
Notes i ressenyes

Un exercici de lectura: «Amor, m'és dolç el teu cos» de Carles Riba, per Enric Sullà

D'acord amb l'hàbil síntesi de Joan Ferraté, són tres les operacions de lectura fonamentals: *a*) «proveir de sentit el llenguatge del text mitjançant l'actualització presumpta de les significacions virtuals que conté i el seu compliment imaginatiu»; *b*) «la identificació per part del lector de les maneres de dir que concorren amb els actes d'execució del cas, o, millor dit, amb els productes lingüístics en què es manifesten els referits actes d'execució»; i *c*) «el món actualitzat en el curs del procés interpretatiu adquireix les notes pròpies del text d'on han partit les operacions del lector, que projecta la visió imaginada sobre els trets que el configuren com l'artefacte individual que és».¹ La meua intenció ara és de palesar aquestes operacions en el curs de la lectura detallada del poema «Amor, m'és dolç el teu cos» de Carles Riba, lectura a què procediré adoptant la convenció més pròxima a un primer contacte amb el text: analitzar-lo vers a vers, assajant de reconstruir el procés de formació d'expectatives i de la seva immediata (o demorada) frus-

tració o satisfacció, amb les matisacions corresponents.² Copio el text del poema a continuació:³

Amor, m'és dolç el teu cos, quan és sol
en el seu goig i en el seu riure ardent,
sol en sa música, foll instrument!
a condormir les serps de fred consol
5 que neguen al seu eco en mi el revolt
llindar entre el sentit i el pensament;
quan venç sense ànima, divina pols,
tot morts i harmonia renaixent,
ton cos m'és dolç.

2. Segueixo de prop Stanley FISH, *Is there a text in this class?* (Cambridge, Mass. 1980). Donen informació general sobre la teoria de la lectura *The reader in the text*, a cura de S. R. Sulciman i Inge Crosman (Princeton 1980) i *Reader-response criticism*, a cura de J. P. Tompkins (Baltimore 1980).

3. Trec el text de Carles RIBA, *Obres completes*, vol. I: *Poesia i narrativa*, a cura de J. Ll. Marfany (Barcelona 1965). Gabriel Ferrater a *La poesia de Carles Riba* (Barcelona 1979) comenta aquest poema, ps. 54-58. Indicaré oportunament allà on les nostres lectures o bé divergeixen o bé es complementen.

1. J. FERRATÉ, «Epílogo», dins *Dinàmica de la poesia* (Barcelona 1982), ps. 423-454.

- 10 Amor, ton cos m'és trist, quan hi recull
 el vague vol que ha fet obscur son plor
 una tendresa exclosa del teu do;
 quan dins l'aigua on em miro del teu ull
 un somni vetlla, estrany al meu orgull,
 15 i et puc estrènyer perquè no ets jo,
 i abocar-m'hi, ni oblidat ni vist,
 com un silenci dorm sobre una flor,
 ton cos m'és trist.

- Amor, Amor, ¿la juvenesa on és
 20 que ens feia iguals la carn i l'esperit
 com dues flames d'un mateix delit?
 Ah, si el desig pogués morir del bes!
 O fos l'Amor un déu que no envegés
 el poc de pietat no asservit
 25 en els dolços tumults del seu favor
 ni en el las alfalac al seu oblit,
 Amor, Amor!

- El tàcit poc d'humana pietat
 per la mútua set dels cossos nus
 30 i el pler que hi passa com un rei intrús,
 fent clares festes del que ha rapinyat
 i deixant-los en més necessitat.
 Cos que has estat feliç del gai abús!
 estoja el somni, com una ombra un foc:
 35 per a volar lluny dels destins segurs
 és trist —i és poc.

Lectura

Aquest poema consta de quatre estrofes de nou versos cadascuna amb el següent esquema de rimes: ABBAABCBC, totes elles masculines. Aquesta estrofa podria ser ben bé una combinació d'una de cinc versos amb rima creuada i una de quatre amb rima encadenada, unides per la repetició d'una de les rimes (i amb la particularitat de la duplicació de la rima A). Els versos són decasíl·labs en general amb accent a la sisena (alguns podrien acceptar, però, la lectura 4+6), llevat del vers que ocupa la darrera posició de l'estrofa, que és sempre un tetrasíl·lab, amb un ritme iàmbic marcadíssim. Els decasíl·labs solen combinar anapestos i iambs, amb tendència que dominin aquests.

Feta aquesta descripció, començo la lectura pròpiament dita:

Amor, m'és dolç el teu cos, quan és sol
 (v. 1).

El vocatiu «Amor» sabrem que es refereix a l'estimada només quan llegim tot seguit que, al poeta, el cos d'aquesta li és «dolç». La situació s'ha establert d'una manera ràpida: el poeta s'adreça a l'estimada amb una designació metonímica i generalitzadora i li anuncia la seva actitud en relació amb el seu cos, una actitud inequívocament positiva. Ara bé,

el darrer membre del vers introdueix la circumstància en què tal valoració és possible: «quan és sol». El vers s'atura aquí i manté durant un moment l'expectativa de com es concretarà aquella circumstància.

en el seu goig i en el seu riure ardent,
 (v. 2).

