213).

La lectura de Marines i boscatges a "Catalunya" és el millor exemple de selecció en tots els sentits. El llibre és considerat exemplar, però se'n ressalten unes virtuts específiques, algunes d'elles ben simptomàtiques: la contraposició a Víctor Català i a Apel·les Mestres (els dos antimodels); el treball estilístic i de llenguatge, fins al punt de considerar l'obra com a "*el gran esplendor de la nostra llengua*"; "*el més pur fonament*

cristià", que fa que el seu autor ingressi en la famosa trinitat i que la natura esdevingui equilibrada i immutable gràcies a la clarividència divina; i la constatació final que "Ruyra és un home superior a tots nosaltres":

"Què direm de Marines y boscatjes d'en Joaquim Ruyra? Comparem aquell mar de la senyoreta Català ab el d'en Ruyra. Talment, com deya un amich nostre, el mar de la senyoreta Català és com els de teatre: una tela fosca y homes que la belluguen per sota. Recordeu també el mar d'Apeles Mestres, el dels Bessons y la Rosons, el poeta refinat dels cursos d'ampliació y les reunions (Pobre Apeles! se creya qu'un mar era un safreig ab bombollas, o un gran estany sense més diferència ab els estanys de jardí que l tenir les penyes rústiques de debò). En Ruyra té del mar una gran visió, diferenta de la visió clàssica y simbòlica dels poetes mallorquins. Per ell el mar panteja y canta ab vida plena y forta, per ell mar y montanya són pits ubèrrims que donan sava a nostra rassa vigorosa. En Ruyra és verdaderament una flor d'excelsitud entre les nostres misèries. Glorifica tot una parla. Hem llegit moltes crítiques del llibre d'en Ruyra. Gayrebé totes són fades ab elogis banals. Sembla que davant d'un obra com Marines y boscatjes les aclamacions haurían d'ésser aixordadoras, y las frianses de l'emoció general y fondíssimes. Marines y boscatjes és el gran esplendor de la nostra llengua, és el comensament de lo definitiu, aquí ahont tot era interí y barroer. Admirem la alta serenitat de l'ànima d'en Ruyra, assegurada en el més pur fonament cristià, y considerem quina maravellosa trinitat, una en la deu, fan aqueixos tres homes eminents: en Torres y Bages, en Gaudí y en Ruyra. Com a qualitats més remarcables: 1. incomparable forsa descriptiva; la naturalitat ab què las trascendèncias bróllan de les situacions (acabament de La basarda; Jacobé un paràgraf després del parlament del doctor Calvet); l'instint dramàtic, sobri perquè és poderós; el llenguatge, girat, tombat, ajestat y redressat per en Ruyra; les imatges novas y originalíssimas. No acabaríam pas may. En Ruyra és un home superior a tots

*nosaltres. el Mar y els Boscos li parlan y l'estiman" (214).*

L'apropriació del model arriba fins al punt d'incloure el llibre entre les obres seleccionades per Carner el 1908 a De l'acció dels poetes a Catalunya, per la qual cosa es converteix en l'únic dels escriptors citats en l'article que interessa més per la prosa que no pas pel vers. Senyal que d'aquesta "prosa superba" se'n valora allò que l'aproxima a la poesia -òbviament, l'estil i la llengua- i que, com a escriptor, se'l continua considerant excepcional. Per al Carner de 1908 Marines i boscatges és un "llibre únic en nostra literatura" amb el qual la llengua catalana ha assolit la majoria d'edat. L'argument és el mateix de 1903 a "Catalunya": la col.laboració de Ruyra en la fixació d'un llenguatge literari ric i ben treballat que posi de manifest "que'l català que ara se parla -per extensió, la llengua literària heretada- era un instrument barroer sense ductilitat ni finesa" (215). Procés en què Ruyra ocupa un lloc honorífic, però els engranatges del qual són controlats, és clar, per aquells que l'hi situen. Tal i com s'expressa en la ressenya de 1903, Marines y boscatges és un puntal essencial, però només com a "comensament de lo definitiu".

No ha d'estranyar que també es pensi en ell per a la novel.la. Només cal que intenti la incursió en el gènere amb La gent del mas Aulet, per tal que l'intent, automàticament, esdevingui exemplar. No deu ser casualitat que els tres primers capítols del projecte apareguin precisament a "Catalunya" i podria ser molt bé que Carner en fos l'incitador, tal i com succeeix en els casos de Manuel Duran o Joan Rosselló i més endavant en el Ruyra de La parada (216). Així ho fan creure les declaracions



posteriors d'Emili Vallès referides a "les confiances que ens feren concebre aquells tres capítols" (217). El fracàs de la temptativa no cal interpretar-lo només com a impossibilitat del seu autor d'adaptar una estètica de narrativa curta a la novel·la llarga, sinó també com a incapacitat del grup carnerià de crear i potenciar una tradició novel·lística útil. La renúncia de Ruyra, més encara que la de Rosselló en el discurs de 1905 a Viladrau, és, en certa manera, la renúncia del grup cara al futur immediat.

Tal i com succeeix amb Costa i Llobera (218), darrera de les afirmacions de mestratge hi ha més un joc d'imatge per garantir el lligam amb una determinada tradició que no pas una veritable influència. En alguns moments, en realitat, la influència és a la inversa o, com a màxim, recíproca (219). És aquí on entra en joc la poesia de Ruyra. Una poesia que en composicions com Aquell préssec i tu, Gràcies mundanes o el desenllaç de A la missa del gall denota una font carneriana indiscutible, tot i un major regust moralitzador. Fins i tot s'intueix la mà de Carner en el seu decantament de 1904 i 1905 pel sonet, amb exemples com L'ull de la mar, que el 1906 apareix a "Il·lustració Catalana" reconvertit en un tríptic, a semblança del que Carner havia fet l'any anterior amb els tres poemes sobre el mar de Primer llibre de sonets, un dels quals, precisament, és dedicat a Ruyra.

Cal tenir en compte que la major part dels textos amb què Ruyra col·labora a "Catalunya" són poemes. La selecció és a doble nivell: aquells que, des d'un rerafons catòlic i amb finalitat gairebé apologètica responen a criteris selectius purament ideològics (220); i aquells altres -generalment sonets, alguns d'ells tan caracterís-

tics com Estèton o Amor y mort- en què la modernitat formal o la incursió en el decadentisme queden justificats mitjançant una visió moral conservadora de fons. Tot plegat demostra una vegada més que Carner i companyia fan una lectura interessada de l'obra de Ruyra en funció de les pròpies necessitats -tan estètiques com ideològiques- de fixació d'uns models útils capaços de complementar tradició i modernitat.

## L'OBRA NARRATIVA PRÒPIA

La preponderància de la poesia en la jerarquització de gèneres establerta ja de bon principi explica que l'obra narrativa de Josep Carner publicada entre 1903 i 1906 hagi de ser considerada, en primer lloc, com a banc de proves per a l'exemplificació d'una sèrie de recursos que també són propis de la seva poesia: el virtuosisme dels exercicis d'elaboració estilística (221) i la imitació de registres (la narració simbòlico-decadentista, la rondalla, l'apòleg medieval, etc.). La minimització del gènere i les plataformes triades per a la seva difusió -generalment revistes menors o diaris- possibiliten un treball que no precisa excessives garanties de qualitat. Fins i tot alguns textos dispersos com El casament de la princesa Hildebranda o Los tres leñadores semblen aprofitats d'anys anteriors. En conjunt, són proses que encara no assoleixen el domini de la llengua de la narrativa posterior però insinuen bé la trajectòria. En algun moment de la participació a "L'Aureneta" el to rondallesc li era bo per a l'aprenentatge de l'ofici. A partir de 1903, tot i que les marques de la formació escolar ja hagin desaparegut, la rondalla continua essent una via d'experimentació per a l'aprenentatge, especialment a l'hora de la reelaboració estilística de determinades fórmules caracteritzades per la seva simplicitat. Aquest paper de templeig atorgat a la narrativa és una de les causes que expliquen que el 1903 -any de clarificació estètica- sigui el de major producció (222). No oblidem, a més, que és el de la incorporació a "La Veu de Catalunya" -lloc adient per a la difusió de textos literaris secundaris- i que, pel que fa a la poesia, són uns mesos de trànsit a l'espera que Llibre dels poetas

surti de la impremta.

