

La poesía inédita de J. Carner en el año 1957

SALVADOR OLIVA

UNIVERSIDAD DE GERONA

Mi intención aquí es, básicamente, ofrecerles una lectura atenta de tres poemas, publicados por primera vez en 1957, para mostrarles que sus características coinciden, en líneas generales, con todos los poemas que aparecieron por primera vez en ese año en el volumen *Poesia*, que fue, por así decirlo, su testamento poético.

En ese libro, destinado a ser el primer volumen de un proyecto de obras completas que nunca llegaron a materializarse, el poeta nos ofreció una parte sustancial de toda su obra publicada hasta entonces, ordenada no con criterios cronológicos, sino temáticos, cosa que irritó a no pocos lectores catalanes que se creían con el derecho a imponer su voluntad contra la del poeta, aunque, en realidad, ambos criterios coincidían en un tanto por ciento bastante elevado. Carner aprovechó esta edición para corregir los poemas. Con el pretexto de adaptarlos a las normas del *Institut d'Estudis Catalans*, reformó substancialmente una gran parte de poemas, que se vieron muy enriquecidos técnica y formalmente, y, como consecuencia, mejoró también, en todos los casos afectados, la calidad imaginativa del poema. Pero se da el caso de que en *Poesia* aparecieron también muchos poemas nuevos, hasta entonces inéditos, o no publicados en libro. La mayoría de los nuevos poemas aparecieron en la sección final, titulada "Absència" (*Ausencia*), pero hubo bastantes que figuraron en otras secciones, junto a poemas ya publicados porque guardaban una relación temática con las secciones en que aparecen.

Las características que veremos marcan todos los poemas nuevos, tanto si están situados en "Absència" como en otra sección. Y son, principalmente, expresiones de su madurez formal, de la riqueza de su imaginación poética, situada ya en su más alta cima, exceptuando *Nabí* (1941), que es su gran obra maestra.

En primer lugar, habría que explicar la razón del título de esta sección, "Absència". Como ustedes saben perfectamente, Carner había estado fuera de Cataluña desde el año 1921, cuando se marchó a Génova como Cónsul de

España. La guerra civil interrumpió su carrera diplomática y la publicación de sus libros de poesía (había ya publicado más de veinte volúmenes desde 1904 hasta 1936), y es entonces, durante la guerra, cuando Carner escribe *Nabí*, que se publicó por primera vez en traducción española realizada por el mismo autor en 1940 (Méjico) y un año más tarde en catalán, en 1941 (Buenos Aires). Luego Carner abandonó Méjico para instalarse en Bruselas, y no fue hasta 1952 que el autor se decide a publicar un nuevo libro *Llunyanía* (*Lejanía*) en Santiago de Chile, al cual seguirá *Arbres* (*Árboles*) publicado ya en Barcelona, y en 1957, el gran libro ya mencionado, titulado sencillamente *Poesía*.

Llunyanía y “Absència” son dos títulos que reflejan perfectamente su condición de exiliado político. Pero el alejamiento de su tierra natal no le empuja a destilar lamentos sentimentistas, sin más. Al contrario, lo aprovecha como pretexto para construir poemas donde se entretajan temas relacionados con las características esenciales de la condición humana: el dolor y la soledad, pero también la esperanza sin esperanza, la lucidez del espíritu, y el misterioso valor que se esconde en la creación poética. Ésta es una de las características que veremos reflejadas en el segundo poema que vamos a examinar.

Carner fue un poeta que nunca se sintió cómodo en la estética moderna, la de su generación, que parte del simbolismo y se ve obligada a construir una serie de edificios poéticos muy personales que son el resultado del esfuerzo a que se vieron obligados los poetas, como muy bien dijo Joan Ferraté, para evadir la aceptación franca de la obligación (impuesta por su material, los signos de la lengua) de referirse a la realidad sin caer en la banalidad de la experiencia común. Según Ferraté, la crisis de la poesía, que arranca desde la publicación de *Les fleurs du mal* tiene su origen en la crispación de que hacían gala los poetas porque, por una parte, eran conscientes de la sujeción que les impone el lenguaje a tener que referirse a la realidad, y por otra, porque también eran conscientes de que el uso que hacían de su material desmentía que se refirieran a la realidad, puesto que, en literatura, la función referencial queda cancelada y se realiza bajo el modo, o la óptica, de una ficción.