Aquest vers completa l'oració encetada i en precisa el sentit, subratllat per l'organització mètrica: un encavallament suau i una notable elaboració fònica. A més, els dos membres del vers, units per la conjunció, presenten una disposició paral·lelística, alterada només per la inclusió d'un adjectiu en el segon membre: prep.+art.+adj.+nom = prep.+art.+adj.+nom (+adj.). Tots dos membres poden ser llegits com una amplifació d'una sola idea: el cos és «dolç» per al poeta quan frueix «sol» del seu propi plaer, amb independència podem suposar tant de la consciència de la dona com de la presència de l'amant. Cal observar també que «goig» és un terme habitual en Riba, sobretot al llibre i d'*Estances*, en contextos similars. Que «riure»⁴ sigui qualificat d'«ardent» ho és tot menys imprevisible: les connotacions de passió acuden a l'acte.

sol en sa música, foll instrument!
 (v. 3).

La primera figura que podem observar és un zeugma, perquè «cos» i el verb s'han de sobreentendre; després, la reiteració de «sol», que enllaça amb el v. 1; i, finalment, el paral·lelisme (no del tot exacte) amb els dos membres del v. 2. Tot seguit, cal observar la gradació: «goig»-«riure»-«música», en què passem d'un ús referencial de la paraula a uns usos topològics, concretament metafòrics, amb un procés creixent d'abstracció. La introducció de «música» és, per un altre costat, imprescindible com a anunci de la metàfora «foll instrument», referida al cos, amb què no solament s'introdueix un nucli temàtic nou sinó que es corrobora el camp semàntic dominant: el cos. Al seu torn, que el cos sigui un «foll instrument» permet de comprendre la «música» esmentada abans; en termes metafòrics, que subratlla l'adjectiu «foll» acompanyant «instrument», el cos és vist com el vehicle o mitjà del plaer.⁵

a condormir les serps de fred consol

4. En aparença, «riure» és una designació merament referencial, però podríem considerarla en realitat una metonímia, en tant que efecte de l'amor, o, fins i tot, una metàfora pel plaer.

5. Vid. *Elegies de Bierville*, XI, v. 30.

que neguen al seu eco en mi el revolt
l·lindar entre el sentit i el pensament;
(vs. 4-6).

Aquests tres versos susciten d'entrada dos problemes: l'adscripció sintàctica i l'atribució de sentit. Pel que fa a l'adscripció sintàctica, poden dependre tant de «sol en sa música» com de «foll instrument»; és cert que en tots dos casos el camp semàntic i temàtic és idèntic, però en el primer cas la coherència textual⁶ hi guanyaria molt més que no en el segon, en què el pes recauria sobre la consideració del cos com a «instrument» (in-correctament qualificat de «foll», però, si era aquest el camí triat). Donant per bo que «a condormir» depèn de «el cos és sol», mitjançant «sol en sa música», cal emprendre l'anàlisi del sentit. Que la música adorm les serps és un lloc comú ben conegut, però que aquestes serps siguin les que duen «consol» ja és més sorprenent; com que el «consol» és «fred», crec que podríem acceptar que se'ns suggereix una connotació negativa: el «consol» és indesitjable.⁷ Encara més, aquestes «serps» realitzen una acció: «*neguen* el revolt l·lindar entre el sentit i el pensament» (la cursiva és meua). L'espai que se li dedica fa pensar que tal acció és de gran importància. Si la valoració positiva del cos de l'estimada descansa en un plaer intransitiu, exclusiu, certament que allò que vulgui unir «sentit», és a dir, *cos*, i «pensament», o, possem-hi, emocions, ha de rebre una consideració negativa. El poeta, en contra de les «serps» que defensen una continuïtat entre sentit i pensament, reivindica el sentit, el *cos* sol, en un moviment d'oposició al que sol ser, pel seu costat, un lloc comú de la lírica amorosa: la fusió del físic i de l'emotiu. Consigno, finalment, que tal acció l'efectuen les «serps» just quan senten la música del cos: «al seu eco [de la música] en mi»; sembla que és impossible deixar lliure el cos, abandonat al plaer, cal junyir-lo a les emocions.

quan venç sense ànima, divina pols,
(v. 7).

6. Sobre la coherència textual ofereix una síntesi útil Gemma RIGAU, *Gramàtica del discurs* (Bellaterra 1981), ps. 85-134.

7. Diu Gabriel Ferrater sobre això: «el cos és dolç quan elimina l'ànima, quan, realment, abassega tant la persona que realitza una unitat al·lucina i condorm "les serps de fred consol", és a dir, el moviment purament emotiu que és l'amor. És a dir, que la primera afirmació és que "m'és dolç el teu cos" quan aquest adquireix tanta vitalitat que la meua relació amb tu, amb la persona estimada, és de pura sensualitat i no de consol, d'amor fonamentat en moviments anímics, per exemple, en el sentiment de solitud, etcètera, etcètera» (*op. cit.*, ps. 54-55).

Retòricament, la primera part del vers es relaciona amb el v. 1 mitjançant l'anàfora del «quan», el subjecte sobreentès (el cos) o zeugma i el paral·lisme del temps verbal, també aquí en present (*és* i *venç*). Temàticament, el vers sencer afegeix informació al camp semàntic del cos; a la primera part, del cos se'ns diu que a l'amant li és dolç quan l'ànima n'és absent, és a dir, quan el cos actua sense consciència, sense sentiments (sense «pensament», v. 6), actuació destacada per la metàfora verbal «venç» (amb la connotació de poder, domini); a la segona part, trobem una altra aposició referida al cos (com la del v. 3, «foll instrument») que recorre a un lloc comú molt freqüentat per la poesia i d'inequívoca arrel cristiana: el cos com a pols, però pols divina (bé perquè hi habita l'amor, bé perquè hi habita l'ànima que és d'origen diví).

tot morts i harmonia renaixent
(v. 8).