En segon lloc, desapareixen les narracions amb finalitat estrictament moral, que eren les més pròpies de l'època de "L'Aureneta". En tot cas, és una moralitat implícita o pretextual a causa del sotmetiment a un registre com el de la rondalla. Sí que són sovint, però, narracions amb tesi, de caràcter programàtic, escrites amb el propòsit de vestir literàriament una determinada idea, la qual va sempre encaminada vers una doble reflexió que es repeteix constantment: la purament estètica i la que teoritza sobre el paper de l'art en el coneixement de la realitat.

La utilització d'una mateixa poètica a l'hora de la prosa o del vers facilita l'adaptació a la narrativa d'alguns dels trets característics de la poesia. Un, al marge d'altres de caràcter estilístic, la creació d'un món artificial -ideal- amb uns límits establerts racionalment, que són els de la pròpia literatura. Món a partir del qual es provoca una permanent contraposició amb la realitat. Hi ajuden una sèrie de recursos -la ironia, per exemple- que són igualment vàlids en ambdós gèneres. En aquest sentit, la narrativa de tesi, pel seu caràcter programàtic, deixa més a flor de pell la intencionalitat de l'autor i permet discernir, ni que sigui en detriment de la qualitat literària del producte resultant, sobre una sèrie de qüestions teòriques que la poesia s'encarrega de fer explícites sense tant afany especulatiu. Tant aquesta voluntat teoritzadora com l'aproximació a l'estètica de la poesia justificarien la manca de narrativitat. Fins al punt que en casos com Col.loqui -un diàleg entre Plató i Aristòtil- la narració, per ella mateixa, és ja un pretext.

Som en un moment en què es fa difícil distingir

entre conte i article periodístic, nou tret que assenyala l'entrada en un període de l'evolució de Carner en què es fixen els principis literaris que el definiran en el futur. Això succeeix perquè tant en el conte com en l'article es parteix d'una mateixa complaença en l'elaboració estilística en detriment de la narrativitat, en un cas, o de la voluntat d'informació, en l'altre. El paral·lelisme és evident en articles com El mot suprem d'en Romanones, en què tot es redueix a un joc de creació d'ambient mitjançant el qual cadascun dels elements queden explicats en arribar a la frase final. O Santa Rosa de Lima, que comença com a article de divulgació sobre la figura de la santa i acaba en el relat d'una anècdota de la seva vida, amb tots els ingredients del conte carnerià (223). Hi ha un cas ben paradigmàtic: el de l'anècdota de l'àvia que, mentre dura la restauració de la catedral de Mallorca, no sap on col·locar la seva cadira per resar. Anècdota que, amb poc temps de diferència, dona lloc al relat titulat Sa cadireta de Madó Tonina, amb regust de rondalla mallorquina, i a l'article La llotja de Mallorca, en el qual l'actitud de la velleta és el pretext per a la crítica dirigida a aquells que s'han manifestat en contra de la restauració (224).

Atenent a criteris formals, les narracions de Carner d'aquesta època es poden dividir en tres grans grups: les rondallístiques, les que parteixen de l'apòleg moral medieval i les satíriques. La forma de rondalla és la més freqüent. Fins al punt de donar lloc a tot un llibre. A més de la seva utilitat en moments d'aprenentatge o provatura, també és una manera d'enllaçar amb el tipus de narrativa de base modernista que es potencia des

de "Catalunya", tot i que Carner hi doni un to personal a causa de la connexió amb la seva pròpia poètica i el desig de fer una narrativa de tesi, cosa que l'allunya de l'impressionisme i del ruralisme dels altres autors. El pretext folklòric també té una justificació ideològica des del moment que la rondalla pot ser una via d'aproximació a una tradició bastida sobre valors cristians. El fonament torrasibagesià, doncs, actua com a complement a la veritable problemàtica plantejada, la de la relació entre art i vida i, per tant, la típica contraposició entre idealitat i realitat:

*"Uns creuen que l'Art ha de ser com la Vida, y altres creuen que la Vida ha de ser com l'Art. Pulúlan. Fan venir migranyas pesantas. Enérvan. Després d'haver llegit un llibre d'ells, els ulls guàytan el sostre, estúpits.*

*Y és que aytals homes no creuen en Déu. Si ells hi creguéssin, sabrían que en el món totas las cosas hi són creadas per a portar a Déu. Y pendrían l'Art com a gran dolor per a fer bons als homes. Contarían rondallas. Tindrían la pau. Y la seva veu seria com un floviol" (225).*

Hi ha casos en què el component folklòric queda totalment transcendit per la reflexió pròpia d'una narrativa de tesi (especialment a El mar o El viudo, la marastra y la noya blanca y delicada) i d'altres en què respon a la pretensió primera del tractament del folklore en aquests anys: la reelaboració estilística (Rondalla del noy que tenia tres fullas de bruch, en què l'única finalitat és l'exercici amb la prosa rimada; o Els tres cuchs, la que parteix d'un registre popular més pur, però on el que realment interessa són una sèrie d'elements introduïts artificiosament com ara l'ingenuisme dels personatges, l'estilització dels petits detalls i l'humorisme distanciador). A vegades entren en joc altres compo-

nents introduïts prèviament en les composicions de Llibre dels poetas: la paròdia de l'ambientació neoclàssica tòpica a El núvol, on fins i tot se cita Watteau, i l'exotisme oriental de La última rondalla de Scherazada o de La tristesa reyal, el qual és una manera més de remarcar la idea de la literatura al marge de la realitat, sense que calgui cercar-hi necessàriament un fonament decadentista assumit.

és el mateix exotisme de les narracions rondallístiques a "La Hormiga de Oro", les quals, per les característiques particulars de la col.laboració de Carner a la revista, constitueixen un material marginal. Pràcticament totes són dedicades al folklore de països llunyans: l'armeni (Fábulas armenias), l'àrab (Bahlul), el coreà (La pipa de cinco nudos. Cuento coreano) i el japonès (Los alegres duendes. Cuento japonés). A primera vista, aquesta especialització recorda les pretensions de divulgació erudita del nen de "L'Aureneta". En realitat, és un altre dels recursos per a la reflexió o per a la reelaboració estètica. Ara amb ben poca ambició literària i amb major predomini que no pas a "La Veu de Catalunya" de la moralitat religiosa (226). Només n'hi ha dues d'un nivell acceptable: l'aràbiga i la coreana. Precisament aquelles en què la font folklòrica sembla falsa o, si més no, se sotmet a una major recreació. Bahlul narra la història d'un califa i del bufó encarregat d'alegrar-li la vida. A primera vista l'alliçonament final és el de la recerca de la felicitat en els petits elements de la vida quotidiana i no en els avantatges del poder i la riquesa. En Carner, un tema així per força ha d'esdevenir una meditació estètica: l'actitud exemplar és aquella que, com la del bufó, permet distanciar-se del vessant tràgic de la realitat gràcies a la seva capacitat de fer riure i, en

el fons, gràcies a la subtilitat i l'agudesesa de la ironia. A La pipa de cinco nudos presenta els coreans amb els trets propis dels personatges carnerians -"hombres sencillos e ignorantes (...), pacíficos, silenciosos y humildes"- i explica la llegenda de la pipa que veneren amb la intenció de descobrir allò que hi ha de simbòlic i perdurable en un acte tan intranscendent com el de fumar en pipa, portat a terme per una gent que són la personificació de la ingenuïtat. O sigui, la recerca de l'abstracció poètica a partir de la sobrevaloració d'una escena quotidiana que s'allunya de la realitat tant per l'exotisme com pels trets que caracteritzen els personatges.