Carner, en cambio, evade el problema porque se decide a escribir a partir de la estética clásica, la cual acepta sin más la obligación impuesta por la lengua de referirse a la realidad, y entonces el poema aparece al lector como motivado por el pretexto que está en su misma base. Con esta elección, Carner se asemeja a muchos poetas de su tiempo, pero con algunas diferencias. No se parece a T.S. Eliot, por ejemplo, que está completamente sumergido en la estética moderna, pero sí, por ejemplo, a Luis Cernuda y a W.H. Auden, con una pequeña diferencia. El recorrido poético de Auden y Cernuda va desde la posición de Eliot, en el caso de Auden, o desde unos determinados supuestos surrealistas, en el caso de Cernuda, hasta la vuelta a la estética mucho más clásica, partiendo siempre de unos pretextos que se ramifican con unos temas elaborados siempre, o casi siempre, a través de formas fijas (métrica regular, rima, etc.).

Esta fue la causa de la incomprensión de los lectores catalanes hacia la obra de Carner, que hasta los años sesenta, gracias a la labor de Gabriel Ferrater y Joan Ferraté, no se empezó a valorar como se debía. A pesar del éxito popular que Carner tuvo siempre en Cataluña, cuando leemos los comentarios críticos que se hacían de su obra, uno tiene la idea de que era apreciado como “versificador de manías de pequeños burgueses”, o bien, en los años cincuenta, algún crítico catalán oficial lo consideró como un poeta pasado de moda, comparado con Riba, cuya poesía era más afín a la de Mallarmé o Valery, más “moderna”, en definitiva. Esta profunda incomprensión del mejor poeta catalán de todos los tiempos, y uno de los mejores de su época, que también es la nuestra, nos revela hasta qué punto la vida de la cultura catalana oficial estaba, durante la posguerra, muy por debajo de las apariencias, muy por debajo de lo que se mostraba al exterior e incluso al interior de Cataluña, cosa muy normal, puesto que los grandes talentos tuvieron que abandonar el país para salvar sus vidas, o decidieron abandonarlo por falta de posibilidades de trabajo o porque les resultaba imposible respirar los aires de la dictadura, que fueron mucho más insalubres en Cataluña y el País Vasco que en el resto de España.

Es una pena que la poesía de Carner sea, déjenme exagerar un poco, casi imposible de traducir. Otros poetas contemporáneos, por ejemplo Cavafis, lo ponen más fácil al traductor, porque el poder sonoro de las palabras cuenta seguramente menos que el sentido que le da ese tono de voz confidencial. Por lo menos eso no representa ninguna barrera seria a la traducción. Si Cavafis hubiera escrito como Carner, les aseguro que no hubiera sido tan famoso fuera de Grecia, porque las traducciones no le hubieran hecho tanta justicia. Esa es la razón por la cual quisiera centrarme ahora y aquí en la lectura de tres poemas característicos de su madurez: “De lluny estant”, “Cor fidel” y “Confidència”.

El primero es un poema menor, que he elegido precisamente por esta razón, porque a primera vista no parece nada excepcional, pero que va creciendo a medida que vamos descubriendo sus características formales. Está escrito desde los mismos supuestos formales y estéticos que Cernuda utilizó en “Los espinos”:

Verdor nuevo los espinos
tienen ya por la colina,
toda de púrpura y nieve
en el aire estremecida.

Cuántos ciclos florecidos
les has visto; aunque a la cita
ellos serán siempre fieles,
tú no lo serás un día.

Antes que la sombra caiga,
aprende cómo es la dicha
ante los espinos blancos
y rojos en flor. / Ve. Mira.

