
Les cançons «per a una sola veu» de Carles Riba*

per Enric Sullà

«Per a una sola veu»¹ és una sèrie de deu poemes compostos, amb l'excepció del primer —que és de 1935—, entre 1938 i 1939.² La seva composició és posterior, doncs, a la de les «Tannkas de les quatre estacions» (escrites entre el 29 de març de 1936 i el 5 de juny de 1936); a part el primer (datat el 24 de juny de 1935), els tres següents (tots tres són de 1938) són anteriors a les cinc primeres *Elegies de Bierville* (escrites entre el 6 d'abril i el 3 d'agost de 1939), a continuació de les quals vénen els sis poemes restants (escrits entre el 17 d'agost i el 28 de novembre de 1939), seguits al seu torn per les altres elegies (que són represes el febrer de 1940). Aquesta circumstància ja els faria interessants, però és que, a més a més, Riba hi assaja noves maneres de dir; cansat de les tannkas, escriu a Màrius Torres: «M'he llançat a la cançó ben

* Aquest treball és una versió revisada de la segona part del primer capítol de l'estudi *La poesia de Carles Riba (1935-1946)*, llegit el maig de 1988 com a tesi doctoral a la Universitat Autònoma de Barcelona, guardonada amb el premi Josep Carner 1988, concedit per l'Institut d'Estudis Catalans.

1. Cito segons Carles RIBA, *Obres completes*, I: *Poesia* (Barcelona, Edicions 62, 1988²), ps. 185-195. Vull fer constar el meu agraïment a C. J. Guardiola per l'amable autorització a fer ús de les seves transcripcions de l'epistolari de Carles Riba (en curs d'edició a càrrec de l'Institut d'Estudis Catalans).

2. Riba va publicar «Un amant crida el nom», «Escolta» i «Conjuraria» amb el títol conjunt de *Per a una sola veu* a la «Revista de Catalunya», 90 (setembre de 1938), ps. 83-85; «Reconciliació», «Per amunt la brancada», «Balada» i «Do del poema» van aparèixer a *Poesia*, 1 (s.a. [1944]), ps. 1-2; «Cap enllà» va ser publicat a l'edició de París d'«El Poble Català» (10-xi-1939).

lirica, desplegada amb tot el que cal d'imatgeria i alhora de discurs.»³ En realitat, l'experiència o, millor encara, l'exercici de les tannkas li havia estat útil com a contrapès de la subtilesa i de la complexitat tècnica i temàtica del segon llibre d'*Estances* i de *Tres suites*. Riba va aconseguir a les tannkas de condensar el tema del poema en un espai mínim i amb uns recursos limitats; la necessitat de la síntesi, obligada per la selecció dels materials, el porta sovint a la senzillesa expressiva i a la intensitat emotiva, però això no desdiu d'altres moments de la seva poesia.

Menys cenyit per l'espai reduït de la tannka, Riba assaja als poemes de «Per a una sola veu» un registre, un estil si es vol, que resulta molt interessant per dues qualitats que no solen ser habituals en ell: la senzillesa i la claredat. A «Per a una sola veu» (amb el precedent d'algunes de les «Tannkas de les quatre estacions») trobem les primeres mostres d'un estil a què Riba torna en alguns moments de *Salvatge cor*, en uns quants passatges d'*Esbós de tres oratoris* i sobretot als «Poemes per a un llibre encara sense títol». És la primera vegada que Riba escriu «poesia, en principi, exteriorment, destinada a ser cantada, poesia per ser posada en música [...]. I per aquest camí de la poesia de forma musical és per on Riba va aconseguir [...] ser simple».⁴ Els termes que fa servir el mateix Riba quan parla de «Per a una sola veu» resulten molt significatius: són cançons d'una dicció tan musical que podrien ser cantades, d'un lirisme molt intens i en les quals es combinen (es despleguen, diu Riba, i no, ben significativament, es condensen) la imatgeria i el discurs, és a dir, l'ornamentació figurativa i l'anàlisi de l'experiència. No cal dir com és ben pròpia de la lírica aquesta combinació d'emoció, musicalitat i imatges, que en Riba resulta indissociable, tanmateix, de la reflexió; aquests poemes són, en efecte, diferents pel que fa a la realització, però responen al cap i a la fi al mateix procés de creació, com explica Riba: «Un problema que se'm fixa treballosament dins la consciència, i la seva purificació, a la qual un altre dia arribo a través d'un tumulte de passió i de lògica.»⁵ Pel seu costat, A. Terry resumeix així la seva anàlisi: «La presentació d'una experiència fins a cert punt simbòlica, a través d'unes imatges senzilles i potents, és potser la característica més important d'aquests poemes.»⁶

El to directe, la claredat de les imatges i la intensitat del sentiment són, certament, novetats de «Per a una sola veu» en el conjunt de la poesia de Riba, però això no ha de fer oblidar el que hi ha de continuïtat fonamental en l'estil mateix i en els temes en relació amb l'obra anterior. De fet, algunes de les provatures realitzades en aquests poemes ni tenen precedents ni tenen cap repercussió posterior; més encara, cal que passin un grapat d'anys perquè Riba torni a escriure amb aquesta senzillesa i claredat. En qualsevol cas, demostra —com als últims poemes— que quan li convenia era ben capaç d'explicar-se; si no ho feia era perquè creia que així li ho exigia l'experiència que volia comunicar

3. J. SALES, *De Carles Riba a Màrius Torres*, «Homenatge a Carles Riba» (Barcelona, J. Janés, s. a. [1954]), p. 305.

4. G. FERRATER, *La poesia de Carles Riba* (Barcelona, Edicions 62, 1979), p. 118. Adverteixo que G. Ferrater es refereix en realitat als últims poemes, però en uns termes que considero que també són aplicables als que ara m'ocupen. Vegeu també C. MIRALLES, *Deu poemes per a un llibre que no tingué títol*, «Actes del Simposi Carles Riba» (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986), ps. 97-117, especialment les ps. 98-99.

5. *Epistolari J. M. López-Picó-Carles Riba*, a cura d'O. CARDONA (Barcelona, Barcino, 1976), p. 219.

6. «La poesia de Carles Riba», dins C. RIBA, *Obres completes*, I, p. 25.

en el poema. És cert que a «Per a una sola veu» no hi ha anàlisis excessivament subtils, però això no en fa una poesia menys intensa i apassionada que la d'*Estances* o de *Tres suites*. Allí l'experiència era inextricable del vehicle formal, fins i tot s'hi identificava (com en el medievalisme de les primeres *Estances*), mentre que aquí Riba deixa veure sovint com el tema es lliga amb un correlatiu objectiu, és a dir, posa en evidència els procediments de composició del poema: els «desplega» davant del lector. Aquesta manera de fer permet que aquest lector estableixi, de la mà del poeta, les associacions en què ha pres forma una emoció o un estat d'ànim, i no amaga el que tenen de deliberat i artificiosos els recursos mètrics i retòrics. Sense que tot això signifiqui, sinó al contrari, que sigui possible de cap manera de separar la forma del contingut, la fusió de l'experiència i de l'estructura del poema és menys urgent i els seus lligams més perceptibles, que no pas en els poemes que es constitueixen ells mateixos en l'experiència, com a les *Elegies de Bierville* o a molts poemes de *Salvatge cor*.

Hi ha també una mica de novetat en el fet que, en general, els versos usats en aquests poemes són curts: hexasíl·labs i octosíl·labs (aquests combinats en dues ocasions amb alexandrins i en una d'elles també amb decasíl·labs), i només un poema està escrit tot ell en decasíl·labs. Les rimes són consonants, en combinacions diverses, amb l'excepció d'un romanç i d'un poema en versos blancs. Però un dels trets que ha sorprès més d'aquests poemes és que n'hi ha un parell sense puntuació; un recurs que no altera gens ni la seva estructura ni tampoc la lectura, ja que és ben senzill restituir la puntuació adient, que és, altrament, ben previsible i normal. Pel que fa als temes, la majoria dels poemes tenen com a tema principal l'amor o bé estats d'ànim com l'enyor, l'angoixa o el tedi, però val la pena de remarcar que el recull acaba amb un poema que relaciona la poesia i l'amor, «Do del poema». Finalment, vull fer constar que els poemes segueixen l'ordre cronològic de composició, llevat de «Cap enllà» i «Cançó en la calma morta», que apareixen en l'ordre invers en què van ser escrits (el primer el 19 i el segon l'11 d'octubre de 1939), la qual cosa no deixa de ser una decisió notable, perquè a l'exaltació de l'esperança li segueix la desolació del tedi.