El segon registre de partida és l'apòleg moral. La seva funció és semblant a la de la rondalla. Fins al punt que a vegades un i altre són indestriables, com a Història del noy extraordinàriament estúpit. Si Carner recorre a un gènere com aquest -a part de la voluntat de lligar amb la tradició- és perquè hi detecta una sèrie d'elements que són vàlids per al seu projecte narratiu. L'exempli medieval té una estructura semblant a la dels típics contes carnerians: la creació d'un marc ambiental -generalment introduït per un narrador en primera persona- en què qualsevol element queda condicionat per la funció que se li atorga a l'hora de la conclusió final. Fins al punt que la història no és més que un pretext didàctic en mans del narrador. Només li cal variar la conclusió pròpia de l'apòleg i adaptar tots els elements a l'anècdota o la frase finals que els dona sentit, en un exercici literari en què la narrativitat, per altres motius, és igualment pretextual (227). O bé, simplement, mantenir l'esquelet formal que facilita el joc estilístic i substituir la moralitat per la típica



reflexió estètica. En qualsevol cas, l'ambientació medieval pot ser substituïda per una altra de més moderna sense que el gènere se'n ressentí. Especialment pel que fa als personatges, que acostumen a ser burgesos, filòsofs o savis. A Perniciosos efectes de l'astronomia, per exemple. A vegades l'aproximació a l'eximpli es reserva per a instants puntuals de la narració. És quan el recurs no té altra funció que la del virtuosisme. Com al començament de L' enamorada de Jaume Bofill:

*"Vuy contar-vos una lamentable història d'amor, si bé voleu ohir-la. Mes bé l'ohireu; una història d'amor és temptadora cosa, car Amor fou tot temps embolicayre y contorbador dels homes, que per ell essent ullpresos devenen pàlits, tórnan corsecats y cauen finalment en planys y llanguiments mortals tan aviat com en èxtasi obren la boca, y las mans enlàyran ab benhauransa, y sa cara s'enrojeix de beatíficas riallas, com de l'esfors de grans crits y udols de regositj" (228).*

El cas més clar d'apropament a l'apòleg medieval és el de Dahux y Erberga, que se'ns presenta com a història que, suposadament, "*us he arromansada d'un pintoresch llatí mitgeval*" (229). S'hi narra la vida d'Erberga, noia òrfena que fugí del seu tutor i es refugia a casa d'Alt, un vell savi solitari que viu amb Dahux, un infant. El vell els dóna a conèixer les virtuts cristianes (la bondat, la humilitat, la simplicitat, la pietat i la perseverància) i els dos deixebles es llancen al món per tal de divulgar-les. Entremig hi ha una sèrie de marques temàtiques i estilístiques que fan pensar, si més no, en una manipulació per part de Carner i que faciliten l'entrada en el text de les seves constants narratives. Una, les descripcions amb regust decadentista, que són les que permeten l'aparició de "*la figura imaginària d'Erberga en mitg de las boyras y els torbellins*" (230).

Una altra, la contraposició ideal-realitat, a partir de la qual la ingenuïtat infantil o la saviesa de qui sap viure en harmonia amb la natura esdevé refugi davant la maldat o mecanisme de control per camuflar-la:

*"Aixís la vida de Dahux y Erberga era serena, y els Dias se'ls allunyàvan de puntes."*

*Quan Alt era ab ells, els parlava seriósament. Exposava sense tenebras y repetia sense cansanci. Alt coneixia moltes maravellas ignoradas del món; havia trobat las lleys que regeixen la naturalesa dels homes, las propietats de las plantas y las pedras, els moviments de la mar, las fúrias dels viatjes y el curs de las estrellas. Mes a Dahux y Erberga.ls parlava més sovint de bondat, humilitat, simplicitat, pietat y perseverància, que de las pedras, las plantas, el mar, el cel y totas las grandesas creadas" (231).*

Trets, però, que queden sotmesos a una lectura moral prioritària que els "redimeix" (cas del decadentisme) o que sobrevalora la base cristiana de la teoria del coneixement que s'hi exposa. Més aquí que no pas en altres narracions -potser per major fidelitat a la font-, cosa que dóna una certa atipicitat al conjunt.

Per últim, les narracions satíriques. Aquelles en què l'element irònic -quasi sempre present poc o molt- esdevé prioritari. Sàtira a molts nivells, entre ells la mateixa paròdia de determinats registres o les bromes dirigides als amics. La de més entitat, la sàtira política. Amb un text modèlic de 1903: Els peluts infectes (232). S'hi explica, ambientat a Transilvània, l'enfrontament existent entre dues concepcions diferents de la societat i de la ciutat: la dels "peluts infectes" i la dels "nets de roba". Els primers són bruts, deixats i representants de la incivilitat. Els segons, al contrari. En la lluita pel poder, els peluts infectes reben l'ajut

del Roig, un moro demagog, vividor i anticlerical que "se moria de gana venent romansos d'horribles assessinats a serventas extàtiques". Gràcies al seu lideratge obtenen alguns privilegis del rei, cosa que encén els nets de roba i els llança a una venjança despietada.

La història té una clara intencionalitat política. Tot i que l'autor es reserva el dret a l'ambigüitat, els peluts infectes poden identificar-se amb els republicans lerrouxistes -amb un líder vingut de fora fàcil d'identificar- (233), mentre que els nets de roba mantenen uns comportaments que els aproximen als catalanistes (molts d'ells són comerciants, canten himnes patriòtics com el "Cant dels picadors" i alguns dels seus capdavaners són poetes). La interpretació, però, no és tan maniqueïsta com podria semblar a primera vista. L'ambigüitat ve donada per la caricatura del conjunt. D'entre ambdós models de societat Carner s'apropa més al dels nets de roba, però tampoc ells no s'escapen del flagell de la ridiculització. Moralitat: l'exclusió de les opcions radicals en benefici d'un conservadorisme políticament indefinit. Amb la reivindicació d'una vida quotidiana suficientment plàcida com per permetre's el luxe de fer volar coloms a l'estil del poeta, procediment per escapar d'una societat degenerada i asfixiant en la qual, tot i les preferències, tant s'integren els peluts com els nets:

*"Y no vagis a països llunyans com la Transilvània y la Sèrvia, perquè hi passen coses incomprensibles. Ans estiga't a casa teva. Y ta muller te sorgirà la roba. Y tos fills lloharan ta saviesa. Y tos parents enaltiran ta glòria. Y tos criats t'acorreran en tas necessitats. Y als animals domèstichs els daràs ossos, sigrons o bessas! (ossos al ca, sigrons al lloro, bessas al colom). Y si tens coloms, fes-los volar. A quin fi te provehiràs d'una canya y d'un vell barret. Y ta vida s'escorrerà suau com la fontana entre*

la molisa" (234).