Este poema de Cernuda es una variante del tema del *Carpe Diem*. Lo de Carner es otra cosa, pero está inserido en la misma estética.

Voy a leerlo primero en catalán:

DE LLUNY ESTANT

Qui veiés, quan l'estiu s'acomia,
el camí —la serp blanca i somrient—
i, al marge d'una cala refiada,
el pàmpol mort sota d'un pi vivent.

Qui veiés una dança damunt l'era
i una serra morada enllà de mi;
qui topés un aloc de torrentera
o enmig d'un pedruscall un romaní.

Més val, però, que aquests bedolls s'acari
el meu esment, i a aquest boiram somort.
En mos camins d'un temps, hom por trobar-hi
un àngel trist amb el seu glavi tort.

“Desde lejos”: Quién viera, cuando el verano se despide, / el camino —la serpiente blanca y sonriente— / y en los márgenes de una bahía confiada, / el pámpano muerto bajo el pino viviente. // Quién viera una danza sobre la era / y una sierra morada frente a mí a lo lejos; / quién se encontrara con un agnocasto a la orilla de un torrente / y una mata de romero entre las piedras. // Pero es mejor que mi atención se atenga / a estos abedules y a estas nieblas mortecinas. / En mis caminos de otro tiempo podría hallar / a un ángel triste con su espada torcida.

Es un poema de tres estrofas de cuatro versos con rima ABAB, alternando los versos masculinos y los femeninos. A cada cambio de rima, hay también un cambio de terminación. Entre las dos primeras estrofas y la última aparece un contraste entre la tierra natal y la del exilio. Las figuras retóricas de la primera parte iluminan su contenido: todos los elementos de la tierra natal están evocados por la misma figura, la sinécdoque: el camino, la bahía, el pámpano y el pino, dos de ella con la función gramatical de objeto directo, y las dos restantes situadas en complementos adverbiales de lugar. Ya veremos la función que tiene la sintaxis en el poema. Las cuatro figuras son sinécdoques, no solamente porque se usa el singular por el plural, sino porque el deseo de volver a ver todos estos elementos se expande hacia todo el país.

Además de estas cuatro sinédoques, Carner construye otra figura constituida también por cuatro elementos: la figura es la falacia patética, que consiste en atribuir cualidades humanas a un elemento de la naturaleza. La bahía esta “confiada”; el pámpano, “muerto”; y el pino, “viviente”. Y el camino, en vez de llevar un predicado, tiene una aposición: la serpiente, que es blanca y “sonríe”. Este último predicado también personifica la serpiente. Cuatro sinédoques, pues, acompañadas de cuatro falacias patéticas, presididas por otra en el complemento circunstancial: “Cuando el verano se despide”.

En la segunda estrofa, sin embargo, todos los elementos del paisaje que se evocan no están humanizados por ninguna falacia patética, sino que están colocados en un contexto espacial: la danza tiene lugar “sobre la era”, la sierra está “frente a mí, a lo lejos”; el agnocasto, “a la orilla de un torrente”, y el romero, “entre las piedras”. También aquí las sinédoques funcionan como complemento directo de dos verbos distintos. Ocho sinédoques, pues: cuatro acompañadas por una falacia patética que humaniza el paisaje e incluso la estación del año que nos dice adiós, mientras que las otras cuatro están situadas en un contexto espacial que les proporciona realidad, como si se tratara de cuatro elementos pictóricos contextualizados, de la misma manera que en la primera estrofa, dos figuras están funcionando dentro de un complemento de lugar: “al marge d’una cala”, i “sota d’un pi vivent”.

Todo ello está al servicio del intenso deseo de volver a su país. Carner, como Pau Casals, fue uno de tantos artistas que se negaron a pisar suelo español mientras el país estuviese gobernado por la dictadura que le negaba las libertades esenciales del pueblo.