«Un amant crida el nom»

A desgrat d'haver estat escrit abans d'acabar *Tres suites*, concretament és datat el 24-vi-1935, el primer poema, «Un amant crida el nom», no desdiu de l'estil de «Per a una sola veu». És un poema escrit en octosíl·labs,⁷ de tema

7. L'esquema de rimes és bastant peculiar: de l'un costat, barreja la rima consonant i l'assonant (en uns casos en la mateixa rima: vs. 7 i 8-9, 10 i 11-12, 13 i 14-15) i, de l'altre, manté una regularitat que es basa en l'alternança de grups de tres versos amb la mateixa rima (vs. 1-3, 7-9, 10-12 i 13-15), encara que hi ha un rodolí (vs. 16-17), dos versos aparellats (vs. 4 i 6) i un grup de tres versos amb un vers afegit (vs. 1-3 i v. 5). L'ordre és aquest:

a
a
a (rima assonant o-e)
a (rima assonant o-e)

5

a
b

amorós, el motiu fonamental del qual és el nom, «l'inefable nom» de la dona estimada:

Déu podia haver fet descloure
una rosa més, la més noble,
en l'alba d'una illa sense homes;
5 per un remot canvi nocturn,
entre el seu cel i el nostre rompre
en somrís un astre, el més pur;
en un golf secret, fer expirar
tota la dolçor del mar gran
en l'onada més radiant:
10 ha preferit que un amant, sol
pel trist carrer, digués un nom,
de sobte l'inefable nom,
el cridés al vent matusser
que venteja tots els rosers,
15 les veles de tots els nauers,
i fa rasa la nit humil
del gai vianant sense asil.

L'estructura és senzilla i adopta una disposició de díptic. La primera part ocupa els vs. 1-9 i el seu nucli és «Déu podia haver fet...», una oració condicional de què depenen tres subordinades d'infinitiu: 1) «descloure una rosa», 2) «rompre en somrís un astre» (una expressió precedida d'un remot canvi nocturn» que fa pensar tant en «Travessia nocturna», la XLIV de les «Tannkas del retorn», com en el v. 22 d'*Elegies de Bierville*, III, i per tant en la «Cançó d'Ariel» de Shakespeare) i 3) «fer expirar/ tota la dolçor del mar gran», que mantenen un paral·lisme semàntic entre si.

La segona part, que ocupa els vs. 10-17, depèn, és clar, de «Déu podia haver fet», però ara el poeta ens diu no el que podia haver estat, sinó el que ha estat; Déu, doncs, «ha preferit que un amant [...] digués un nom», que —amb una reiteració sinonímica— «el cridés al vent matusser». La introducció del «vent matusser/ que venteja» permet d'introduir també tres oracions subordinades de relatiu, que presenten un paral·lisme semàntic i retòric parcial; així el vent venteja 1) «tots els rosers» i 2) «les veles de tots els nauers» i 3) «fa rasa la nit humil/ del gai vianant sense asil» (veg. «nit rasa» a «Llàtzer», v. 283). La demora a explicar quina ha estat l'acció divina és mantinguda per tres possibilitats —cada una d'elles prou valuosa— representades per imatges força habituals en Riba: la rosa que s'obre (veg., per exemple, «Tannkas de les quatre estacions», IX), l'estel que riu (veg., per exemple, *Estances*, II, 13, vs. 1-3) i la seguretat d'un port (veg., per exemple, *Estances*, II, 13, vs. 4-5, i *Salvatge cor*, XXIV, v. 3). Aquesta trigança prepara l'exaltació de l'amant quan exclama

	c	
	c	
	c	(rima assonant en a, però 8-9 rimen en consonant)
10	d	
	d	
	d	(rima assonant en o, però 11-12 rimen en consonant)
	e	
	e	
15	e	(rima assonant en e, però 14-15 rimen en consonant)
	f	
	f	(rima consonant -il)

el nom, «l'inefable nom», tan sols el nom, però que entenc que representa metonímicament l'estimada,⁸ una exaltació que troba un correlatiu adequat en aquest vent que mou rosers i veles i que fa de sostre en la nit al vianant sense asil. L'exaltació també és magnificada per la disposició rítmica dels vs. 11-17 (amb combinacions variables d'anapestos i iambes introduïdes per dos versos totalment iàmbics), les repeticions (de «nom» als vs. 11 i 12, o l'isolexisme «vent-venteja» dels vs. 13 i 14), l'esquema de rimes (ara molt marcades i insistents) i l'eufonia (amb una harmonia articulatòria notable i al·litteracions constants).

«Conjuraria»

També són de tema amorós els poemes «Conjuraria», «Per tres esclats», «Per amunt la brancada» i «Reconciliació». Deixant aquest últim de banda per ara, es pot comprovar que els altres tres presenten semblances força notables entre ells i amb «Un amant crida el nom». El procediment dominant és l'enumeració paral·lelística, que collabora a potenciar les imatges que desenrotllen el tema, reduït a la declaració del sentiment o de l'anhel de la relació amorosa. A «Conjuraria»⁹ el poeta aixeca les «mans al cel» i invoca la nit i una tempesta, en un gest dramàtic insòlit en la poesia ribiana:

Conjuraria, mans al cel, la nit
i amb la nit una tempesta ardent:
grans vents que desnaturen harmoniosos llacs,
i corns d'empait sorrut dins la dolçor dels bacs,
5 i brusques morts d'estels; i de sobte, després,
una aurora esclatant que et revelés
—conjuraria, mans al cel,
per a omplir els teus braços oberts.

A la primera estrofa el poeta acumula imatges que actuen com a correlatius del que podria arribar a fer (cal reparar en el condicional, que disculparia la hipèrbole) dominat per una passió poderosa; així conjura una nit i una tempesta «ardent» (adjectiu metafòric que adverteix del valor emotiu de la tempesta), i les imatges d'elements naturals que la concreten: «grans vents que desnaturen harmoniosos llacs» i «corns d'empait sorrut dins la dolçor dels bacs» (imatges destinades a evocar la ruptura de la calma que presidia uns *loci amoeni*), així com «brusques morts d'estels» (la nit es fa més fosca i densa; una imatge contrària a la dels vs. 5-6 d'«Un amant crida el nom»). El conjunt pretén de crear una atmosfera agitada, grandiosa, que segurament correspon a la vitalitat i l'exal-

8. Els vs. 11-12 d'aquest poema, «...digués un nom,/ de sobte l'inefable nom», es poden comparar amb els vs. 2-3 d'*Elegies de Bierville*, I: «...que en recordaren un nom,/ oh inefable!».

9. L'esquema mètric i estròfic és aquest:

	—	10
	A	10
	B	6+6
	B	6+6
5	C	6+6
	C	10
	—	8
	d	8

Cal tenir en compte que totes les rimes són masculines.

tació d'una nit d'amor («per a omplir els teus braços oberts»); després, el poeta convoca l'aurora perquè faci l'estimada present al seu costat, és a dir, per tornar a descobrir-la (potser no com a amant sinó com a persona independent) després d'una nit d'amor. Si en aquesta estrofa el poeta conjura els elements, a la segona exposa tot el que li caldria per expressar el que sent:

Em caldria, la mà sobre el teu front,
 10 el parlar d'un llenguatge inexistent:
 violins entre els nacres d'un silenci marí,
 i aloses sobre el món en son primer matí
 i sillabeig de fonts; i de sobte, després,
 ton nom quotidià que et despertés
 15 —caldrien per a acompanyar,
 amor, els meus somnis oferts.

Per poder parlar del seu amor caldria al poeta «el parlar d'un llenguatge inexistent»; una idea del qual la proporcionen la metàfora «violins entre els nacres d'un silenci marí» (en què el so destaca sobre el fons de silenci, amb l'afegit d'una sinestèsia) i unes imatges de molta claredat: «aloses sobre el món en son primer matí» (que evoca el cant de l'ocell en un moment de puresa absoluta) i «sillabeig de fonts» (el so de l'aigua relacionat amb la frescor i la vida). Com a la primera estrofa, després de l'enumeració el poeta introdueix un sol element que la culmina: abans era l'aurora després de la nit d'amor, ara és el «nom quotidià» de l'estimada que la «despertés», amb què el nom, metonímicament, pren el valor que ja tenia a «Un amant crida el nom». Tot això és el que al poeta li caldria —llenguatge i imatges— per acompanyar l'oferiment a la dona: «els meus somnis oferts», la donació del seu amor (o de les seves il·lusions o fins i tot de la creació poètica). Finalment, convé remarcar que les dues estrofes tenen la mateixa estructura: els dos primers versos introdueixen una enumeració triple que ocupa els dos versos i mig següents, seguida d'un «després» que precedeix un element conclusiu que ocupa un vers i mig, mentre que dels dos versos finals, més curts, el penúltim repeteix el primer vers (de manera incompleta el v. 15) i el segon i últim resumeix el sentit de l'impuls que ha motivat l'estrofa (l'abraçada amorosa, l'expressió del sentiment).