El complement d'Els peluts infectes pel que fa a la sàtira política el tenim a El color nacional, narració publicada a "El Globo" de Madrid i reproduïda després a "Catalunya". S'hi esbossa una conversa entre amics castellans, a través de la qual dedueixen que el color més indicat per a la bandera espanyola, el que s'ajusta més a la manera de ser del poble que representa, és el negre. Total, un text literari a afegir als nombrosos articles i comentaris de crítica anticastellanista d'aquest temps. És el tòpic de l'Espanya negra, però des d'una perspectiva burlesca.

Classificacions al marge, les dues principals constants de la narrativa de Carner fins a 1906 són l'aprofitament de determinats trets d'origen decadentista i la reflexió sobre el paper de l'art en el coneixement de la realitat. Ambdues ben interrelacionades. Carner, que coneix perfectament aquesta interrelació, recorre a les mateixes especulacions de què parteix el decadentisme, però aporta una solució personal que se'n distancia, cosa que li permet la recreació paròdica. No la dels elements formals que la configuren sinó de la filosofia que arrossegueu. En aquest sentit no hi ha diferència entre el tractament de la narrativa i el de la poesia. El millor exemple el tenim a L'idili dels nyanyos. Quant a la narrativa curta, hi ha dos textos també molt representatius: La lluna i El viudo, la marastra y la noya blanca y delicada.

El mínim fil argumental de La lluna és el d'un cretí marginat que es desespera davant de la lluna perquè li recorda la presència de la seva única amiga, morta

recentment. El tema, el de la recerca de l'ideal inassolible. Fins a la seva desaparició l'amiga havia format part del món immediat del protagonista, un món en què les aspiracions són assequibles i per tant falses i vulgars:

*"Per ell tot era mort. Lo que ell entenia borrosa e inconscientment per poesia, per bellesa, per color, per ritme, havia desaparegut de sobte. Havia desaparegut ab las gal-tas rojas de sa amiga, cretina com ell; ab aquelles mans aspres que acariciàvan ab delícia el llom suau y rosat dels porchs a pasturar."*

Una vegada morta, quan ja és inassolible, és quan els seus trets es confonen amb els de la lluna, símbol d'una idealitat espiritual -aquella que en la lluna de Laforgue s'identifica amb la ceguesa, la palidesa i la mort-contraposada a la realitat terrenal de què havia format part fins llavors i a la qual estan sotmesos els vius:

*"Y el cretí s'anà omplint d'una infinita tristesa. Perquè aquella dona que, menyspreuada com ell, y com ell roja y amb els golls penjant, y com ell cretina, que.s deixava besar en la boca despoblada pels cops de roch de la quitxalla del poble, ja no podia ésser d'ell... Perquè era hermosa y blanca, y resplandia.*

*Y el cretí s'agenollà, y esclatà en sanglots, enfonzant el cap a terra."*

Un tema, doncs, ben proper al de la tradició decadentista (la mort, l'ideal, el símbol lunar, etc.), que es complementa amb una sèrie de trets típics: l'ambientació en el capvespre, la manca d'acció narrativa, el llenguatge suggestiu (punts suspensius, exclamacions, adjectius, etc.), el joc de colors que condueix de la rojor de la vida a la palidesa de la mort, la "infinita tristesa" del protagonista, etc. A primera vista podria semblar que el component paròdic no existeix. D'una banda tenim, però, el distanciament irònic amb què el narrador

contempla l'escena, distanciament assolit mitjançant un dels recursos carnerians habituals: el joc de llenguatge amb què es manifesta el salt entre idealitat i realitat. Per altre cantó, l'aproximació a Víctor Català. En efecte, Carner recorre al mateix tema amb què l'autora dels Drames rurals -concretament a En Met de les Conques- il·lustra el seu rebuig de l'opció decadentista. Hi ha força paral·lelismes: el cretí com a protagonista, la marginació a què és sotmès, l'ambientació rural, la mort com a motor d'una acció marcada pel desig de possessió de l'irreal, el fracàs en l'assoliment del desig després d'un calvari penitent o la impossibilitat de superar els límits d'una terrenalitat abassegadora i limitadora. Fins i tot recorre excepcionalment a l'aspror i fortor de la llengua mascla. Una altra mostra de la capacitat per a la imitació:

*"La gent entraba a la barraca, el putinejava, el rebregava, l'empenyia, n'hi feya de totas. Però l cretí fret, estès a terra, semblava un cadavre. Els golls li penjavan llastimosament; en mitg dels pellingos que li feyan de camisot s'alsava una boscúria peluda, aspra, dreta; els cabells en orri li tapavan el front; las duas camas aixancarradas se li enfonsavan en la brutícia; la saliva li queya galtas avall de la boca oberta, y els ulls sempre inmòvils seguían guaytant lo invisible, voltats de lleganyas y d'algun llagrimot sech" (235).*

Imitació que, per exageració, esdevé ridiculitzadora:

*"Suat, cruixit, sense alè, esgarrapat per las gatas, ab els peus ferits per la pedruscalla, al fi s'assegué demunt d'un penyal cantellut."*

La caricaturació també és present en el joc de llenguatge distanciador. Per exemple, quan descriu la incapacitat del personatge per desempallegar-se de l'absorció terrenal d'una natura de sargantanes, aranyes i escarabats. En

definitiva, una prova de virtuosisme narratiu amb la qual Carner demostra que es capaç de valer-se de la font modernista sense assumir els plantejaments de fons en cap dels dos casos.

La protagonista d'El viudo, la marastra y la noya blanca y delicada, tal i com dona a entendre el títol, és la típica visió femenina etèria del decadentisme finisecular. També aquí, i com a L'idili dels nyanyos, s'arriba a la ironia mitjançant la corresponent dosi d'exageració. No hi manca res:

*"La noya blanca y delicada era lluny; de vegades se la sentia cantar la cansó d'un aucell que.s moria. Sa veu era infinitament trista, y de mica en mica.s feya un gran repòs de la gent que escoltava. Y parlava la cansó planyívola d'un capvespre y d'una branca nua y dolorida, y d'una font que sanglotava sota las falgueras. Y aquella cansó només era sabuda de la noya blanca y delicada. Y quan la cantava, era que avensava per un caminal, sola y blanca, en la claror del cap al tart."*

En aquest cas el contrast amb la vulgaritat ve donat per l'ambientació folklòrico-costumista del relat i especialment per la contraposició amb la madrastra, una moixa d'hostal barroera i, també aquí, representant de la terrenalitat. Contraposició que provoca l'assassinat de la noia -la mort novament a primer pla- i la posterior aparició del seu fantasma, que llança una maledicció sobre la casa. Senyal que la supressió de l'ideal de bellesa condueix a la catàstrofe. Una vegada més, una tesi que té la font immediata en la narrativa modernista (236) formalitzada a partir de la paròdia dels tòpics decadentistes.

Des de totes bandes s'arriba a una mateixa reflexió: la realitat per ella mateixa no és vàlida per a l'artista perquè el món de l'art és el de la idealitat.