En la tercera y última estrofa del poema, está el recuerdo de Bélgica, el país del exilio, y también se evoca con dos sinédoques. “abedules” y “nieblas”. Y finalmente, en los dos últimos versos, relacionados con los anteriores por una relación causal implícita, se nos dice que es mejor que su atención se atenga a los elementos nórdicos, pues en la tierra que el hablante del poema desea y echa tanto de menos, podría encontrar el terrible símbolo de la derrota: “un ángel triste con la espada torcida”. Quizá es mejor, parece decirnos el poema, renunciar al deseo supremo, cuando sabemos que lo deseado comporta también una tristeza suprema.

El poema, de concepción muy simple, como el de Cernuda, es una reflexión hecha, como reza el título, “desde lejos”. Pero a pesar de su simplicidad consigue con el uso de los procedimientos retóricos examinados una visión del paisaje de la tierra natal con una extraordinaria limpidez, a la que no es ajeno el uso de la sinédoque, de la parte por el todo, del singular por el plural, que es como una particularización intensiva de elementos plurales que aparecen en el poema. Pero sobre todo se nos ofrece una reflexión moral interesante que evita caer en el reduccionismo sentimental de tantos poemas patrióticos que

tratan del exilio. Carner no nos invita a comparar dos países de una manera maniquea, sino dos realidades complejas, ambas con sus cosas buenas y sus cosas malas, y ello no nos viene dado de una manera conceptual, sino a través del lenguaje poético por excelencia, que es el de las figuras y el de la organización del material constituido por los signos.

El léxico y la sintaxis son muy simples. Todas las palabras que aparecen tienen una alta frecuencia de uso, si no tenemos en cuenta un par de elementos vegetales. El poema es transparente a primera vista, y tiene un funcionamiento paralelo: el sentido literal está muy claro. El otro sentido, el que obtenemos a través de las figuras, tampoco presenta dificultades de interpretación. Lo que podríamos llamar funcionamiento paralelo de sentidos es una constante en la poesía de Carner, y quizás sea la comprensión inmediata del sentido literal lo que dificultó que los lectores catalanes con pereza mental se contentaran con él. Ahora bien, el valor de los poemas de Carner está siempre construido sobre la lectura más compleja.

El poema que vamos a leer a continuación, "Cor fidel", en cambio, tiene un sentido literal totalmente opaco, pues las palabras no pueden reducirse al significado inmediato. Si así lo hiciéramos, comprenderíamos muy poco. El poema está elaborado, por así decirlo, a partir de otra tesitura. La forma externa es el soneto, con rimas alternantes como el anterior: cada cambio de rima comporta un cambio de terminación.

COR FIDEL

A una dolor que va dellà del seny
fa només l'Impossible cara tendra.-
El pur palau esdevingué pedreny:
els murs són aire, el teginat és cendra.

I, lladre d'aquest lloc desposseït,
palpant, caient, a poc a poc alçant-se,
el descoratjament roda en la nit
rapisser del record i la frisança.

Jo sé d'on ve l'inesgotable foc
que animarà la morta polseguera.-
Veig l'últim monument en l'enderroc.

Jo pujaré, sense replans d'espera,
cap al camí de l'alba fugissera
pel tros d'escala que no mena enlloc.

“Corazón fiel”: A un dolor que va más allá del sano juicio / sólo lo Imposible le ofrece un rostro tierno.-/ El palacio puro se convirtió en un pedregal: / los muros son aire / el artesonado es ceniza. // Y, ladrón de ese lugar desposeído, / a tientas, cayéndose y lentamente alzándose / va rodando el desánimo en la noche, / rapaz del recuerdo y el deseo. // Yo sé de dónde viene el fuego inagotable / que dará vida al polvo muerto.- / Veo el último monumento en las ruinas. // Yo subiré sin rellanos de espera, / hacia el camino de la huidiza aurora / por el tramo de la escalera que no va a ninguna parte.