«Per tres esclats»

El motiu de l'alba torna a aparèixer a «Per tres esclats»,¹⁰ però ara com una actualització del tòpic de l'albada, és a dir, de la separació dels amants després d'una nit d'amor:

Per tres esclats he conegut l'amor,
 per tres esclats de nit:

10. L'esquema mètric i estròfic és aquest:

I	II	III
A' 10	C 6+6	A' 10
b' 6	D 6+6	b' 6
—' 8	C 6+6	—' 8
b' 8	D 6+6	b' 8

pels astres blancs, pel pit ofert
i els llampecs del ponent marcit.

- 5 Que venies de lluny pels braços que estenies,
que fonda jeies dins el teu cos que brillava!
Et veia i et prenia fora dels nostres dies,
i eres vera a la riba d'una obscura mar brava.
Per tres camins he encontrat l'amor,
10 per tres se m'ha esmunyit:
pels astres reis, pel cor premut,
per l'alba del llevant florit.

La primera estrofa està dedicada a la nit d'amor, la segona —de factura diferent a les altres dues— està dedicada a la relació amorosa en si i la tercera —antítesi de la primera— anuncia la separació dels amants perquè arriba l'alba. Però el tema no és el més remarcable d'aquest poema, sinó l'execució, en què dominen les enumeracions paral·lelistiques i les correlacions. Tal com deia, hi ha una correlació antitètica entre la primera i la tercera estrofa; els «tres esclats de nit» pels quals ha «conegut l'amor» esdevenen «tres camins» pels quals ha «encontrat l'amor» (en què hi ha una correspondència gairebé sinonímica), però també els camins pels quals se li ha «esmunyit», amb la qual cosa introdueix l'antítesi que no li permet de mantenir als vs. 9-10 l'anàfora completa com ho fa als vs. 1-2.

A la primera estrofa el poeta enumera les circumstàncies que l'han portat a l'amor, mentre que a la tercera enumera les que el n'han allunyat; l'una enumeració i l'altra, a més, es relacionen entre si: a «astres blancs» (la lluna i les estrelles) correspon «astres reis» (el sol), a «pit ofert» (realització de l'amor) correspon «cor premut» (metàfora de l'amor realitat o del dolor de la separació), a «llampecs del ponent marcit» correspon «alba del llevant florit». L'efecte és arrodonit per la disposició sintàctica i la repetició anafòrica del «per» i les seves variants.

A la segona estrofa el paral·lisme es combina amb l'anàfora dels vs. 5 i 6, que es distribueixen a més segons els hemistiquis; així, a «que venies de lluny» correspon «que fonda jeies» (amb una inversió de posicions), i a «pels braços que estenies» correspon «dins el teu cos que brillava». El vers 6, en concret, cal relacionar-lo amb altres passatges de Riba, amb la tannka LXIII, per exemple, o amb els vs. 30-33 d'*Elegies de Bierville*, VI (el «bell cos amorós» és contemplat pels amants «simple en sa llum»); el sentit és prou clar i ja l'avançava *Estances*, II, 21: l'ànima de la dona habita dins del cos, que té una llum pròpia, que és la bellesa. Finalment, als vs. 7-8 trobem una enumeració, però el paral·lisme gairebé desapareix; el primer hemistiqui del v. 7 conté els verbs: «et veia i et prenia» i el segon, de ritme més lent, conté la determinació: «fora dels nostres dies» (en què es descobreix una variació del motiu platònic de les tannka LXXI i LXXII); la distribució del v. 8 és molt similar, ja que el primer hemistiqui és ocupat pel verb: «i eres vera a la riba» (amb una alliteració considerable, gairebé una paronomàsia), seguit del locatiu «d'una obscura mar brava» (metàfora que tant es refereix a la nit, com a la memòria, com al remolí de l'experiència).

«Per amunt la brancada»

«Per amunt la brancada»¹¹ és un dels poemes sense puntuació, una estratègia destinada segurament a potenciar l'ús de les conjuncions copulatives, és a dir, el fet que les metàfores es posen les unes al costat de les altres, sense connexions sintàctiques gaire elaborades, de manera que el lector es vegi obligat a restablir els enllaços i a intervenir activament en la producció de sentit:

Per amunt la brancada pura
I en els ulls el món oblidant-se
I en els seus braços l'esperança
L'aigua corre i el temps s'atura

5 L'aigua sofreix i el temps sospira
Som vells com la fulla i com l'ona
Com el somni que ens empresona
Entre tu i jo una rosa expira

10 A la rosa i a tu estimada
He donat tardor i primavera
Com una mirada lleugera
En la nit a una ombra pensada

En la situació i l'atmosfera d'aquest poema hi veig ressons de la III de les *Elegies de Bierville*, sobretot pel que fa a les imatges: els amants s'abracen sota una «branca pura», que podria ser el bosc de Bierville, la «profunda rodona dels talls» de l'elegia III i la «cúpula verda» de l'elegia V (totes dues «cristal·lines»); l'associació posterior (ja que no es pot parlar de paisatge) amb l'aigua que corre, relacionada amb el temps, torna a evocar el riu del bosc de Bierville i l'«ombrosa vora enllacada» de l'elegia III. De fet, el poema exposa mitjançant un seguit de metàfores, connectades entre si per juxtaposició o per repetició, la sensació d'anul·lació del temps que experimenten els amants en l'abraçada amorosa.

A la primera estrofa, els amants s'obliden del món i descobreixen l'esperança l'un als braços de l'altre (els vs. 2-3 presenten un cert parallelisme que reforça les sinèctiques «ulls» i «braços»), per això es produeix la paradoxa que «l'aigua corre» però «el temps s'atura». A la segona estrofa aquesta paradoxa es transforma en «l'aigua sofreix i el temps sospira», que denota que en l'instant que semblava etern s'hi ha introduït la duració; amb tot, els amants són «vells com la fulla i com l'ona», és a dir, eterns, «com el somni que ens empresona», que és l'amor o —platònicament— la idea de l'amor (hi podria haver també un ressò d'*Estances*, I, 22); però «entre tu i jo una rosa expira», és a dir, el temps imposa la seva llei als amants i el mateix plaer de l'amor s'acaba («rosa» seria una metàfora en aquest cas). La tercera estrofa comença amb una represa del v. 8, però alterant-ne la distribució (en quiasme) i la funció en el poema, perquè es converteix en complement d'objecte indirecte de l'oració del v. 9: «a la rosa i a tu estimada» és a qui el poeta ha donat «tardor i pri-

11. L'esquema mètric i estròfic és aquest:

a 8
b 8
b 8
a 8

mavera», que cal entendre com el millor de la seva vida. Els vs. 11-12 contenen una comparació que precisa la donació del v. 10 i ressalta la tendresa del poeta, que s'ha donat a la rosa i a l'estimada tal com ha donat «una mirada lleugera», en el sentit de delicada o suau, «en la nit a una ombra pensada», a un producte de la imaginació o del somni.

«Reconciliació»

«Reconciliació»¹² és un dels poemes més interessants de «Per a una sola veu»; no solament perquè és el més extens del recull, sinó perquè s'hi troben temes i imatges de llibres anteriors i de les *Elegies de Bierville* (quan Riba el va acabar, 17-VIII-1939, ja havia escrit les cinc primeres elegies, i no trigaria gaire a escriure la sisena dedicada precisament als amants).¹³ «Reconciliació» és un poema d'amor —amb una retòrica menys perceptible que no a d'altres poemes del recull—, que es caracteritza perquè el poeta hi pren la funció d'un narrador que presenta la situació, vs. 1-7, reproduceix les paraules que l'amant adreça a l'estimada, vs. 7-28, i reprèn la narració de la trobada dels amants, la realització de l'amor i la inevitable separació quan arriba el dia, vs. 29-40. Als primers versos, el poeta introdueix l'amant i descriu amb un traç esquemàtic però eficaç el seu estat d'ànim:

Fins que veié ja madura la nit
en mil carrolls de meditat delit
que inflava un rude most impacient,
callà l'amant porfidiosament.