La línia d'interpretació queda aclarida des de Perniciosos efectes de l'astronomia, la primera de les narracions a "La Veu de Catalunya" al marge de les que configuren les Deu rondalles de Jesús infant. El fill de l'astrònom no s'atreveix a menjar-se les peres del jardí del burgès veí mentre encara és un infant i es creu el món de ficció de la rondalla que li conta la dida. Però el dia que, com el seu pare, és capaç de comprendre les lleis de l'astronomia i, per tant, d'encarar-se cruament a la realitat, no deixa ni una pera a l'arbre. Són dues formes diferents de reaccionar davant el món exterior:

*"Oh Síntesis! Ampla mirada dels poetas y dels sers de simplicitat! Esplendorosa amiga de l'Ensomni, del Símbol! Gran Femenina!*

*Oh Anàlisis! Mirada atenta de l'home estudiós! Ab las agullas atravessas las pape-lonas; en los herbaris ajeus las bellas flors de primavera; en las estrellas hi estudias diametres y paralaxes!"*

El nivell sintètic és el de l'infant, el de la persona que, com el poeta, crea la seva pròpia realitat. Ja sigui perquè no en coneix d'altra o perquè aquella en la qual es troba inserit no li és vàlida per a una literatura que abans que res ha de ser creació. El nivell analític és el de l'astrònom, per al qual conèixer el món extern significa descobrir la vulgaritat amb la fredor de les dades positivistes. Un coneixement del qual es pot treure profit material, però un profit que no va més enllà del simple gust de menjar-se unes peres i que obliga a què desaparegui l'encís de la intuïció sintètica. Hi ha, però, un tercer nivell que només queda insinuat: el del burgès, l'amo de les peres. No aspira a la bellesa ni a la saviesa però és qui té la realitat a la seva disposició. En disposa, però per a ell tot es redueix a la materialitat d'un hort ple de peres sense ni tan sols ser



conscient de la vulgaritat que això representa.

Col·loqui és un altre dels relats exemplificadors. A partir del diàleg entre Plató i Aristòtil es discuteix sobre la validesa dels sistemes filosòfics respectius i el model social que comporten. Per a Plató, des de la perspectiva de qui creu en la Bellesa com a valor absolut, el geni (artista o filòsof) és qui queda al capdamunt de la piràmide social i no ha de descendir a la rasa quotidiana. En canvi per al seu deixeble, "*devallant a la realitat de las cosas*", els homes corrents, mitjans i senzills són els que fan que la vida civil funcioni, al marge de figures extravagants a la recerca de móns inexistents. Carner tampoc no es decanta explícitament per cap de les dues propostes però, implícitament, sembla més proper a la del mestre que no pas a la del deixeble: l'artista no queda al marge de la societat, però n'actua com a capdavanter gràcies a la seva tasca d'engendrador de la bellesa immortal i de definició dels paràmetres d'idealitat sobre els quals "*farà de la societat una esquisidesa y una meravella*". És una primera formulació, no prou definida perquè les condicions encara no són les idònies, del futur projecte de construcció de la Catalunya ideal. Només falta que es produeixi l'acord amb aquells que tenen, com en el relat anterior, l'hort de les peres a la seva disposició.

En altres narracions s'ofereixen matisos complementaris a la interpretació. Sempre, però, a partir d'una reflexió semblant. A La última rondalla de Scherezada torna a aparèixer la dicotomia entre saviesa i bellesa a propòsit de les dificultats del científic per aprofundir les lleis del món que l'envolta. Igualment a Història del noy extraordinàriament estúpid, en què s'expressa novament el desengany que comporta el coneixement analític:

el savi, autor de més de quaranta llibres acaba fent de bufó del rei, mentre que el noi estúpid es casa amb la princesa i esdevé primer ministre. O a El casament de la princesa Hildebranda en què, tot i el regust caricaturesc del conjunt, s'estableix la distinció entre el poeta, aquell per a qui el valor suprem és la bellesa, i la resta del poble, per al qual els béns materials se situen en primer terme. Hi ha altres vegades que es recorre al costumisme ridiculitzador per tal de marcar el distanciament oportú. Com al final d'El mar en què l'èxtasi del vell davant la contemplació de la faixa marina des de la muntanya contrasta amb el belar ordinari dels bens, que són els que retornen l'escena a la cruesa de la vida terrenal:

*"Allí devant seu hi havia una inmensa faixa blava. El sol esplèndit la sembrava de bolvas d'or. Se vèyan els puntets blancs de las casas. Li semblà que una poderosa ratxada de mar entrava pels seus pulmons.*

*-Ooooooh! Ooooooh!- féu el vell extasiat.*

*-Beeee! Beeee!- feya.l moltó.*

*Arreu imperava la solemne pau de la naturalesa. El mateix vent tallava que era un gust, però a la callada. El cel y el mar, y las montanyas, tot era gran, aclaparador... Només se sentían duas veus:*

*-Ooooooh!*

*-Beeee!*

*Das veus que morían en l'espay serè, lluminós..."*

Tot plegat denota un dels temes recurrents de Carner, i no només en la narrativa: el rebuig de la realitat com a matèria literària, expressada mitjançant la simple presentació de la dicotomia bellesa-saviesa (ideal-realitat). És això el que ocasiona que a Les mil i una nits manqui la rondalla final -aquella que Carner recupera a La última rondalla de Scherazada- ja que "tots els sabis alemanys, inglesos y russos que han estudiat el text

àrabe, havian suprimit la nit mil dos, lleugerament alarmats". En aquest cas, amb una clara afinitat amb allò que Ors proposa a La fi de l'Isidro Nonell: els savis, els quals, contràriament a l'artista, apliquen mètodes d'estudi racionals i positivistes, prefereixen camuflar la veritat -la veritat artística de la rondalla, és clar- i mantenir l'"ordre" ni que sigui amb l'engany.

Si es presenta la dicotomia sense que l'autor s'acabi de decantar és perquè no és pròpiament allò que interessa sinó la lliçó que se n'extreu: el creador és qui fixa els límits d'allò que vol conèixer, per la qual cosa sempre es mou dins dels paràmetres de la idealitat artificiosa inventada per ell i prescindeix d'allò que pugui haver-hi més enllà perquè el contacte amb la realitat pot garantir l'ordre però condueix irremissiblement al desengany de l'artista. Un desengany que ha de ser entès des d'una perspectiva purament literària i no pas social.

Recordansas, la darrera de les narracions a "La Veu de Catalunya", adquireix valor d'epíleg. Don Guiu hi recorda les tres dones amb qui ha conviscut durant la seva vida: Gabriela, que representa la joventut i la vitalitat; Mariagna, la personificació del pessimisme decadent; i Caterina, dels valors típicament burgesos. L'experiència viscuda -al marge d'allò que pugui simbolitzar cadascuna- li és vàlida sempre i quan s'ha convertit en record i, per tant, queda sotmesa a una raó que, artificiosament, és capaç de reinventar-la i convertir-la en idea. Només així, en tant que sotmesa al procés de desrealització provocat per l'acte voluntari del record, és susceptible d'esdevenir eterna i vàlida per a la literatura:

*"Don Guiu veu las tres ideals imatges, y fent-les coexistir amablement en la quietut de son recort, don Guiu se troba bé en uns*

*quants moments d'inofensiva poligamia a posteriori."*

Tot i ser tres amors tan distints, la poligamia és inofensiva perquè existeix únicament en l'acte de recreació provinent del record. Reduint-ho al terreny de l'estètica, una bona justificació del sincretisme. La realitat comporta tensions però a l'hora del record, mentre existeixi una raó ordenadora capaç de controlar i manipular, no pot haver-hi conflicte. Ni que calgui assimilar coses ben diferents.