El tema de este soneto es el tipo de experiencia que describe: el derrumbamiento del soporte racional de la vida humana. Sólo aquello que es imposible, aquello que no existe, es capaz de ofrecer un rostro tierno a la experiencia de un dolor que va más allá de lo que se puede enjuiciar. Esto sería una paráfrasis de los dos primeros versos. Aquí hay una paradoja evidente, porque lo que no existe no puede ofrecer nada. Por consiguiente tenemos que ajustar mejor el sentido de ambos versos. Lo imposible, que es lo que no es, tiene entidad, existe (más adelante ya veremos dónde), y es capaz de ofrecer un rostro tierno al dolor extremo. Los dos versos siguientes nos explican lo que ha causado este dolor, y como ya he dicho, solamente lo podemos comprender desde un nivel simbólico. El “palacio puro” actúa como una metáfora que tiene como tenor la construcción de la razón, es decir: las racionalizaciones que construimos a partir de los datos que nos proporciona la experiencia. Como seres racionales que somos, nos resultaría difícil vivir sin racionalizaciones, nos sería difícil soportar la angustia de una vida sin sentido. El deseo de comprender lo que nos pasa es inalienable. Todos pues construimos esos palacios puros. Palacios porque son construcciones grandes y suntuosas, nos gusta vivir en ellas, nos sentimos bien con ellas, nos sentimos cobijados en ellas. Y puros porque no son materiales, sino espirituales: no existen sino en nuestra mente, como las ideas de Platón.

Pues bien, el palacio puro ha quedado reducido a un montón de piedras. Donde había muros, ahora no hay más que aire, y el fuego ha convertido el artesonado, precisamente “lo que nos cobijaba”, en cenizas. La sólida verdad que nos protegía y cobijaba frente a los horrores del mundo se ha venido abajo.

La estrofa siguiente nos describe a un ladrón que merodea por nuestras ruinas (por ese lugar que ya no poseemos, porque se ha convertido en nada). El sentido de la metáfora nos viene dado en el octavo verso: el desánimo, el cual, a tientas, cayéndose, y alzándose poco a poco otra vez, rueda en la noche (otra metáfora para referirse a la oscuridad de la mente) nos desposee de las dos únicas cosas que no se han destruido: el recuerdo y el deseo, expresado éste metonímicamente: el efecto por la causa, por la palabra “frisança”. La palabra española más cercana quizás sería desazón: el deseo causa desazón).

El ladrón, pues, saquea lo único de valor que ha quedado en pie después de la destrucción.

Así pues el poema empieza afirmando (sin decirlo, claro) que las racionalizaciones que pueden explicar nuestras experiencias pasadas son inadecuadas para explicar las nuevas, y es así como se ha destruido el palacio que aparece en el tercer verso. O bien, si se quiere, una experiencia de dolor extremo ha destruido lo que nos cobijaba tan confortablemente. Veo yo aquí un claro paralelismo con *King Lear*, puesto que Lear, el rey, pasa por una experiencia semejante que le causa la pérdida de su palacio y de su poder. El paralelismo es una línea descendente, un nadir, y una línea ascendente.

Quizás sea importante tener en cuenta que, a pesar de que las palabras que actúan como figuras tienen un sentido literal opaco, no obstante crean un sentido compacto de ruina, desolación y aislamiento. Incluso en estos poemas simbólicos, Carner no permite que los vehículos de sus metáforas sean del todo incomprensibles antes de llegar al tenor. Al no estar aisladas, sino relacionadas, sus figuras establecen una visión coherente de los sentidos literales, lo que contribuye a dar más fuerza a la expresión, puesto que esos sentidos se dan fuerza mutuamente.