5 Però llavors, sortint del seu tumult
com un sentit del vers on és ocult,
parlà de sobte

Novament la situació amorosa passa a la nit, i en concret, segons el títol, després d'una separació; l'amant calla «porfidiosament» (amb l'obstinació de qui es vol fer donar la raó), esperant la nit que porta «mil carrolls de meditat delit/ que inflava un rude most impacient», una complexa metàfora que crec que es refereix al desig (per un costat, pensat, i de l'altre, impuls, instint), evocat al v. 5 com a «tumult» (amb la implicació possible d'impaciència per la separació); al seu torn «tumult» pertany al primer terme d'una comparació el segon terme de la qual és una declaració sobre la poesia: l'amant surt de si mateix «com un sentit del vers on és ocult», el més important de la qual és la noció que el sentit és precisament «ocult» (que està relacionat per la rima amb «tumult»).

Quan l'amant parla, s'adreça a l'estimada:

12. Consta de quaranta decasíl·labs amb rimes consonants agudes i apareiades.

13. Sobre aquest poema veg. J. MEDINA, *Poesia i coneixença*, «Serra d'Or», núm. 298-299 (1984), ps. 45-47, i *La cambra closa i el signe lingüístic*, «Reduccions», núm. 23/24 (1984), ps. 115-117. Medina observa amb tota precisió que Riba va començar «Reconciliació» a Barcelona abans de les *Elegies de Bierville*, però que va acabar el poema després d'escriure'n les cinc primeres (les compostes a Bierville), concretament el 17-VIII-1939 (quan ja residia a L'Isle Adam). També addueix un fragment d'una carta de Riba a P. Crusat (10-v-1952) on afirma que aquest és un «dels poemes meus que més íntimament estimo». Altrament, la meua lectura no té res a veure amb la de J. Medina, guiada com està per una visió molt personal de la poesia de Riba.

- Oh cor, oh membres gerds,
submarina dolçor dels ulls oferts,
empleneu-vos de mi. Tot és pregon,
- 10 ara, i actiu: la bellesa en el món,
la melangia en l'amorós romeu,
i en l'impossible dels meus somnis Déu.
Per retrobar la teva veritat,
amor, confon-te amb mi, que t'he pensat
- 15 pura com la més pura solitud
de la llum que et sosté, i que t'he volgut,
més enllà del sospir i de l'instant,
simple com el meu foc, i canviant
sols com ho són els batecs de l'estel
- 20 que un jurament atura sobre el cel.

El discurs comença amb tres vocatius adreçats a la dona, tots ells sinècdokes: «cor», «membres gerds» i «submarina dolçor dels ulls oferts» (que la metafòrica dolçor dels ulls sigui, també metafòricament, «submarina» recorda la prosa «Lírica de cambra»¹⁴ i el poema «Flors», v. 4, de *Tres suites*, on ja havia aparegut aquesta metàfora d'adjectiu), alhora que li demana que s'ompli d'ell, que s'hi lliuri. A la nit, al moment de l'amor, «tot és pregon» (i no com de dia, en què les aparences poden enganyar) i, encara que sigui una paradoxa, «actiu» (se suposa que la nit incita al repòs), declaració que introdueix una triple enumeració en gradació ascendent (i amb un cert parallelisme) de tot allò que la nit potencia: 1) «la bellesa en el món» (potser referida a l'estimada), 2) «la melangia en l'amorós romeu» (que es pot considerar referida al mateix amant que cerca l'estimada) i 3) «en l'impossible dels meus somnis Déu» (justificació o sentit últim).¹⁵

Els vs. 13-14 reprenen la invitació dels vs. 7-9: el poeta demana a l'estimada que es «confongui» amb ell, a fi de retrobar la seva «veritat», la qual cosa vol dir que quan fan l'amor els amants es revelen a si mateixos i l'un a l'altre. Els vs. 14-20 són molt interessants, per un costat, perquè descriuen l'estimada fent evident la perspectiva de l'amant (i del poeta) en les metàfores usades i, per l'altre, per l'estructura enumerativa i paral·lelística i per la mateixa significació de les metàfores que hi intervenen. Cal fixar-se en l'organització retòrica: del «confon-te amb mi» del v. 14 depenen sintàcticament dues oracions 1) «que t'he pensat» i 2) «que t'he volgut». La primera té com a objecte directe una metàfora molt simptomàtica: el poeta ha pensat l'estimada «pura com la més pura solitud/ de la llum que et sosté» (veg., per exemple, *Estances*, II, 33, v. 9, «Un nu i uns ulls», x, vs. 1 i 4, i «Cançó d'amor davant d'un cos nu», vs. 1-4, pel que fa al pensament; «Paraules d'amor sota cambra», vs. 3-4, «Per tres esclats», v. 6, i *Elegies de Bierville*, VI, vs. 30-33, pel que fa a la llum del cos), que té un ressò platònic notable. Un ressò que també és perceptible als

14. C. RIBA, *Obres completes*, III: *Crítica/2* (Barcelona, Edicions 62, 1986), p. 249.

15. Una expressió semblant, «désig impossible», apareix per primera vegada al títol d'*Estances*, II, 18, i després a «Do del poema», vs. 3 i 5. Però el vers que m'interessa, «i en l'impossible dels meus somnis Déu», Riba el cita en dos contextos que corroboren el sentit que té en aquest poema: en primer lloc, al pròleg de 1948 a *L'ingenu amor* (*Obres completes*, I: *Poesia i narració* [Barcelona, Edicions 62, 1965], p. 462), on es llegeix «en l'impossible de llurs somnis, Déu», i, en segon lloc, a «D'una carta a Ramon Permanyer», de 1955 (*Obres completes*, III: *Crítica/2*, p. 365), on escriu: «Aquell Déu que era pregon i actiu dins l'impossible dels amorosos somnis (vulgueu-me sentir pròxim a vós en aquest eco d'un vers meu)...».

vs. 17-20, quan el poeta declara que vol l'estimada «més enllà del sospir i de l'instant», fora del temps per tant (vegeu tannkas LXXI i LXXII), 1) «simple com el meu foc», és a dir, reduïda a l'essencial o, si es vol, despullada de les excrescències de la rutina i de les limitacions de la personalitat social (pur desig o pura passió), i 2) eterna o, si més no, immutable, la qual cosa Riba expressa amb una llarga metàfora que reelabora el motiu de l'estel:¹⁶ el poeta vol la dona «canviant/ sols com ho són els batecs de l'estel/ que un jurament atura sobre el cel» (en què hi pot haver un eco molt tènue de Josuè aturant el sol, Js 10, 12-15), és a dir, la vol com una llum que roman inalterable a desgrat de les aparences.

Però el final del discurs de l'amant encara és més interessant:

Dona, és cert com la sang l'obscur acord,
 més dolç que sola vida o sola mort,
 del cos en l'honra viva del seu pler
 i l'ànima morent del seu saber;
 25 l'ànima en els meus ulls i en el teu flanc:
 del que ella sap és més feliç la sang.
 Mística suma, oh necessari freu!
 Ens cal passar-lo: el nostre vent és Déu.

El tema d'aquest passatge és l'amor físic presentat com l'«obscur acord» del cos i l'ànima a què segurament fa al·lusió el títol del poema. Reconciliació, doncs, del cos «en l'honra viva del seu pler», fruïnt i honorant-se del plaer sensual que el fa viu,¹⁷ i de l'ànima «morent del seu saber», residència del pensament, de la raó, però faltada de la vida instintiva de què gaudeix el cos; d'aquí que l'acord sigui «obscur», inexplicable o irracional, però «cert com la sang». Si la funció del cos en l'amor físic és indiscutible, la de l'ànima requereix més precisió, per la qual cosa Riba expandeix el motiu; així, l'ànima no solament habita un espai immaterial sinó que resideix «en els meus ulls i en el teu flanc» (curiosament, una situació de contemplació, veg. «Un nu i uns ulls», en la qual l'ànima és tant als ulls de l'amant contemplador com a la cintura, o ventre, de l'estimada contemplada) i, com a conseqüència, «del que ella sap és més feliç la sang», un vers en què, des del punt de vista retòric, es relacionen els termes dels vs. 24 i 23, aquest incorporant el v. 21 (per la relació sinècdòquica cos-sang), i des del punt de vista conceptual es confirma la unió indissociable, anunciada al v. 21, entre el cos i la carn, amb la bella metàfora que fa la sang feliç del saber de l'ànima, és a dir, el cos —i els seus impulsos— penetrat de la raó.