El pronom «tot» crec que es refereix aquí a «cos», però és ben probable que prengui sentit de la «divina pols» del vers anterior, la qual cosa justificaria temàticament la seva inclusió: cos-pols-mort, però també renaixença. Aquesta renaixença, l'«harmonia renaixent», és un senyal força clar que cal llegir aquest vers en termes de metàfora: què poden ser, doncs, aquestes «morts» i la subsegüent «harmonia»? Basant-me en el camp temàtic acotat fins ara i mantenint el principi de la coherència, cal referir les unes i l'altra al «cos», d'on que ho interpreti com una metàfora de l'amor físic, fet de desfetes i d'exaltacions.

ton cos m'és dolç.
(v. 9).

Registrem en aquest vers un quiasme, perquè repeteix els components del segon membre del v. 1 invertint-ne l'ordre: «m'és dolç el teu cos» dóna «ton cos m'és dolç»; tot just cal remarcar que «el teu» és substituït per «ton». El cert és que aquesta repetició no solament tanca l'estrofa des del punt de vista retòric, sinó que acota el camp semàntic, sempre referit al cos.

Si ara rellegim tota l'estrofa, comprovarem que l'organització retòrica es basa en una amplificació, composta ella mateixa d'una enumeració fins a cert punt paral·lelística, que predica d'un sol nucli temàtic. L'estructura temàtica pot ser exemplificada, després del que he observat, amb l'esquema següent: NT (nucli temàtic) és O (el predicat) quan a (a₁+a₂), b, c, aleshores NT és O. Més senzillament: el cos de l'estimada és dolç a l'amant quan s'abandona al plaer físic. Podríem concloure, doncs, que aquesta estrofa exhibeix

un grau òptim de coherència textual (que englobaria els dos nivells anteriors) si no fos que potser hi ha una excessiva diversitat de termes que ni el context per ell mateix ni el nucli temàtic no acaben de justificar o motivar. Cal passar ara a l'estrofa II:

Amor, ton cos m'és trist, quan hi recull
(v. 10).

El primer que podem observar és que es repeteix el vocatiu «Amor»; tenim, doncs, una anàfora, i un principi de paralelisme, que es resoldrà en una antítesi pel que fa al v. 9 i a més en un quiasme pel que fa al v. 1, en relació amb el qual és esperable que el llegim. Constatem també que continuen els personatges que hem trobat abans: el poeta-amant que s'adreça a l'estimada en un to similar, de moment, al de l'estrofa anterior. L'última part del vers repeteix el «quan» també com el v. 1, repetició que té una funció paral·lelística i constitueix a més una anàfora, però que introdueix també una oració que s'estendrà als vs. 11-12, en un llarg encavallament.

el vague vol que ha fet obscurs son plor
una tendresa exclosa del teu do;
(vs. 11-12).

Cal tornar al v. 10 per tal de llegir aquests dos versos; el subjecte (i nucli temàtic) continua essent el «cos», que és trist per a l'amant quan, reescriu la frase, «una tendresa hi (al cos) recull el vague vol». L'hipèrbaton i l'estatut metafòric de l'enunciat compliquen força la interpretació d'aquest passatge. Si fem la pregunta: *qui recull què al cos?*, trobarem que una de les respostes possibles és la que he avançat: *qui* és «una tendresa», *què* és «el vague vol». Amb tot, no és d'entrada impropedent pensar que l'ordenació podria ser exactament la contrària. Posat a justificar l'opció triada, atribueixo a «una tendresa» la funció de subjecte agent perquè el seu camp semàntic és més proper al del cos (una relació sinecdòquica si no la volem suposar metonímica) i més precís i concret que no pas «el vague vol», que considero més perifèric al nucli temàtic. No cal insistir massa a remarcar que aquesta és una decisió interpretativa, perquè la sola lectura resulta del tot insuficient per contextualitzar de manera productiva el passatge. Aplicant, doncs, el principi de la coherència textual, presa ara a nivell temàtic, transcriu aquests versos amb aquest significat: el cos de l'estimada és trist quan l'ocupa la tendresa, un sentiment que no pertany a l'àmbit del cos (no es pot produir la situació refusada als vs. 4-6), sinó al de l'emotivitat, del «pensament» (v. 6, segons una relació sinecdòquica), el qual sentiment fa que el «plor» esde-

vingui «obscur». Topem de nou amb una decisió interpretativa; explicar què vol dir «obscur» pot ser més senzill, però explicar de qui és el «plor» ja no ho és tant. Aquest «plor» tant pot referir-se a la «tendresa» com al «vol»; tot en duu a pensar que cal adscriure'l a la «tendresa», amb què cal interpretar-lo com una expressió cordial, sentimental, que, segons els termes establerts pel poeta, resulta negativa: «el cos de l'estimada és trist si...» Una última raó per sostenir aquesta interpretació és que la «tendresa» és «exclosa del teu do», «do» que correspon al cos i que bé podria ser el plaer, afirmació que aprofundeix encara més l'antítesi formulada entre cos trist - cos dolç.

quan dins l'aigua on em miro del teu ull
un somni vetlla, estrany al meu orgull,
(vs. 13-14).