L'idili dels nyanyos se situa en el mateix context que les narracions curtes publicades paral·lelament a "La Veu de Catalunya", diari on també apareixen els vint-i-cinc quadrets en prosa que constitueixen la novel·leta. Hi ha concordança de temes, de tractament i d'interpretació. La seva extensió superior i l'edició com a llibre independent li donen un relleu especial, tot i la poca repercussió que té en aparèixer (237) i la precipitació amb què sembla que és escrita (238). Però no cal cercar-hi voluntat de fer novel·la ni molt menys de crear un model o situar-se en l'òrbita d'algun dels existents. Tornen a aparèixer-hi les constants habituals: la utilització del clixé provinent de la narrativa decadentista, amb la mateixa tendència a l'exageració que en els contes breus, i la reflexió a propòsit de la contraposició entre la realitat i la idealitat. Sense cap innovació significativa. Tampoc aquí no hi ha una crítica a la narrativa decadentista pel seu aspecte formal sinó per la filosofia que arrossega. És la causa fonamental del constant contrast entre els tòpics del corrent i l'immediat distanciament irònic. L'obra ha de ser entesa, doncs, com a

crítica a una filosofia, però també com a exercici literari a partir d'un registre estilístic de moda.

Els esquemes decadentistes fixen els eixos centrals de la narració. D'una banda l'espai com a lloc aïllat que queda desconnectat del món real. Ni tan sols no s'hi aturen els trens. De l'altra, la manca de narrativitat, amb una acció pràcticament inexistent o retardada al màxim pel narrador. El mateix aïllament ja ajuda a què sigui un espai on no passa mai res: la "*monotonía infinita*" d'una de les descripcions inicials (capítol II) (239). El tedi més absolut:

*"Un vel xafogós enterbolia las estrellas. Un concert de grills, estrident, s'extenia pels camps. Las fullas se mustiàvan de calor. La terra cruixia de la sequedat y l'argila roja s'esquerdava (...). Enllà del cel uns núvols fastiguejats llampeguejàvan de ràbia, absolutament impotents"* (capítol XIV).

I, sobretot, els protagonistes. El primer, la típica noia anèmica, rossa i blanca, presentada com a personificació de l'ideal de bellesa, que es belluga sempre amb moviments lents i sinuosos, que és objecte d'estranyes visions (cap. XXI) i de qui es descriuen estats d'ànim irracionals i malaltissos amb meticulositat, sensualisme i abstracció, tot recurrent als llocs comuns més habituals. No hi manca res:

*"Seguit, seguit arribaren els tremolors inesplicables, las profundas melangias inmotivadas; els plors silenciosos, amagada ella pels recons foscos; el trovar-se un dia bonica y posar-se una cinta blanca al coll, y pentinar-se ab extranya delectació, y caminar recullint-se presumptuosament las fandillas; el veure's lletja un altre dia, y no pentinar-se ni cenyir-se, y calsar-se apenas ab unas xinelas gigantesques que s'arrossegàvan; el sentir esllanguiments infinits, com si la seva pobreta vida cuquina y miserable, còdol gastat, caigués en el gran llach y s'enfonzés en l'aigua verda, mentres demunt*

d'ella s'aixamplessin suaument els cercles de la Mort, de l'Oblit y de la Pau; el sofrir altràs vegadas més forts cargolaments que may, abjectament revolcada pel llit, mentres la pluja pentinava ab monòton ritme els llarchs cabells grisos o el vent semblava convocar ab sos udols un sàbbat fumejant d'esperits malèfics y grotescos, o unas vespras solemniais de frares alsats dels fossars, alts y sinistres, o una ronda fantàstica dels arbres negres y nussos que sa y enllà agitavan las brancaes que s brandian com llansas, o s colltorsàvan com penjats" (cap. XX).

Fins i tot s'apareix als ulls del lector amb la típica imatge plàstica dels quadres decadentistes de la noia estirada al llit amb el cos flàccid i els cabells deixats anar. Carner, però, reproduëix l'estereotip i immediatament el desmunta amb un simple incís irònic. No se'n pot estar:

"La dona rossa s'ajegué al llit, y s'inmovilisà en un comens d'entorpiment. Estava molt ben ajeguda. Va sentir com si l'aire cantés (ves si canta l'aire!) un tros de sarsuela que tocàvan las orgas de Barcelona. Després li comensà un dolor estrany al cap. Se desfeu els cabells que li anaren demunt del pit, demunt de la cara, demunt dels braços. Llavoras se va trobar molt descansada. El blanch de las parets s'anà enfosquint. Un gall cantà molt lluny" (cap. IX).

El segon, el no menys típic personatge fracassat que viu de somnis en l'exili voluntari, obsessionat per l'ideal inassolible. Un cap d'estació que arrossega la tristesa per arreu on passa -fins i tot "*tocava la campana ab un gesto de infinita melangia*" (cap. I)-, contrari a la ciència i fidel al coneixement intuïtiu de la natura (cap. XV), que creu en la fatalitat del destí (cap. XVI), que s'interessa pel món medieval i que passa el dia divagant en llargues cabòries filosòfiques sobre l'origen del mal, per exemple, i la seva dicotomia permanent amb

el bé (cap. III). Unes divagacions que ajuden a la des-narrativització del conjunt i que per la seva capacitat d'abstracció -en determinats moments es parla de "*síntesis hegeliana*" o de l'"*apacibilitat armada de la inmutabilitat*" (cap. IV)- superen les possibilitats del personatge. Manca de versemblança que és igualment inherent al decadentisme finisecular. La descripció del capítol XVII és il·lustradora de tota la caracterització:

*"El pobre quefe d'estació se sentia sech y xafogós com aquell vespre, y de son cor s'exalàvan anhels envers la dolzor femenina. Se trobava embolcallat d'una boira temptadora que li amagava, ls principis fixos, las doctrinas cantelludas y salvadoras. Estava cansat de la vida. May l'havia estimat ningú. Quan era més jove, l'entussiasmàvan la Veritat, la Idea; mes ara queya sobre d'ell una extranya calma, com la parpella sobre un ull cansat. Desitjava una mà blana, que l gronxés en el bressol invisible d'una protecció maternal. La seva soletat se li havia fet una obsessió. Quan el sol se ponía els ulls se li humitejavan."*

Els dos protagonitzen l'idil·li, per la qual cosa són els únics que queden sotmesos al tractament decadentista, cosa que els contraposa a tots els altres personatges (240). Significativament, per exemple, no en coneixem el nom, condicionament que encara els allunya més de la realitat. Contràriament, el pare de la noia és el guardavies Buleya (així se l'anomena en el capítol XIII) i l'amo de les tomaqueres (el símbol que constantment ens remet a la vulgaritat de la vida diària). L'autor se'n val per a un doble tractament: un costumisme que reflecteix humorísticament la quotidianitat i un ruralisme que és aprofitat per a la paròdia implícita -només queda apuntada- dels personatges feréstecs i incívics de la novel·la rural modernista. Aquest guardavies és tan feréstec i incívic com els altres, però a més a més és

taujà i ridícul, que és tal com Carner els veu tots plegats des del moment que aquesta mena de ruralisme és associat a un realisme que no pot ser sotmès a cap procés de desrealització perquè no és model de res. Fins i tot se'n caricaturen els sons aspres i ferrenys de la llengua mascla:

*"Era un home alt, gros, taujà, que no deya mai res. Quan parlava per etzar, y no li acudia un terme, se donava un cop de puny al genoll. Fumava ab una pipa vella y embarbosada; quan xuclava se sentia el xerrich de la nicotina pel canó. Només menjava sopas, ab grans xarrups. De tant anar ab calsas amplas li havia quedat un aixencarrament de las camas, dels puntals que.n deya ell. Duya un bigoti que feya com unas punxas rojas que no.s podían tórker. Cantussejava molt sovint, però en veu molt baixa, y encara cosas absolutament inarmónicas" (cap. VII).*

L'apotecari també se sotmet al tractament costumista. El seu científisme l'obliga a restar al marge de l'ambient decadentista, però el seu ruralisme el converteix en un personatge igualment grotesc:

*"L'apotecari era un home gros que sempre bufava. Quan feya un sospir d'esplay esbotzava las ermillas y esqueixava las corbatas. La vista li curtejaba extraordinàriament" (cap. XII).*

Hi ha altres trets decadentistes puntuals a assenyalar. Un, la simbologia. Especialment la floral. Ja en la descripció inicial apareixen l'"anèmich baladre" i les "acàcias tristas". És clar que, a l'hora de la veritat, no escull baladres, ni acàcies, ni lliris, sinó plantes tan vulgars com les tomaqueres i els nyanyos -uns nyanyos "dolsament colltorsats" i amb capacitat de sofriment, això sí (cap. X)-, veritables leitmotive de l'obra, per encarnar la idealitat i la realitat, respectivament. A més d'altres símbols desenvolupats mínimament, però sem-



pre creats a partir de la capacitat irracional de suggestió d'uns individus corsecats per l'obsessió: la campana com a "*símbol de la humanitat ferida*" (cap. V) o el tren com a microcosmos del món, d'unes forces de l'univers que apareixen, passen i moren eternament (cap. II).