El poeta considera la unió o reconciliació del que vivia separat com una «mística suma» (mística perquè és immaterial com a suma; veg. «Un nu i uns ulls», x, v. 12, on la suma es refereix a la comprensió del cos), com un «necessari freu», és a dir, un camí que cal passar (v. 28) emposes els amants, com la nau d'Ulisses evocada per la imatge (veg. *Estances*, I, 37, però també «Un nu i uns

16. El motiu de l'estel, amb variants notables, apareix als següents poemes anteriors al que comento: «Oració de la vida humil», vs. 56-60, «In memoriam», v. 52, «Oració de de la immortalitat en la paraula», II, vs. 38-39 (veg. *Estances*, II, 13, vs. 2-3); *Estances*, I, 19, vs. 12-14, 20, vs. 15-16, 24, v. 12, 26, v. 12, 33, vs. 1-3, i *Estances*, II, 13, vs. 2-3; «Vals», v. 5; les tannkas XXXIII, XXXV i posteriors a la composició de «Reconciliació», XLIV, LII i LXXII. També *Salvatge cor*, XI, v. 9, i evidentment «Els tres reis d'orient», on com és lògic l'estel té un valor específic.

17. Vid. *Estances*, II, 20, que he estudiat a *Un exercici de lectura: «Amor, més dolç el teu cos» de Carles Riba*, «Els Marges», núm. 26 (1982), ps. 107-115.

ulls», VIII, v. 11), per un vent d'origen sobrenatural, que aquí s'identifica amb Déu (que fa pensar en el v. 12). La menció de Déu en aquest context i en els termes que usa Riba obliga a considerar «Reconciliació» com una de les fites del camí de retorn a la fe cristiana que contenen les *Elegies de Bierville*, un camí que experimenta un tombant decisiu amb les elegies VI, on l'amor és tractat d'una manera comparable, i sobretot la VII, on els motius odísseics serveixen de vehicle per al retorn a l'ànima i la descoberta de Déu per la fe.

Acabat el discurs de l'amant, el poeta reprèn la narració als vs. 29-40:

- Digué l'amant; i el taciturn, l'astral
 30 ultramar de la nit intemporal
 acollí en sa ribera, navegants
 reials i alhora naufrags expirants,
 un home i una dona; a verge flor
 de l'amorosa onada sense so,
 35 jagueren fosos; fins que l'àngel trist
 de les aurores, blanc servent no vist,
 amb dolces mans el llaç d'oblit trencà;
 i van mirar-se, l'un a l'altre clar,
 l'un a l'altre van néixer, drets i nus;
 40 el món dormia encara en son ahir confús.

La nit es converteix, en una bella metàfora, en el «taciturn, l'astral/ ultramar», l'àmbit més enllà del sensible a què arriben els amants (els «acollí en sa ribera», veg. «Per tres esclats», v. 8), havent travessat el freu que és l'amor, convertits en «navegants reials» (veg., per l'adjectiu, *Elegies de Bierville*, VI, v. 23) i, amb una antítesi, «alhora naufrags expirants», dues metàfores que prolonguen la imatgeria odísseica, amb la connotació inevitable d'aventura, però sense deixar de ser només —com adverteix el v. 33— «un home i una dona». Els amants junts («fosos» recorda l'«empleneu-vos de mi» del v. 9 i el «confon-te amb mi» del v. 14), cansats, reposen a la platja intemporal de la nit, arran de la mar de l'amor («a verge flor/ de l'amorosa onada sense so», veg. *Elegies de Bierville*, III, v. 31).

Aquestes metàfores menen al capdavant a l'aparició de «l'àngel trist/ de les aurores», és a dir, la nit de l'amor deixa pas a l'alba, al dia, i a la fi de l'amor; aquest «àngel trist» (veg. *Estances*, II, 24, i «Solitud d'amor», vs. 1-3) trenca «amb dolces mans el llaç d'oblit», desperta els amants i els torna a la vida diürna, a tot allò de què s'han oblidat mentre es lliuraven a l'amor. Desperta, els amants «van mirar-se» i es veuen «l'un a l'altre clar», i desperts «l'un a l'altre van néixer, drets i nus», és a dir, es tornen a descobrir, com si es veïessin per primera vegada, per això es veuen clars, drets i nus (en conjunt, aquest és el tema, desenrotllat amb uns altres procediments i un abast més transcendent, de la VI de les *Elegies de Bierville*, veg. especialment els vs. 41-42). Però, mentrestant, «el món dormia encara en son ahir confús», és a dir, el món no s'ha despertat encara i roman en la confusió.

«Balada»

«Balada»¹⁸ és, en opinió meua, un dels poemes més interessants de «Per a una sola veu», tant per l'estructura formal —és un dels poemes sense pun-

18. L'esquema mètric i estròfic (de les tres primeres estrofes) és aquest:

tuació— com pel tema i l'actitud del poeta. El tema és l'evocació de la infantesa o de l'adolescència i de la innocència i la felicitat perdudes; un tema que Riba presenta mitjançant una convenció narrativa que no per tòpica és menys insòlita en la seva poesia: el retorn al jardí que va ser escenari i testimoni d'aquella època de felicitat, un jardí que ara és desolat i trist, un paradís perdut en suma. (En aquest sentit, es podria comparar aquest poema amb poemes com ara «La relíquia» de Joan Alcover o «Jardín antiguo» de Luis Cernuda.) Però la convenció usada no és l'única cosa insòlita del poema, també ho és el to que adopta el poeta, conseqüència de l'actitud sentimental, nostàlgica, francament retòrica, amb què és tractat el tema; una actitud del tot desacostumada en la poesia de Riba.

L'estructura presenta la disposició d'un díptic, de tal manera que les dues primeres estrofes contenen la sortida del jardí i les aventures subsegüents i les dues últimes contenen el retorn i la decepció que en resulta. Els vs. 1-8 fan així:

Vaig sortir del verger innocent
 Portant de la meua ventura
 Una rosa amb el cor llanguent
 I el seu bes negant-se en ma boca

5 He passat la terra i el mar
 Les illes impures del somni
 He suplicat un déu avar
 M'he perdut en els seus enigmes

El poeta abandona el «verger innocent» (l'adjectiu és una hipàllage, perquè de fet cal atribuir-lo a l'adolescent) amb dos records de la felicitat que hi ha viscut: una rosa i el seu bes (que de metafòrics ben fàcilment passen a simbòlics); a penes cal dir que la rosa «amb el cor llanguent» és una adolescent que se sent trista per la separació, per la qual cosa ha acomiadat el viatger amb un bes que se li ofega a la boca. El canvi d'estrofa serveix per introduir el motiu del viatge, que esdevé una metàfora evident de la vida: el poeta ha passat «la terra i el mar» i ha conegut «les illes impures del somni» (veg. *Estances*, II, 11), és a dir, ha tingut una llarga experiència de la vida i n'ha conegut els aspectes negatius; també l'ha preocupat la transcendència o el sentit de la vida, però la seva súplica no ha obtingut cap resposta d'un «déu avar», en els «enigmes» del qual s'ha perdut, és a dir, no ha arribat a sentir cap fe. Amb una experiència més aviat desolada, doncs, mira cap enrera, recorda la innocència d'infant i, metafòricament una altra vegada, torna al jardí del passat:

Me n'he tornat i el parc antic
 10 M'ha acollit en el seu setembre
 Oh sol de les tardes oblic
 Sobre els records sobre les murtres

a' 8
 — 8
 a' 8
 — 8

A l'última estrofa l'esquema és aquest:

a' 8
 b 8
 a' 8
 b 8

I no tinc res i no entenc res
L'aurora s'assembla a la posta
15 M'han dit que és un jardí defès
M'han dit que aquella dona és morta

El «verger innocent» ara és el «parc antic», que l'acull «en el seu setembre», és a dir, en la tardor —metafòricament— de la vida; aquest declivi el corroboren les imatges dels vs. 11-12: el sol que illumina el jardí és el sol de les tardes i és «oblic», és un sol que escalfa poc, que dona poca vida. És el sol que es pon «sobre els records [,] sobre les murtres», amb què el poeta posa en evidència el joc metafòric, ja que fa explícit que cal entendre que els records mateixos s'allunyen, s'esborren (la referència a les murtres podria tenir una implicació eròtica, atès que la murtra és un símbol associat amb Afrodita i per tant amb l'amor). La conclusió, com era d'esperar, és desoladora: el poeta no té res i no entén res, no ha aconseguit res de la seva vida ni tampoc no n'ha entès els misteris. (vs. 7 i 8). Els dos versos finals són encara més tristos: al poeta li han dit —ni ho sap per ell mateix— que aquell és un «jardí defès», prohibit, com ho és en efecte, ja que és el passat i aquest és irrecuperable; però també li han dit que «aquella dona és morta», és a dir, que el seu amor d'adolescència ha mort, i amb ella la innocència i el passat enyorat. Precisament l'emoció directa, gairebé excessiva de tan explícita i dramàtica, d'aquests dos versos és un dels trets més insòlits del poema, però alhora dels més atractius.