L'anàfora del «quan» ens torna al paradigma formal i temàtic dels v. 1, 7 i 10; també introdueix, a més de l'oració que ocupa aquests dos versos, les oracions coordinades dels vs. 15 i 16. En aquest passatge l'hipèrbaton obliga a una reescriptura com a pas previ per a la lectura i la interpretació: «quan un somni vetlla dins l'aigua del teu ull». La complexitat temàtica del passatge és molta i la funció estructural decisiva. Partint de la reescriptura, cal traduir «somni» per consciència o ànima, en aquest cas de l'estimada, d'on que «vetlli», vigili el cos, constitueixi la personalitat; que sigui «estrany al meu orgull», a l'orgull del poeta, a un altre jo, n'és una confirmació, entenen «orgull» com a índex de personalitat, d'autoconsciència.⁸ El «somni», consciència o ànima, és metafòricament situat a «l'aigua on em miro del teu ull», és a dir: els ulls de la dona (aigua és una metàfora prou òbvia) són el reflex de l'ànima, però són alhora el mirall on l'amant veu la seva pròpia imatge. La separació entre les dues persones, la irreductibilitat del jo, és ben palesa.

i et puc estrènyer, perquè no ets jo,
i abocar-m'hi, ni oblidat ni vist,
com un silenci dorm sobre una flor,
(vs. 15-17).

Aquests versos depenen temàticament dels dos anteriors, en són una amplificació. Des d'un punt de vista lògic, en són la conseqüència: el poeta pot abraçar l'estimada perquè és una persona independent, és l'altre

8. Per a aquesta identificació em baso, per exemple, en el poema 21 d'*Estances II*. Cf., però, Arthur TERRY, «Un nu i uns ulls». *Comentari a uns poemes de Carles Riba*, «Estudis Romànics», XI (1962), p. 285 i n. 5; també Gabriel FERRATER, *op. cit.*, p. 55.

i pot entrar pel camí dels ulls (si fem que «hi» es refereixi a l'«aigua» del v. 13) a l'interior de la dona. Aquesta darrera acció suposa que l'amant no ha estat «ni oblidat ni vist»; pot entendre's proposant que l'amant no s'oblida de si mateix, és un jo separat, altre, i que l'estimada no es limita a veure'l, una acció exclusivament física, sinó que el coneix, amb presència del «pensament» (v. 6). La comparació del v. 17 és una amplificació que assaja de dur la relació concreta a un àmbit de connotacions de delicadesa i sentiment que contrasta amb el to dels versos precedents: suggereix una idea de respecte, afecte, suavitat, etc.

ton cos m'és trist.
(v. 18).

És una repetició exacta del sintagma corresponent del v. 10, amb què es tanca l'estrofa, tornant al mateix punt, insistint-hi.

L'estrofa II repeteix, en efecte, l'estructura retòrica i temàtica de l'estrofa I, però invertint-la mitjançant l'antítesi: dolç-trist. Les expectatives del lector s'obren ara cap a l'addició d'un tercer element de contrast o cap a una síntesi en què el poeta matisi l'opció exposada fins ara. És el que correspon a l'estrofa III:

Amor, Amor, ¿la juvenesa on és
(v. 19).

El primer que constatem és la repetició, anafòrica, d'«Amor», com als vs. 1 i 10, duplicada ara, no solament per l'èmfasi, sinó per tal de recollir l'antítesi dolç-trist. Després, comença una interrogació que es tancarà al v. 21; interrogació que, en aquest vers, ocupa el segon hemistiqui si fem una lectura (ben factible) 4+6. El tema és anunciat: la juvenesa; un tema nou i que el poeta situa (estratègicament, si més no) al passat. Què se n'ha fet, de la juvenesa? Sembla que comenci alguna elaboració del tòpic de l'*ubi sunt*, però de seguida podem comprovar que no és aquesta la direcció que pren el poeta.

que ens feia iguals la carn i l'esperit
com dues flames d'un mateix delit?
(vs. 20-21).

El poeta es demana on és ara la juvenesa que feia (cal remarcar el canvi de temps verbal, ara tenim un imperfet quan fins aquest moment era el present que dominava) als amants «iguals la carn i l'esperit», és a dir, fonia el «sentit» i el «pensament» (v. 6) en una unitat. Pensant encara en els termes de l'*ubi sunt*, el poeta expressa, diria, una certa nostàlgia per aquell moment que feia possible aquella unió que, paradoxalment, les estrofes I i II rebutgen, ja que el poeta de-

clara que el cos de l'estimada li és «dolç» només quan «venç sense ànima» (v. 7). En qualsevol cas, l'evolució de la juvenesa permet de suscitar una altra vegada la disjuntiva constant: cos dolç - cos trist. La comparació del v. 21 és una qualificació temàtica de la juvenesa; en efecte, la juvenesa té com a efecte d'unir en un sol «delit», en un sol plaer o satisfacció, les dues «flames» (metàfora) que són la carn i l'esperit; per tant, la dolcesa i la tristesa del cos, els dos tipus de plaer, esdevenen un de sol en aquest moment, que no dubtaria a qualificar de mític, que és la juvenesa.⁹

Ah, si el desig pogués morir del bes!
(v. 22).

Aquest vers té una qualitat gnòmica, per bé que atenuada perquè es limita a formular un desig, que, al seu torn, condensa els temes i les actituds de les estrofes I i II; reprèn, a més, com a possibilitat desitjable allò que els vs. 19-21 presentaven com a *real*, si més no al passat, a l'època d'una juvenesa que sembla que ja s'ha allunyat del poeta i de la seva estimada. El poeta s'hi pregunta de fet si seria possible que l'amor físic satisfés l'exigència del desig i l'eliminés, encara que transitòriament; s'esdevé, però, que el desig és, per definició, insaciable i empeny els amants a reprendre el joc amorós.¹⁰ La mateixa metàfora verbal, que el desig «mori», és a dir, desaparegui, es calmi, és prou indicativa de la urgència amb què el poeta reacciona davant de la incessant pulsio eròtica.

O fos l'Amor un déu que no envegesés
el poc de pietat no asservit
en els dolços tumults del seu favor
ni en el las afalac al seu oblit,
(vs. 23-26).