Los tercetos muestran el intento de escapar de esa situación de dolor moral. Cada uno se inicia con una frase que establece un paralelismo con la otra, con el “yo” del sujeto explícito al principio de cada verso. Como contrapeso al fuego destructor que ha convertido el artesonado en cenizas, encontramos ahora un fuego inextinguible, inagotable (seguramente el eco de un pasaje de Ezequiel), que es capaz de infundir vida al polvo muerto de las ruinas. La fuerza de este fuego regenerador está, como veremos, en el “corazón fiel” del título, y el hablante del poema sabe perfectamente, nos dice, donde se encuentra, de donde viene. En el verso undécimo se afirma que las ruinas son consideradas como el último monumento. “Veo”, dice el verso “el último monumento en las ruinas”, lo que equivale a decir que se considera que lo destruido (así como la destrucción, pues la palabra “enderroc” significa ambas cosas) *és* el último monumento. O incluso más: son las mismas ruinas las que tienen el valor de monumento, no el palacio puro que habían sido antes.

Es así como el primer terceto inicia un movimiento ascendente. Entre los cuartetos y los tercetos está el nadir, el punto más bajo. Y continuando con esta ascensión, la única solución a la situación provocada por la destrucción, consiste en subir (también en sentido metafórico) por los restos de la escalera destruida sin descansillos (es decir, sin reposo) que aparentemente no lleva a ninguna parte, pero que justamente es el camino hacia la huidiza aurora que aquí, (como en otras partes de la poesía de Carner) es el símbolo de la renovación constante que necesita toda vida humana que quiera evitar la putrefacción que comportan las falsas convicciones. Véase sobre este tema todo el Canto VI de *Nabí*. El fuego regenerador surge del corazón fiel, fiel a lo que simboliza el

corazón, que es el amor. Con otras palabras, el fuego inagotable puede ser también la fuerza inextinguible que subyace en lo más hondo del corazón, o del espíritu, la zona donde siempre existe la capacidad de renovación. Al contrario de lo que postulaba la filosofía existencial de la época, el poema de Carner parece implicar que no es el hombre quien interroga sobre el sentido de la vida, sino que es la vida quien interroga, y es el hombre que está obligado a dar respuestas. El rechazo a responder a las preguntas que nos formula la vida, sólo desemboca a una existencia inauténtica, generadora de ansiedad.

El poema está situado en un marco que presupone que las interrogaciones de la vida, formuladas siempre por todo lo que nos sucede, aparecen en distintos estadios o niveles, y que cada crecimiento moral, como un nuevo nacimiento, comporta el dolor de lo que dejamos atrás y ya no nos sirve. Podríamos aquí referirnos a otro poema, también de los inéditos antes de 1957, situado no en "Absència", que es el último apartado, sino en "Llunari":

PAÍS PERDUT

Ja de la pedra eixuta llüien els cantells.
El vent aconduïa fistons en l'herba tendra.
Un ametller floria sota d'un núvol cendra.
Pel gris lleuger de l'aire venien nous ocells.

La primavera feia com jo. Vora el graó
del seu començ, ullpresa i en quietud estranya,
veia unes clapès d'ombra passant per la muntanya,
i, dalt de mar, finestes amb pluges de claror.

I al davantal cobria la seva nierada
sense dar pas, poruga que alcessin la volada
el somni, l'esperança, el dol en el desert.

Homes i déus, joguines del plany i de la dança,
en començant de viure sospiren de recança
deixies del no-ésser que afrontaran l'incert.

Volviendo a nuestro poema: la escalera destruida no lleva a ninguna parte, pero el esfuerzo de sacarle sentido a la destrucción del sentido, es la única solución que nos puede salvar de la vida inauténtica. Es inauténtico lo que es falso, pero también lo que ya no existe ni nos sirve. El fuego renovador que surge de lo más hondo de la vida humana, la fuerza espiritual revitalizadora, puede proporcionarnos lo que se necesita para encontrar sentido al sinsentido.

El poema contempla la derrota bajo una luz positiva, la contempla como el único monumento. Lo único que nos es dado es subir sin descanso por la escalera que nos lleva al camino de la huidiza aurora, aunque lo que veamos no sea más que una escalera que no lleva a ninguna parte.