«Cap enllà»

«Balada» pertany a un grup de poemes que tenen com a tema un estat d'ànim que sol ser l'angoixa o la desolació; és el cas de «Cançó en la calma morta» o, en cert aspecte, «Escolta», mentre que el tema de «Cap enllà» és justament el contrari: l'esperança. Ho corrobora aquest passatge d'una carta de Riba a S. Pey (18-II-1940) en la qual li enviava una còpia del poema i el comentava així: «Vagin aquests versos per l'encoratjament que em demana. Són escrits per a mi mateix i per a tots vostès, que s'han fet presents al meu voltant en llegir les seves ratlles, i en llegir altres expressions d'estima i de lleialtat que van parvenir-me aquells dies.»

El poema està datat el 19-x-1939, quan Riba era a l'exili i més podia necessitar saber que, a pesar de l'animadversió oficial contra ell i en general tots els exiliats republicans, era recordat al seu país amb afecte i lleialtat, és a dir, que la seva actitud era compresa; per un altre costat, el poema és una afirmació de l'esperança, un crit entusiasta, que prova com Riba no solament no es va deixar vèncer moralment (i havia estat derrotat), sinó que aviat es va adonar de quina era l'única actitud possible, l'actitud que el va portar a tornar de l'exili i a treballar per aixecar la seva pàtria amenaçada pels desastres de la dictadura. Si volem llegir aquest poema en clau política, només hem de pensar en la magnífica elegia IX, que acaba amb una afirmació extraordinària d'esperança en la derrota. Amb rerafons polític o tan sols moral, «Cap enllà»¹⁹ és una invocació lírica entusiasmada, amb estructura i melodia de cançó:

19. L'esquema mètric i estròfic és aquest:

a 6
— 6

Com la proa amb l'onada,
 com la llum amb el vidre,
 com l'amant amb l'amada,
 m'encontraré amb tu,
 5 Esperança, Esperança,
 tu esquerpa i jo segur.

El paral·lisme dels vs. 1-3, introduït per la reiteració anafòrica de «com», és un dels trets més notables d'aquesta estrofa, en què el ritme i les imatges dominen sobre el concepte; tots tres versos són, a més, el segon terme d'una comparació, el primer terme de la qual apareix al v. 4: la trobada amb l'Esperança (que no és anomenada fins el v. 5) el poeta voldria que fos (ja que no és ara) una trobada com la que es produeix entre 1) «la proa i l'onada», 2) «la llum i el vidre» i 3) «l'amant i l'amada», totes elles amb l'òbvia connotació de penetració íntima, de fusió indescartable. El poeta adreça a l'Esperança — amb majúscula— els apòstrofes del v. 5, després del qual la caracteritza, al v. 6, en termes de prosopopeia: en la trobada, l'Esperança es mostrarà «esquerpa» i el poeta «segur»; una trobada que té una mica de convencionalment eròtica, ja que l'Esperança hi fa el paper de dona que es fa pregar, però que sobretot serveix per palesar que el poeta ha de fer un esforç per arribar a l'esperança, per fer-se-la seva (cal recordar les circumstàncies de composició del poema).

A la segona estrofa, encara en aquest futur hipotètic, el poeta especula sobre com s'hauria produït l'encontre:

No sabré si és amor
 o si una lluita brava;
 si fast o si llangor.
 10 Serà la prova pura,
 Esperança, Esperança,
 cap enllà, oh més ventura!

L'estructura d'aquesta estrofa repeteix fins un cert punt la de la primera; la disposició general dels versos és idèntica: una quàdruple enumeració paral·lelística als vs. 7-9 (de fet, als vs. 1-3 era triple), l'enunciació del tema al v. 10 i l'apòstrofe a l'Esperança al v. 11; però hi ha una variació al v. 12, que no es correspon amb el v. 6. Ara, les diferències més acusades són als vs. 7-9, que ja no formen part d'una comparació, sinó que constitueixen una atribució de qualitats a l'encontre amb l'Esperança: aquest encontre, el poeta es demana si no sabrà 1) «si és amor» (la qual cosa explicaria el v. 6), 2) «o si és una lluita brava», perquè l'Esperança no se li ret fàcilment, 3) «si fast», joia i plaer, i 4) «o si llangor», abandó i decaïment (com en l'amor). (Aquests tres versos, a més, presenten una estructura doble, cada una amb una duplicació interna: els vs. 7-8 són una disjuntiva i el v. 9 n'és una altra, totes elles referides, és clar, com una bona amplificació que són, al mateix tema: l'encontre.)

El v. 10 és més el·líptic que no el v. 4, sobretot perquè el pressuposa: l'encontre, doncs, cada vegada amb més característiques d'una cita amorosa, «serà

a 6
 b' 6
 — 6
 b' 6

Val a dir que els vs. 5 i 11 rimen entre si, perquè a tots dos hi figura la paraula «esperança».

la prova pura», l'ocasió que el poeta tindrà de posseir-la. Després de la reducció dels apòstrofes al v. 11, el v. 12 trenca en certa manera la cadena sintàctica i introdueix dues exclamacions; l'una, «cap enllà», que dóna títol al poema, descriu el moviment tòpic de l'Esperança i potser l'impuls que extreu el poeta de l'encontre; l'altra, «oh més ventura», crec que ja descriu la possessió de l'Esperança per part del poeta, en la joia del moviment cap endavant. En tot cas, són dues constatacions, unides per contigüitat al v. 10, la relació amb el qual cal establir per un moviment imaginatiu; de tota manera, si els lligams sintàctics no són gaire clars, sí que és clara la funció retòrica, ja que aquest vers és clarament una culminació, un crit final, el clímax del poema.

«Cançó en la calma morta»

Sobre «Cançó en la calma morta»²⁰ Riba escrivia en una carta a P. Crusat (4-IV-1955) aquestes paraules: «Estimo també especialment la "Cançó en la calma morta". Va ésser escrita en dies lents, monòtons, buits, de l'exili, que feien pensar en allò que els nostres mariners en diuen "mar podrida". De vegades... ¿qui no té, en la vida més curta, estones d'aquestes que semblen intemporals i sense salvació?»

En efecte, «Cançó en la calma morta» és un poema molt interessant tant des del punt de vista tècnic com temàtic.²¹ De fet és un extens correlatiu objectiu per a l'estat d'ànim que Riba descriu amb tanta precisió a la carta citada; totes les imatges —algunes d'elles motius marítims— contribueixen a crear una atmosfera de llangor, de tedi i fins i tot d'angoixa, que arriba amb una tensió

20. Aquest poema és un romanç en versos hexasíl·labs i rima assonant i-a. Al manuscrit de les *Elegies de Bierville* el seu títol és «Cançó de marina».

21. Em sembla que en aquest poema hi ha un ressò d'un breu i bell poema de Goethe, «Meeresstille», que copio en el text original (*Werke*, I: *Gedichte und Epen*/1 [Munic, C. Beck, 1982], p. 242):

*Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille furchterlich!
In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.*

Dono ara la traducció de R. Cansinos Assens, «Calma chicha» (o «Calma de mar» o fins «Mar en calma»), recollida a GOETHE, *Obras literarias*, I (Madrid, Aguilar, 1944), p. 321b, on el poema és datat el 1796:

*Hondo silencio en las aguas;
ni un soplo la mar agita,
y el marino, calma en torno,
por doquiera inquieto mira.
¡Duerme el aire, y un silencio
de muerte todo domina!
Ni una ola se encrespa en toda
la enorme amplitud marina.*

La traducció és bastant fiable, encara que altera una mica la distribució de paraules i fins i tot versos de l'original; l'única precisió que val la pena de fer és referida al v. 5, que al text alemany ve a dir «cap vent de cap costat».

creixent a un final desolador, molt ben pausat per l'estructura rítmica i la monòtona opacitat de les rimes (en i-a) del romanç.