La conjunció ens posa davant d'una disjuntiva; si, tal com diu el v. 22, fos possible que l'amor físic exhaurís el desig, els amants podrien aconseguir la satisfacció, però això no és possible (que sigui formulat com a desig ho prova). Ara, també en termes desideratius i negatius, el poeta ens diu que l'amor s'apropia de les sensacions i emocions que la transacció eròtica suscita. Cal destacar que l'aparició de l'Amor en el sentit d'«un déu» no solament obre una altra àrea de significació sinó que també ens obliga a

9. Goso pensar que la juvenesa adquireix la mena de categoria que fa pensar en una edat daurada, és a dir, en un paradís perdut, on les contradiccions o eren inexistents o eren superades.

10. El tema del recomençament apareix molt aviat a l'obra de Riba; la primera prova digna de menció és a *La paraula a lloure*, concretament al poema «Migdia», v. 50.

rellegir aquells altres passatges on ocorria el mateix terme i reconsiderar-los segons el sentit actual; podria ser que el poeta, doncs, no s'adrecés tant a una dona (l'estimada) com al mateix amor, amor amb un altre, que jo he llegit com amor a una dona (adoptant la posició de subjecte masculí). L'efecte semàntic aconseguit és de generalitzar l'àbast del referent o, millor, de la designació: en tota situació amorosa un dels amants pot experimentar vivències d'un tipus o d'un altre (cos dolç - cos trist) i desitjar que el desig pugui calmar-se amb la còpula, sabedor com és que li caldrà començar perquè el desig no desapareix i exigeix sempre més.¹¹ Ara és imprescindible de constatar l'elaboració retòrica del passatge: «el poc de pietat», «els dolços tumults del seu favor», «el las afalac al seu oblit». Cal efectuar una reducció o reescriptura d'aquestes figures a fi de captar-ne les implicacions temàtiques, els matisos i expectacions que proposen en el curs de la lectura.¹² «Pietat» és aquell residu emotiu, moral, que no se sotmet a l'activitat amorosa, l'acceptació i comprensió de la qual suposa. Pietat doncs de què, per què? L'amor vol apoderar-se fins i tot d'aquest residu de sentiment personal que no intervé ni en la mateixa realització de l'acte físic: «els dolços tumults del seu favor», ni en la tristesa que envaeix els amants després de la còpula: «el las afalac al seu oblit», on ja s'agita l'afany d'un recomençament.¹³

Amor, Amor!
(v. 27).

Repetició anafòrica i paral·lelística del primer hemistiqui del v. 19 (i evoca els vs. 1, 9, 10 i 18). Com a les estrofes I i II, la clausura retòrica i temàtica d'aquesta estrofa és precisa i circular.

Acabada de llegir l'estrofa III, el lector probablement esperaria la fi del poema, atès que l'antítesi exposada per les estrofes I i II ha estat recollida i explicitada per l'estrofa III, com sembla que corrobora l'organització retòrica. Tanmateix, no és aquest el cas, perquè hi ha una estrofa IV:

11. Vid. *Salvatge cor*, I, vs. 1-4.

12. Vid. J. A. MARTÍNEZ, *Propiedades del lenguaje poético* (Oviedo 1975), ps. 271 i ss.

13. Escriu Gabriel Ferrater: «Es a dir: o bé, si no hi ha aquesta possibilitat de supressió del somni, de la dualitat de l'ànima, que, almenys, l'amor —i, en aquest cas, es tracta de la sensualitat— no tinguis ganes de suprimir-ho (...). Però el déu Amor ho enveja, i, aleshores, la conclusió és, simplement, que hem d'acceptar i ens hem de resignar a aquest joc constant dual entre la il·lusió de la unificació en determinat moment i, després, el retorn a la vida emotiva» (*op. cit.*, ps. 56-57).

El tàcit poc d'humana pietat
per la mútua set dels cossos nus
(vs. 28-29).

Llegits aquests dos versos gosaria dir que el poeta no es va considerar satisfet amb la menció del «poc de pietat» del v. 24, que ara comença una estrofa a fi d'explicar-nos una mica més el que volia dir. El v. 28 reprèn, en efecte, el v. 24 amb unes inclusions que no és excessiu de qualificar de formals, però que contribueixen a fer explícit el sentit i la funció temàtica d'aquesta «pietat». En esquema, el vers pot ser llegit així: «el [tàcit] poc d'[humana] pietat».¹⁴ Ara la «pietat» és «humana» i el «poc» esdevé «tàcit», callat, discret. Com a l'estrofa anterior, podem preguntar de nou, pietat de què? I hi respon el v. 29: «per la mútua set dels cossos nus», vers que reprèn en una perífrasi els vs. 25-26 (sobretot el 25). Coincidint amb el mateix procés de generalització que duia l'Amor a esdevenir un déu (v. 23), ara ja no es tracta del cos de l'amor, de l'estimada, sinó els cossos dels amants; d'on que es reclami una «pietat humana» (la del déu és inexistent, v. 23) pel desig que domina els cossos i els duu a la còpula. Llegeixo desig per «mútua set» i «cossos nus» em fa situar els amants en el moment de la relació sexual; que la set (metàfora del desig) sigui «mútua» confirma la generalització que indicava abans.

i el pler que hi passa com un rei intrús,
fent clares festes del que ha rapinyat
i deixant-los en més necessitat
(vs. 30-32).