Un altre, el llenguatge tremendament minuciós i artificios, a la recerca permanent de suggestions abstractes. És on s'explicita millor l'exercici estilístic i la capacitat de l'autor per a la imitació del registre del qual parteix. A vegades tot és un pur joc de llenguatge, cosa que es generalitza pel que fa a la utilització dels adjectius, que sovint són els encarregats d'incitar les més estranyes sensacions i, paral·lelament, de marcar el distanciament corresponent. Estilísticament tot ajuda a convertir l'obra en un cúmul de sensacions suggerents que contraresten la mínima força narrativa que pugui tenir el fil argumental: les inconcrecions permanents, els punts suspensius, els elements misteriosos i incomprensibles (final cap. V), el sensualisme extrem de certes descripcions o la percepció de l'enamorament del protagonista a través dels nyanyos simbòlics per tal d'associar millor la noia a l'ideal (cap. X).

Aquesta caracterització decadentista de l'obra queda alterada per la presència persistent dels elements distanciadors, que són els que demostren la manca de credibilitat de l'autor respecte a allò que està escrivint. Ja només pel fet d'haver escollit nyanyos i tomaqueres per a la simbologia. A més, se'n val per a l'exageració dels tòpics, per la qual cosa queden automàticament ridiculitzats:

*"Regar nyanyos! Heus aquí una cosa que a qualsevolga li hauria semblat banal, sense importància. Dita pel quefe d'estació, era una veritable anormalitat mental, un símptoma*

de pertorbació" (cap. XI).

O en certs aspectes de la presentació de la noia: el "nas aixafadet -novament els diminutius- y las dents fetes malbé" (cap. V), la fortor de bens del tren del qual apareix per primer cop o la descripció que se'n fa en el capítol següent, en la qual es combinen meticulosament els elements contrastants, cosa que provoca la caricatura del conjunt:

"La dona rossa tenia las mans blancas, la boca molt pàlida. Una sensació ben estranya dominaba en ella: sempre estava com cansada de seure. Y seya perquè estava cansada, y es cansava de tant estar asseguda. Y aqueix cercle terrible era tota la seva història. El nas lleugerament xato, l'hi tenia de naixença. Las dents cariadadas ho éran de tant menjar golafrerías. Per las lleminaduras, era insaciable. Se prenia grans culleradas de sucre. Las fruitas las escollia ben macadas. S'aturava devant dels aparadors ab dolsainas, àvida. Menjava ab un delit estrany. Llavoras els seus ulls, gairebé sempre somorts, lluían. S'omplia tota la boca, y li plavia sentir aixafaments de cosas tovas. Sovint tenia vòmits y grans dolors. De vegadas passaba tot el dia recargolant-se."

Igualment per la presència de petits parèntesis que capgiren la perspectiva de la lectura. Com aquell "ves sí canta l'aire!" del capítol IX. O, encara més, la referència a Dant en el capítol següent, amb tot allò que el poeta florentí significa per als corrents estètics parodiats:

"Pobres nyanyos! Abandonats, creixían en un ex-parterre plantat en dias felissos (oh el vers del Dant que jo citaria si no hagués llegit mai el Dant!). El quefe d'estació no comprenia el seu dolor."

Les enumeracions són també un bon lloc per a l'estirabot, el qual suscita l'acarament immediat entre el tòpic idíl·lic i la vulgaritat que s'hi amaga. Per exemple, el

seguit de coses que el cap d'estació té intenció de fer per tal d'aprofundir el coneixement del món dels nyanyos (cap. XI) o la presència de cols, bròquils i granotes que s'aguanten la panxa per no rebentar de riure enmig de l'ambient tediós i moribund (cap. XIV). De fet, qualsevol excusa és bona per suscitar l'acarament i trencar el clímax de pessimisme amb el fibló instantani de l'estira-bot humorístic: el to casolà de determinats diminutius; l'associació del color rosa dels nyanyos al crepuscle o al vestit de la noia, però al mateix temps a les síndries, a "*las galdas dels homes sanitosos*" o a "*aquells Amorets que hi ha en el sostre dels colmados*" (caps. XI i XII); la declaració d'amor del cap d'estació, amb les expressions previsibles però amb la inclusió de la referència al soldat i l'adroguer (cap. XVIII); o, sense anar més enllà, el mateix títol, que presagia un idil·li però entre nyanyos.

De tot plegat, un parell de conclusions a extreure. En primer lloc, que tant l'element distanciador com el tòpic decadentista són conseqüència, en el fons, d'un mateix joc de llenguatge. Paròdia, sí, però supeditada a un exercici estilístic que és capaç d'integrar el que convingui. En segon lloc, Carner aprofita el tema per plantejar la típica reflexió sobre realitat i idealitat, per la qual cosa, per les semblances de plantejament -que no en el fons-, pot valer-se del registre decadentista i complaure-s'hi, de la mateixa manera que, si li hagués fet falta, s'hagués servit de qualsevol altre recurs. A partir del capítol XIX és quan la reflexió es planteja més obertament. Potser per això des d'aquí el component irònic disminueix substancialment. Després del casament dels dos protagonistes es prepara l'ensorrada de l'ideal: la dama blanca i pura per la qual el cap d'estació

s'havia obsessionat es va convertint mica en mica en una mossa vulgar. I no necessitem esperar a la confessió de la seva vida irregular a Barcelona, que es quan el fel de la realitat acaba pujant definitivament el seu regust fins als llavis del ferroviari (cap. XXIII), sinó que s'intueix -el lector ja ho augura des que apareix per primer cop en escena enmig de la ferum dels bens- en la pèrdua de bellesa durant l'embaràs i en el fet que mica en mica vagi aprenent a conviure entre tomaqueres (cap. XIX). A partir d'aquí, la meditació final del protagonista coincideix amb la de l'autor. Per això és més moralitzadora que no les altres, fins i tot amb citacions bíbliques i escolàstiques:

*"Tal vegada, el Tot, la Vida, per a aconsolar els homes brollats d'ell en una separació momentània, els voltà en eixa vida d'apariències belles, prohibint-los el fruit de l'arbre de la Ciència. Y si l'home ha menjat la poma temptadora, ha vist la Realitat y s'ha adonat de que estava nu, y han comensat son regnat en el món la Lletjesa, la Tenebra y l'Oratge, enemichs de la Bellesa, la Llum y el Ritme" (cap. XXV).*

Una veritable epistemologia, no desenvolupada ara sinó en el conjunt de la narrativa carneriana, segons la qual l'art és fruit de l'apariència i la realitat condueix al desengany de l'artista en el seu esforç creador. El pecat més gran de l'home -per a Sant Tomàs la lletjor és un pecat com un altre- és el del coneixement. Com en el Gènesi. La possessió de l'ideal n'implica la destrucció. Un final per al qual continua valent-se del tòpic decadent. I amb les mateixes exageracions (el desmai del marit en escoltar la confessió o l'absoluta negativitat de tots els seus pensaments i accions). Ja li va bé. El tema plantejat també n'és propi i la filosofia ja ha quedat suficientment desmuntada com per creure que Carner

s'hi identifica.