Els vs. 1-16 constitueixen una mena de presentació:

- Melangia encalmada!
Ni vent ni pena viva
per despertar les veles
d'aquest dia sense illes!
- 5 El temps és sols estesa,
l'estesa és sols fugida
dels ulls cap a un enllà
que els venç i no els omplia.
L'hora ve sense onada,
- 10 resta sense agonia:
com una morta nua
sembla més nua i trista.
No tenen pes ni ales
paraules que diria:
- 15 foren dins l'aire un aire
a penes més sensible.

El v. 1 estableix el tema del poema i el seu funcionament doble: per un costat la «melangia», per l'altre costat, l'adjectiu «encalmada», que associa la melangia —com suggereix el títol— amb una calma de mar. Tot seguit, els vs. 2-4, 5-8, 9-12 i 13-16, estan dedicats a crear l'atmosfera, sempre amb el recurs de motius mariners, que ajudi a comprendre les característiques d'aquesta melangia, que sembla més aviat tedi. Els vs. 2-4 (només tres versos perquè el primer és l'enunciat del tema, mentre que els altres grups consten de quatre versos) comencen l'enumeració d'elements de paisatge que adquireixen trets de fallàcia patètica: damunt del mar no hi ha «ni vent ni pena viva» (cal fixar-se que al costat del vent hi intervé un motiu d'ordre moral, tots dos amb la mateixa funció) que infla (la metàfora és «desperta») les veles d'un dia que no té «illes», expressió que entenc referida a una navegació monòtona sense arribar a cap costa ni port, només amb el mar a la vista.

El motiu dels vs. 5-8 és el temps, que és «sols estesa», com el mar, una estesa que és «sols fugida» (els vs. 5 i 6 estan units per l'anadiplosi d'«estesa» i «sols»), fugida dels «ulls cap a un enllà/ que els venç i no els omplia», els ulls es perden per l'extensió marina, plana i quieta, sense que res no els ompli —illes, per exemple—. Els vs. 9-12 tenen encara com a motiu el temps, evocat ara per una sinèdoque: l'hora; així, «l'hora ve sense onada,/ resta sense agonia», és a dir, sembla que no passi el temps perquè no es mou res ni res no canvia. Riba usa una comparació per donar més èmfasi a aquesta sensació: l'hora sembla «més nua i més trista», «com una morta nua», de què val la pena retenir les connotacions de mort i de tristot, o l'abandó de la musa.

Als vs. 13-16 hi ha un canvi de motiu, ara són les paraules, però les que el poeta podria dir —per expressar el seu estat d'ànim o tan sols per conversar— «no tenen pes ni ales» (com les gavines, potses), no tenen consistència, que és el que vénen a dir els vs. 15-16. Les paraules serien «dins l'aire un aire/ a penes més sensible», és a dir, no arribarien a fer-se notar, ja que serien tan inaferrables com ho és l'aire; a més, la repetició d'«aire», combinada amb la metàfora, dona un èmfasi notable a l'emoció que comuniquen aquests versos.

De tota manera, el dia acaba i arriba la nit:

La nit haurà vingut,
 i me n'adonaria,
 no pel pas que acompanya
 20 ni la guia que brilla,
 ans perquè em voltarà
 talment de mi sortida,
 com si sobrès de mi
 i no volgués jaquir-me:

Arriba la nit, en efecte, però el poeta se n'adona no perquè amb ella vingui l'amor («el pas que acompanya», un motiu habitual en aquests poemes) o les estrelles («la guia que brilla», una nova versió del motiu de l'estel, prou conegut), sinó perquè la nit que el volta surt del seu mateix interior, «com si sobrès de mi/ i no volgués deixar-me», el poeta se sent ple d'un sentiment d'angoixa o de buidor, que fa equivaler metafòricament a la nit (el tòpic que el sentiment sigui negre com la nit), i que no l'abandona.

Els vs. 25-28 porten el poema a la seva conclusió:

25 de mi, amb el destí
 i els noms que ja no el signen,
 i amb l'esperança negra
 i amb la memòria trita.

La nit ha sortit del poeta mateix, que rebla la descripció —una vegada més— amb una enumeració paral·lelística triple que, amb la col·laboració de la polisíndeton, afegeix a la reiteració un escreix de l'entitat que converteix el final del poema en exasperant. Així, la nit, com a personificació del seu estat d'ànim, és una projecció emotiva del poeta, i es relaciona, s'exterioritza es podria dir: 1) «amb el destí/ i els noms que ja no el signen», un destí acceptat amb dificultat, incert; 2) «amb l'esperança negra», que es contamina de l'estat d'ànim del poeta i de la negror de la nit; i 3) «amb la memòria trita»,²² feta miques, disgregada, perquè el dia en qüestió i l'estat d'ànim que s'hi associa han esdevingut un record impossible de retenir.

«Escolta...»

«Escolta...»²³ també té com a tema un estat d'ànim, una barreja de melancolia i d'angoixa expressada mitjançant un seguit d'imatges que acaben deixant lloc a una exposició directa de l'emoció. Altrament, la seva interpretació ha suscitat una petita controvèrsia; per a A. Terry, el poema «presenta una sèrie

22. En una carta a P. Crusat (4-iv-1955), traductora al castellà d'aquest poema, Riba escriu: «li dono la raó en el que diu del mot "triturada", que tradueix bé «trita» (...), però té tot un altre pes. He pensat: "Y la memoria hecha trizas". La correspondència, si no m'enganya el meu instint, em sembla etimològicament justa». En una altra carta (13-iv-1955), comenta el mateix punt: «Quant al *trita-triturada-hecha trizas*, veig sense enuig l'ambigüitat que V. tan finament fa notar: no cal escollir entre matisos que tots corresponen a una realitat psíquica. Si la llengua a la qual es fa la traducció obligués a optar per un de sol, jo em decidiria pel d'esmicolament, disgregació i imminent dispersió de la memòria, propis dels estats d'ànim com aquell de què es tracta.» La traducció castellana diu finalment: «Y la memoria hecha trizas» (*Obra poética*, Madrid, Insula, 1956, p. 176).

23. El poema consta de 22 hexasíl·labs sense rima.

d'imatges felices i serenes, només per a rebutjar-les al final».²⁴ En canvi, per a G. Ferrater, aquestes imatges no són «felices i serenes», sinó que expressen angoixa perquè, segons la seva interpretació, les trompetes de què parla Riba són les que donaven «les ordres de marxa de les tropes que anaven a l'Ebre, i aquest és el tema del poema»; ara bé, «hi ha una cosa, que és que, a l'estiu del 38, Riba no podia sentir cap campana, perquè totes les campanes de Barcelona havien callat el juliol del 36». Això demostra, segons Ferrater, com treballa Riba, atès que si bé «escriu un poema sobre l'estiu del 38[,] hi posa les trompetes, que són el centre del dramatisme d'aquell estiu, però [també] hi posa un record de campanes de tres anys abans».²⁵ De tota manera, encara segons Ferrater, «a Riba no li interessa dibuixar amb tota precisió l'experiència, una experiència concreta [la marxa de les tropes a l'Ebre]. El que li interessa és reunir un grumoll de tot un ordre d'experiències. I aquesta experiència d'angoixa que aleshores sentia en escoltar les trompetes de la caserna de Pedralbes, la barreja amb un record d'una impressió d'angoixa de tres anys abans, o de quan fos, sentint campanes».²⁶

Si es considera el poema, es pot veure com almenys el v. 1 dona la raó, en aparença, a Terry:

Versos? Escolta.
Pel cel inacabable
de juny, campanes greus
emparen crits d'ocell
5 i van plegats a l'ombra.
Els nacres del ponent
s'apaguen dolçament
per a una estrella sola.
Trompetes sonen lluny
10 el comiat obscur
d'una altiva sang jove.
Jardinet —enclotat
dins el seu verd profund
com el món dins la posta.

El v. 1 vol dir: si vols sentir versos, escolta aquests; sembla, doncs, que el poeta respon a una petició amb uns versos, que són el poema que segueix. Com en altres poemes, i prenent la justificació de la circumstància, Riba ofereix quatre grups de versos que corresponen cada un d'ells a una imatge, en què intervenen alguns motius que ja són habituals a les tannkas i a «Per a una sola veu»: el so de les campanes al capvespre (vs. 2-5, l'únic grup de quatre versos), el ponent i les primeres estrelles (vs. 6-8), el so de les trompetes (vs. 9-11) i un jardí arrecerat a la posta (vs. 12-14). El moviment de les imatges segueix el del dia, el «cel inacabable/ de juny», cap a la posta, l'ombra i la nit, amb la connotació d'angoixa que sol tenir la nit en aquest període de la poesia de Riba; també hi ha un altre moviment, de l'obert del cel de juny cap al tancat del jardinet «enclotat/ dins el seu verd profund».