Ara és el moment d'observar que ni als vs. 28-29 ni als que m'ocupen no hi ha un verb principal que articuli l'oració; cal tornar al v. 23 una altra vegada per tal de trobar-lo: «envegés» és el verb de què depenen les oracions d'aquesta estrofa. I el subjecte és encara «l'Amor [,] un déu», naturalment. Tant «pietat» com «pler»¹⁵ són, doncs, objectes directes de l'acció protagonitzada per l'Amor; amb la qual cosa podem llegir aquesta estrofa (fins aquest punt, si més no) com una *amplificatio* de l'estrofa III (i podem començar a preguntar-nos què la motivava estructuralment). A nivell temàtic, cal entendre que l'Amor enveja tant la «pietat» (sentiment o «pensament», segons el paradigma del v. 6) com el «pler» que experimenten els amants («hi» es refereix, interpreto, als

14. Escriu Gabriel Ferrater: «En aquest cas canvia el sentit de "pietat". Abans, "pietat", en "el poc de pietat no asservit", era més aviat una expressió sarcàstica: Riba, per dir-ho així, anava contra aquella pietat. En canvi, ara ho ha acceptat, s'ha resignat» (*op. cit.*, p. 57).

15. La tria de «pler» en lloc de «plaer» es deu segurament a necessitats de la mètrica.

«cossos nus»; relaciono «pler» amb el «sentit» del v. 6, amb què es completa el paradigma antitètic). La metàfora verbal «passa» permet d'introduir una comparació (com als vs. 17 i 21): el plaer és «com un rei intrús», un rei guerrer que envairia territoris estrangers en cerca de botí i fugint deixaria els llocs saquejats més pobres que no abans. Així el «pler» (=rei) s'apodera dels cossos, en gaudeix i després els abandona, d'on que els cossos es trobin aleshores en una situació pitjor perquè havent conegut l'abundància coneixen ara la indigència;¹⁶ per tant, els cal recomençar i cercar de nou la satisfacció de l'incansable desig (el plaer) que els mou, que els crea la «necessitat». Com a conclusió, diria que el poeta demana aquí a l'Amor que excusi del seu imperi aquella mica de comprensió (i disculpa) que suscita la força, la pulsio del desig, que no vulgui tampoc el plaer, breu, efímer, que, en suma, no els ho prengui *tot* als amants, tan empoïbrits de la batalla amb l'Amor que només els queden necessitats. Arribats a aquest punt, on sembla que, si no hi ha una conciliació entre la carn i l'esperit, «el sentit i el pensament» (v. 6), sí que hi ha una coexistència com a mínim en la fretura, la necessitat; tot el qual no fa sinó empènyer encara més cap a un àmbit mític la referència a la juvenesa dels vs. 19-21 (com ja he assenyalat oportunament).

Cos que has estat felíç del gai abús!
(v. 33).

Aquest vers confirma la tendència ja observada cap a una generalització; ja no és el cos de l'estimada, sinó el cos per antonomàsia, oposat en certa manera a l'amor; podria ser, en tot cas, el *cos d'amor*. Temàticament, trobem una constatació de la felicitat obtinguda en la transacció amorosa, designada hiperbòlicament com a «gai abús» (que, a més de rimar amb «rei intrús» establint una àrea semàntica comuna, evoca els «dolços tumults» del v. 25).

estoja el somni, com una ombra un foc:
(v. 34).

La interjecció «Ah» que obria el v. 33 i el signe d'exclamació que el tancava són signes inequívocs que el vers anterior, que funciona a nivell sintàctic com a subjecte d'«esto-

16. En relació a això escriu Riba: «Tot és difícil al pobre i; en l'il·lustre mite platònic pobre és l'Amor, com a fill de la Pobresa; però es passa la vida filosofant i inventant, per retirada al seu pare, que segons la sacerdotessa de Mantinea, es diu Expedient», a *D'una carta a Ricard Permanyer*, dins *Obres completes*, vol. II: *Assaigs crítics* (Barcelona 1967), p. 724. Naturalment, Riba aHudeix al *Banquet*, 203.

ja», és un vocatiu; a nivell retòric comprovem que, descomptat «cos», la resta del vers és una amplificació (ho confirma que és una oració subordinada de relatiu). Més crucial és que es produeix una ruptura temàtica; el nucli (subjecte gramatical) era l'Amor del v. 23 fins ara, en què el desplaça el cos, recurs mitjançant el qual tornem al nucli temàtic dominant: el *cos d'amor*. Usant una metàfora verbal, el cos ha d'«estojar», conservar, «el somni»; de seguida pensem en el «somni» del v. 14, que he interpretat com l'ànima o la consciència. Però, quin sentit té que el poeta s'adreci al cos, felíç després de l'amor, perquè servi amb cura l'ànima? Precisament l'ànima (corresponent al paradigma negatiu del «pensament» del v. 6) que fa que el cos d'amor li resulti trist. Una explicació alternativa seria que aquest «somni» ara és una altra cosa, té a veure amb un altre context; podríem suposar que significa el record, el record de després: el cos ha de servir —és una exhortació— el record del moment de felicitat, la imatge dels amants en l'exultació física.¹⁷ Aquest vers és remarcable també des del punt de vista mètric: consta, si el volem llegir així —i és ben possible—, de dos hemistiquis de cinc síl·labes cadascun (equivalents de manera exacta als dos sintagmes i als dos membres retòrics). Analitzat el primer, comprovem que el segon és una comparació que explicita la metàfora verbal: el cos ha de servir el somni com el foc constitueix l'ombra; així, cos seria el correlatiu de foc i somni d'obra, amb la possibilitat que les connotacions dels termes de la comparació traslladin part del seu efecte als termes originals.¹⁸

per a volar lluny dels destins segurs
és trist —i és poc
(vs. 35-36).