La energía moral de Carner como poeta es impresionante, y no lo es menos su capacidad imaginativa para construir distintos niveles de estructuras de sentido, como hemos visto. Pero su humildad supera sus más grandes cualidades. Lo vamos a ver ahora, leyendo el último de los tres poemas: "Confidència". El exilio, la fuerza regeneradora del espíritu, y las reflexiones sobre el arte son sus temas más recurrentes en los inéditos hasta 1957. Hemos visto ejemplos de los dos primeros, y ahora examinaremos el tercero:

CONFIDÈNCIA

Tant sospirar, tant somniar
i el dia, inútil, se me'n va.

Sóc un amic massa garlaire
del pi, l'ocell i l'aire;

senyor tan sols,
en un atzar passat de pressa,
de borriçsols i plomissols
que un raig de sol travessa.

"Confidencia": Tantos suspiros, tantos sueños / y el día, inútil se me aleja.
// Soy un amigo demasiado parlanchín / sobre el pino, el pájaro y el aire; // sólo señor, / en un azar que pasa velozmente, / de pelusa y plumón / atravesados por un rayo de sol.

También aquí el poema funciona con figuras retóricas, simbólicamente. Los dos verbos del primer verso son metáforas que se refieren a la ocupación del poeta: los suspiros están relacionados con la función expresiva, y los sueños con la capacidad imaginativa. Quizá valga la pena señalar que los vehículos de ambas metáforas están alejadísimos de cualquier expresión pedante, o como mínimo de los vehículos que los poetas simbolistas hubieran dado a la creación poética, porque suelen ser casi siempre mucho más rimbombantes. En el segundo verso encontramos una sinécdoque: el día como la suma de los días, es decir: el tiempo. (Interpretada así, la palabra reúne una sinécdoque, singular por plural, más una metonimia, concreto por abstracto). El tiempo se escapa y es inútil.

Los dos versos siguientes corroboran la interpretación que hemos dado a los dos primeros. Los elementos de la naturaleza, el pino, el pájaro, el aire, no son sino otras tantas sinécdoques. La voz del poema se expresa como un amigo, demasiado parlanchín, de la naturaleza. Este "demasiado parlanchín" está conectado con el "inútil" del segundo verso por las connotaciones negati-

vas de ambas expresiones. El oficio del poeta aparece como algo sin sentido, inútil. Pero, a partir de este momento, el poema cambia de dirección para considerar la ocupación del poeta de una manera más honda, como señor de nada más que cosas insignificantes, pues esto es el tenor de las metáforas “pelusa” y “plumón”. Pero, y ahí está el milagro, estos elementos insignificantes (“pelusa y plumón”) tienen la capacidad de poderse iluminar por un rayo de sol, es decir: iluminarse de sentido.

Este poema hubiera podido perfectamente titularse “Arte poética”, porque contiene una concepción de poesía. Los versos no son nada, realmente, o mejor dicho: no serían nada si no permitieran que la luz del sol los atravesara. De la misma manera que una partícula de polvo, que no es nada, queda iluminada por un rayo de sol, los versos también tienen la posibilidad de que la luz de la verdad poética los atraviese e ilumine. Esa verdad, naturalmente no es una verdad absoluta, sino una ilusión de verdad que nos permite comprender, ni que sea por unos instantes. La vida es opaca, la manera como el lenguaje nos permite aprehender el mundo también es opaca. Los versos, en cambio, que no son nada porque, comparados con el uso ordinario del lenguaje, son mentira, tienen la propiedad, con su reflejo, que no es más que la forma que el poeta impone a su material, de iluminar la opacidad del mundo, o incluso más, de dar forma transparente a nuestra experiencia.

En resumen, he querido presentar a Carner, y más concretamente al Carner de 1957, como un poeta que nada tiene que envidiar a los grandes de su época, y me ha parecido interesante hacerlo a base de centrarme en el valor de una pequeña muestra de sus poemas, razonando cómo, a partir de sus determinados usos del lenguaje llega hasta aquella “honda palpitación del espíritu”, de que hablaba Antonio Machado. Si mis palabras les llevan a volver otra vez a la lectura de Josep Carner, me sentiré satisfecho de haber cumplido con mi obligación.