Deu rondalles de Jesús infant és un llibre menor, fins i tot si restringim l'abast de l'expressió als anys anteriors a 1906, però amb coses suficientment il·lustradores de la producció del moment i perfectament coherent en la línia d'evolució de l'obra de Carner. Són deu contes de tema unitari construïts a partir d'un triple pretext: un animal com a protagonista, una escena de la vida de l'infant Jesús i el sotmetiment als esquemes formals de la rondalla. Van acompanyats per un pròleg i un epíleg en què, sense gaires diferències, se substitueix la tècnica rondallística per la de la prosa rimada (241). Per la seva temàtica, hi ha dos sectors marginals de la crítica que en el moment de l'aparició el promocionen al mateix nivell, o fins i tot superior, que els llibres de poesia. Un, el religiós, que veu l'obra com a un bon exemple de literatura catòlica (242). L'altre, el de la literatura infantil. Concretament "En Patufet", que recomana efusivament l'obra als seus lectors (243). Els comentaristes posteriors accepten la qualificació d'obra secundària i tendeixen a situar-la com a simple punt d'arrencada (244).

A un primer nivell d'anàlisi és un exercici estilístic de recreació d'esquemes folklòrics, en la línia del que és freqüent en moltes altres narracions curtes paral·leles. Exercici que ja s'intueix per la virtuositat de la prosa rimada en el pròleg i l'epíleg (245) o per la riquesa lèxica del conjunt. També en el fet d'haver de treballar sempre amb uns mateixos pretexts -els animals o les escenes, a més ordenades cronològicament, de la vida infantil de Jesús-, cosa que obliga a donar sempre

voltes a l'entorn d'una mateixa estructura. O la recurrència d'algunes de les fórmules que caracteritzen el gènere, tant temàtiques (l'element meravellós, els animals humanitzats o la superació de proves per arribar a un objectiu) com tècniques (la simplicitat del llenguatge, les expressions populars, les frases d'introducció del text, les sentències repetitives, etc.). Fórmules tècniques que queden subordinades al joc de llenguatge, cosa que en algun cas les converteix en camí per a la ironia: "*Cavila que cavilaràs, cavila que cavilaràs, que diuen a les rondalles*" (L'aranya). O a L'ibis, en què el diàleg popular típic de faula entre el protagonista i la granota va derivant, per simple divertiment de l'autor, cap a un altre de culte en què un és capaç d'advertir el seu "*escepticisme racional*" i l'altra de contestar-li que les fantasies "*són causades per un desequilibri morbós de l'organisme*".

Literatura infantil? Tot i els esforços propagandístics des d'"En Patufet", les limitacions són evidents. Ja només per l'esmentada barreja de nivells de llenguatge. I encara més en les moltes rondalles en què, ni que sigui amb ironia pel mig, abunden els animals filòsofs. Com el bou, que fa referències a Nietzsche i a Zaratus-tra, o el mussol de L'orenel, que, quan "*cal filosofar un xich*" es posa les ulleres i parla de la "*cèlula social*". És un llibre pensat també per a un públic infantil, però s'hi barregen elements que n'excedeixen els límits i que proporcionen diversos nivells de lectura. I més si tenim en compte que la ingenuïtat és conseqüència de la recreació d'un registre folklòric i està emparentada amb l'estètica carneriana del moment, que no vol ser pas infantil.

També són evidents les limitacions de la lectura

religiosa. Igual que en la poesia paral·lela, la religió actua com a pretext. L'escena bíblica -sovint apòcrifa- és quasi sempre anecdòtica i a vegades, com a El bou o L'aranya, no apareix fins al final i compleix una funció estructural: la de donar sentit a l'argument i lligar els caps que al lector li hagin quedat penjats. La mateixa funció, doncs, que l'anècdota final de la pràctica totalitat dels contes posteriors. A L'aranya fins i tot cal esperar a la frase final -a la darrera paraula- per entendre que els vellets venerables que l'aranya contempla són els tres Reis d'Orient. En casos així, és clar que l'anècdota bíblica no és altra cosa que un element més integrat en el joc artificios d'elaboració de la peça narrativa.

No s'ha d'oblidar tampoc que, ja només pel fet d'haver triat la vida de Jesús infant i no qualsevol altre punt de partida, s'entreveu una moralitat cristiana permanent. Això fa que, tant en el comportament dels animals protagonistes com en les aparicions esporàdiques de Jesús i els seus pares, es posin de manifest els valors cristians de l'amor, la senzillesa, la humilitat i la resignació: els arguments del conill per convèncer el lleó que la força no és una bona arma per a la convivència pacífica (El conill); la grandesa del Rei fill de fuster que viatja dalt d'un ase i sense diners (La somera); o la resignació del bou, que renuncia als seus ideals de superhome per la senzilla tasca de donar escalfor a l'infant en el pessebre (El bou):

*"Y quelcom li digué a cau d'orella que la claror l'havia trobada no en l'altesa y en la magnificència, sinó entre la misèria y l.humilitat.*

*Y que per cercar-la no s'hi anava pas pels amples viaranyes de la supèrbia, sinó pels caminals pedregosos de l'obediència y el*

renunciament."

A vegades la moralitat final adquireix una ressonància infantil, però paral·lelament queda integrada estructuralment en el procés de composició de la narració com a exercici estilístic perquè es confon amb aquella darrera frase amb la qual la història queda tancada. No encara com a justificació de tots els elements de l'acció, però sí com a recurs per evitar una lectura massa transcendentalista. És el "d'allavors ensà tots els dimonis són xatos" amb què s'acaba La tortra o l'"aquell vespre l'ibis per sa falta de fe se n'hagué d'anar al llit sense sopar" de L'ibis.

Hi ha un segon nivell d'anàlisi a partir del qual s'arriba a la motivació realment important de l'obra. La clau de lectura és en el pròleg i l'epíleg, precisament els dos llocs en què l'element religiós és menys rellevant (en l'epíleg, inexistent) (246). La seva funció és, lògicament, la d'establir els límits on es desenvolupa l'acció. En aquest cas, però, la fixació d'aquests límits és fonamental. En el pròleg el gat introdueix el lector en el seu món especial, la nit:

*"Oh, el temps sagrat de mitjanit, quan el bon gat contempla l'infinit! La lluna! Les penjarelles de les estrelles! Com resplandixen enamorades sobre les cúpules, les xemeneies y les teulades! Només nosaltres les contemplem. Els llumenets dels homenets, que miserables, que petitets! Les lluhernetes, els fochs follets, els fanalets y els cigarets! Oh, les estrelles, els ulls d'amor! Sobre la terra llensan un plor.*

*Oh, estrelles clares de l'infinit! Sou d'una dolça simplicitat, estrelles de màgichs fulgors; els qu.us entenen, no són els sabís, sinó els pastors.*

*Oh, la llegenda maravillosa de la Nit!"*

Dos components -el gat i la nit- que ja apareixien a Maravella, un dels Epigramas de Llibre dels poetas, i amb