Els dos punts de la fi del v. 34 anuncien una continuació, una explicació que correspon a aquests dos versos, ells mateixos prou enigmàtics. Perquè, què són els «destins segurs»? Si la «pietat» requeria una bona part de l'estrofa III i la meitat de la IV per a una clarificació, quina maniobra interpretativa no caldrà per explicar-nos, ara que s'acaba el poema, aquests «destins segurs»? Hem po-

17. Vid. Gabriel FERRATER, «Ídols», dins *Les dones i els dies*.

18. Escriu Gabriel Ferrater: «En aquest cas, la sintaxi és complicada: "tal com un foc estoja una ombra", l'estoja en el sentit que la projecta, la produeix» (*op. cit.*, p. 57). En termes retòrics, el vers presenta un quiasme: el cos és al somni com el foc és a l'ombra. És clar que podria no haver-hi un quiasme i llegir-se: el cos és al somni com l'ombra és al foc, però aleshores la correlació entre el comparant i el comparat, així com les connotacions implicades, perden efecte.

gut contextualitzar «somnia», «jovenesa» o «amor», però aquí l'operació és més complicada perquè disposem de menys context, precís, de menys context immediat; ens cal, doncs, recórrer al context que és el poema a fi de descobrir quina motivació ha dut el poeta a introduir el concepte «destí». La designació és, d'entrada, prou abstracta; tampoc no ajuda que els «destins» (en plural, a més) siguin qualificats de «segurs».¹⁹ La meua lectura temàtica és aquesta: després de l'amor, als amants els ha de bastar el record, la imatge d'ells mateixos abraçats; en termes negatius, el record de l'amor és insuficient si allò que els amants volen viure és la plenitud de la passió, de la follia o rapte eròtic.²⁰ Molt més quan des de l'estrofa I el poeta ens ha estat dient que el cos li és grat quan s'abandona al plaer, quan viu el goig de la realització de l'amor, lliure d'ànima, és a dir, de sentiments, de pensaments, de consciència, de personalitat. No jo per a si mateix i tu per a l'altre, sinó cos, instint, pura i simple carnalitat gaudint de la sexualitat satisfeta en l'acte i no en el pensament. Finalment, voldria observar que el darrer vers del poema: «es trist —i és poc», reitera dues de les qualificacions més simptomàtiques, l'una, «trist», era aplicada al cos (vs. 10 i 18), l'altra, «poc», era aplicada a la «pietat» (vs. 24 i 28, on apareixia nominalitzat).

L'estrofa IV és la cloenda del raonament obert a l'estrofa III, però també és la cloenda del cicle més ampli que és tot el poema. Recapitulant, podem dir que el poeta exposa a l'estrofa I una consideració positiva sobre el cos, és a dir, sobre l'amor físic, l'antítesi de la qual, la intervenció dels sentiments en la relació amorosa, és exposada a l'estrofa II; l'estrofa III fa la recapitulació de la dialèctica cos-ànima (sentit i pensament, v. 6, i carn i esperit, v. 20) en què l'amor (sentiment hipertrofiat) s'apodera dels amants d'una manera absoluta, sense deixar-los res de propi (situació dialèctica que només era superada a la jovenesa). Aquest és el punt de partida de l'estrofa IV, on el cos (d'amor) de les estrofes II-III, a instàncies del poeta, ha de conservar el record, les traces del plaer perquè l'ajudin a viure en l'espera de l'activitat eròtica; una ajuda que el poeta mateix qualifica d'insuficient, la qual cosa duu implícita l'acceptació (pietosa, sentimental) de l'anhel de reprendre la relació eròtica (l'amor del cos). En paraules de Gabriel Ferrater: «La cosa que té valor de la relació amo-

rosa (...) és la supressió de la vida emotiva.»²¹ Aquesta és, certament, una manera de resumir l'experiència formulada al poema, però em sembla que també podríem acceptar una conclusió menys cenyida a un sol tema i, doncs, entendre el poema com una «escenificació» de la dialèctica entre el cos i el sentiment en l'amor. Com que la perspectiva adoptada des del primer moment és la del cos, no pot sorprendre'ns que siguin les seves raons les que prevalguin, que siguin els aspectes de la relació amorosa relacionats amb el cos els que rebin la valoració més positiva (però matisada per la impossibilitat, exposada al v. 22, de saciar el desig).

Conclusions

Cal dir que he triat aquest poema perquè té un interès notable dins del *corpus* ribià com a fita en la seva evolució temàtica més que no pas com a realització tècnica. Hi ha alguns problemes d'execució que, a més d'afeixuguar l'estructura verbal, compliquen la lectura i li resten al·licient; també podria ser que algunes de les figures usades no fossin els correlatius més adients a l'experiència tractada al poema. Crec que Riba mateix no devia sentir-se'n del tot satisfet perquè es va apressar a tornar-hi més ben preparat i disposat a treure'n tant de profit com li fos possible. El poema 21, primer de la segona part d'*Estances II* ja elabora, a menor escala i amb més èxit, alguns dels subtemes del poema 20, en particular el de l'ànima de l'altre (l'estimada), el del pensament (del poeta) davant de la presència de l'altre i, és clar, el cos:

Ara és sola entre el foc de tes roses secretes
i l'atònita llum
la nua blancor —ah, les divines desfetes,
en ta blancor, del tacte que a exhaurir-la es
las de tantes delícies tretes! [consum,

Mos ulls són un silenci esclau del teu repòs,
i els fets s'inclinen mentre
l'ànima, en tu, es reprèn i somia el seu cos,
el teu cos! i el retroba feliç entorn del ventre
pur —emanat talmunt del goig que s'hi és
[clos.

Ordre ingenu de flor! Pels seus pètals diva-
al grat del somni lent; [gues
que records en la tendra massa encara em-
[briagues,
tu amb tu, —oh! que ets tan present, i el
[pensament
ja te m'allunya amb miratges vagues!

19. Podem seguir el tema del «destí» sobretot als poemes 5-8 de la primera part d'*Estances II. Cf.*, però, Arthur TERRY, *art. cit.*, p. 287 i n. 9; i també Gabriel FERRATER, *op. cit.*, p. 58, on sosté que «destins segurs» equival a la «realitat coherent de la vida».

20. Vid. PLATÓ, *Fedre, passim*.

21. Gabriel FERRATER, *op. cit.*, p. 56.

El poema, intítulat «Nu en repòs: després de l'amor», inaugura una sèrie de textos que amb la figura de la dona nua, ajaguda, adormida o en repòs, contemplada pel poeta o l'amant, tindrà continuïtat a l'obra posterior de Ribà. Gairebé sobra dir que la figura de la dona nua, de la nuesa femenina, és un motiu constant de la imatgeria simbolista, amb exemples notables de Mallarmé i de Valéry (amb qui el poema anterior té força a veure); a més, resulta un pretext utilíssim per a l'especulació sobre matèries artístiques i filosòfiques, a part de les eròtiques. Aquest és l'origen de la seqüència «Un nu i uns ulls», la primera de les *Tres suites*.²²

Confirmant el lloc estratègic que ocupa el poema 20, a la fi de la primera part d'*Estances II*, és a dir, al centre del llibre, a la porta d'una nova manera, apuntada ja al poema 17, de clara influència mallarmeana. Així, per exemple, el tema de la relació entre la carn i l'esperit o el sentit i el pensament (plantejat, de fet, al primer llibre d'*Estances* en termes molt idealistes) adoptarà les figures i motius usats en aquest poema i, amb els desenrotllaments oportuns, serà reprès amb molta freqüència, fins esdevenir un dels eixos temàtics de l'obra ribiana. És palès a alguns sonets de «Lírica de cambra» (la segona de les *Tres suites*), al poema «Reconciliació» (dels *Poemes per a una sola veu*, dins *Del joc i del foc*), a la VI de les *Elegies de Bierville*, a alguns dels sonets de *Salvatge cor*, a la IV part d'*El fill pròdig* i al poema

22. Vid. també *Elegies de Bierville*, IV i la «Cançó d'amor davant d'un cos nu».

«Sobre un tema de Vicente Aleixandre».²³ Segurament els versos que tocant a això recordarem més de pressa són els del primer sonet de *Salvatge cor*: «el cor vol més, vol en excés, / i en el do rebut es degrada»; però jo voldria acabar aquest treball citant un altre sonet que si bé és menys conegut no és menys significatiu:²⁴

Tot el que he perdut
que mai no sabré,
tot el que no sé
i que m'ha valgut,

és nu i absolut
sota un vel darrer;
però el cor s'absté,
com si fos virtut.

Exulteu, amants!
¿Somriurieu, sants,
de l'atroç gaubança,
de tant d'indiscret
temptejar el secret,
de tanta esperança?

ENRIC SULLÀ

23. Val la pena de comparar amb *Elegies de Bierville*, XI, v. 30, els versos 49-53 d'aquest esplèndid poema:

Per a servir-se de l'ànima,
que ha estat subtil el cos!
Quan l'ànima els desperti,
tornaran a voler-se
i a patir d'ésser dos.

24. Es tracta del sonet XVIII. Cf. Gabriel FERATER, *op. cit.*, ps. 101-103.

El districte cinquè i la novella catalana dels anys trenta, per Jordi Castellanos

En uns moments en què, entre nosaltres, la novella recupera la seva funció literària i lluita per fer-se amb un mercat (és a dir, intenta de crear, temàticament i formalment, una imatge d'ella mateixa que sigui, també, la de la societat que li dona naixença i a la qual es dirigeix), en uns moments com aquells, la presència internacional d'una «altra cara» de Catalunya, diferent de la que haurien volgut internacionalitzar els escriptors catalans, provoca l'aparició d'un conflicte d'interessos que es manifesta en una llarga polèmica —en ocasions, latent; en ocasions, explícita— en la qual es barregen d'altres debats encara no resoltos: el paper mateix que la novella ha de jugar en relació amb una societat i amb la cultura; el conflicte entre l'art i la moral que els nous corrents de novella psicològica fan renèixer; i, finalment, encara, la vella polèmica entre novella rural i novella ciutadana.

És ben sabut que, a Catalunya, en el debat entorn de la novella entre 1917 i 1925, no es discuteix, pròpiament, de la problemàtica formal o estètica —tal com es fa en els altres països en aquells mateixos anys— sinó sobre aspectes que ens remetent, invariablement, al caràcter «industrial» del gènere: la creació d'un públic, el dualisme entre finalitat culturalista o d'entreteniment, el conflicte entre literatura popular i literatura culta, la funció de mitjancera que ha de fer la crítica, etc. I és que la defensa de la novella serveix de catalitzador de les actituds antinoucentistes. Val a dir, però, que el mateix Noucentisme havia fet ja els primers passos en adonar-se de la necessitat de consolidar el *status* professional de l'escriptor al marge dels avatars de la política i ja Carner, el 1917, en explicar el sentit de l'Editorial Catalana acabada de crear, escrivia: «al novellista d'ocasió, o per deport, ha de succeir el novellista professional, i demés, a