Crec que aquests dos moviments actuen com a correlatius d'una sensació

24. «La poesia de Carles Riba», dins C. RIBA, *Obres completes*, I: *Poesia*, p. 25. Terry considera aquest rebuig —de fet, el poema sencer— com un símptoma «d'un cert neguit davant la pròpia destresa emocional (*ibid.*), un «neguit» que hauria produït la recerca de la simplicitat i de l'emoció directa aconseguides a «Per a una sola veu» o a les mateixes tanns.

25. *La poesia de Carles Riba*, p. 25.

26. *Ibid.*, ps. 25-26.

d'angoixa —accepto els termes de Ferrater— provocada segurament per fets externs, representats per les campanes, les trompetes i la posta, davant de la qual el poeta es protegeix tancant-se sobre si mateix; el correlatiu del poeta seria, doncs, el petit reducte que és el «jardinet enclotat»,²⁷ tancat en ell mateix, com el món es recull «dins la posta». Una sensació que es podria afegir a la d'angoixa és la d'un moviment inexorable del món, tant pel que fa als esdeveniments històrics com als fenòmens naturals, davant del qual l'individu aïllat no pot fer res.

Els vs. 15-22 signifiquen un canvi de to molt notable, que entre altres coses implica la desaparició de les imatges extretes del món exterior i una girada dels motius del poema cap a l'expressió de la intimitat del poeta. Si fins aquí eren escenes exteriors, sense intervenció aparent del poeta, que calia connectar per associació emotiva o imaginativa amb el possible tema del poema, en aquests versos el cor esdevé el protagonista:

15 El cor és massa expert:
la rosa no el reposa;
massa apassionat:
sa esperança val més
i val més sa tristesa;
massa prop del teu cor:
li cal el seu batec
per vetllar en la tenebra.

Els vs. 15-16 són molt clars: al cor no se'l pot enganyar amb una rosa. És evident que «rosa» és una metàfora referida probablement a la sensualitat; el sentit seria que el cor penetra més enllà de les aparences, de les sensacions, de manera que esdevindria un instrument peculiar de coneixement (recordo el famós «el cor vol més, vol en excés,/ i en el do rebut es degrada», de *Salvatge cor*, I, vs. 3-4). A més, cor és el subjecte d'un seguit d'atribucions, la primera és que és «massa expert», la segona és que és «massa apassionat» i la tercera, «massa prop del teu cor» (de nou una triple enumeració amb paralelisme i zeugma). Que el cor sigui «massa apassionat» vol dir que «sa esperança val més/ i val més sa tristesa», una valoració de les operacions del cor que confirmaria l'ordre específic de coneixement que li atribueixo (i que avala Pascal). En tercer lloc, el cor és «massa prop del teu cor», que constitueix la segona vegada que el poeta s'adreça a qui li ha sol·licitat uns versos (veg, v. 1), i que donades les

27. L'expressió «jardinet enclotat» recorda dues altres ocasions en què apareix també un «jardinet»: a *Estances*, II, 7, v. 18, i a la tannka xv, v. 4. Al poema de les *Estances* el «jardinet» designa, per sinècdoc, el món del poeta i l'acceptació de les limitacions de la seva vida; a la tannka xv el «jardinet» pot incloure aquell sentit, però funciona més aviat com a escenari on es dramatitza el pas del temps per la caiguda de les fulles i l'arribada de l'hivern. A «Escola...» sembla que el «jardinet», ara «enclotat», recollit, recorda la situació del poema de les *Estances*, ja que seria un correlatiu de la vida del poeta (o d'un ciutadà espantat davant de grans i terribles esdeveniments), que es refermaria en el que pot abastar, material i quotidià. Amb tot i els sentits diversos que pren l'expressió als contextos pertinents, és possible que tinguin un origen comú: el discurs de Pèricles als atenesos que reporta Tucídides a *Història de la guerra del Peloponès* (Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1954), II, p. 62, 2-3: «I no hi ha ningú, ni el Rei ni cap altra nació del món actual, que us pugui impedir de navegar amb la força naval que teniu. De manera que aquesta potència té evidentment una utilitat superior a la de les cases i de la terra, que considereu importants en veure-us-en privats. I no és raonable que us amoïneu per elles en lloc de tenir-les per poca cosa considerant-les com un *jardinet* i un ornament de luxe en comparació d'aquell imperi» (la cursiva és meua).

característiques dels que llegim, podem pensar que és l'estimada; en efecte, el cor del poeta està massa lligat al de la seva estimada, per això «li cal el seu batec/ per vetllar en la tenebra», és a dir, li cal la companyia i l'afecte de l'estimada per fer front a la nit i a l'angoixa.

Arribat aquí, i amb els matisos corresponents, crec que aquest poema es pot relacionar, tant pel que fa a tema com a imatges, amb la tannka xxxvi, «Inscripció», els vs. 4-5 de la qual evoca poderosament:

Tristes banderes
del crepuscle! Contra elles
sóc porpra viva.
Seré un cor dins la fosca;
5 porpra de nou amb l'alba.

Escrita el 2-v-1938 i posada com a epígraf de les *Elegies de Bierville*, aquesta tannka sembla que tingui com a tema l'afirmació de l'esperança davant de la derrota, l'exaltació de la llum davant de la tenebra i, per tant, sembla que es refereixi al curs desastrós que la guerra civil prenia per als republicans i, és clar, per a Riba.²⁸

«Do del poema»

L'últim poema de «Per a una sola veu» és «Do del poema»,²⁹ en què es relacionen de manera molt significativa l'amor —tema dominant al recull— i la poesia. El tema és l'ofrena a l'estimada del poema que conté l'experiència amorosa viscuda:

¿A qui diré sinó a tu
l'hora plorada en la solitud invisible,
amor, on creix i calla el desig impossible,
on tot verd és nocturn i tot astre insegur,
5 on la set de més set fa el desig impossible?

El v. 1, «¿A qui diré sinó a tu[?]», serveix alhora de dedicatòria i d'ofrena,³⁰ fet corroborat pel vocatiu «amor» del v. 3, que correspon al tu del v. 1, i que

28. Veg., però, tocant a la interpretació d'aquest poema el meu estudi *Les tannkas de Carles Riba*, «Llengua & Literatura», 3 (1988 [1989]), en premsa.

29. L'esquema mètric i estròfic és aquest:

a' 8
B 6+6
B 6+6
A' 6+6
B 6+6

Algunes de les escansions s'haurien de matisar, així el v. 2 no presenta cesura, el v. 5 podria tenir una estructura de 3+3+3+3 i el v. 8 podria ser llegit com 4+4+4. Les rimes dels versos 3 i 5 de les estrofes I i II són idèntiques («impossible» i «dolcesa»), però aquest ordre s'altera a l'estrofa III, on els versos amb una rima idèntica són els 2 i 5 («poema»). Vid. J. ARGENTE, *Aspectes formals de la poesia de Carles Riba*, «Actes del Simposi Carles Riba», ps. 201-209, on ofereix una lectura molt detallada d'aquest poema que segueixo en l'essencial.

30. J. Argente suggereix que «¿A qui diré sinó a tu?» és un vers «de ressonàncies hölderlinianes, no pas perquè pugui adduir cap context imprès del poeta alemany, sinó perquè, salvant-ne la forma verbal, és idèntic a la dedicatòria amb què Hölderlin acompanyà la de l'exemplar del II volum d'*Hiperion* que envià a Susette Gontard, la seva «Diotima», (*ibid.*, p. 203).

apareix a cada estrofa, en concret als vs. 6 i 12. Tota l'estrofa està dominada per l'absència de l'estimada, que és al que es refereix la «solitud invisible»; l'estimada, que fa que l'absència provoqui una «hora plorada» i que seria també l'objecte del «desig impossible» (veg. «Reconciliació», v. 12), impossible perquè no es pot satisfer a causa de la seva mateixa força: «la set de més set fa el desig impossible».³¹ Amb tot i que l'estructura de «Do del poema» recorda més la de molts dels poemes de les *Estances* (per exemple, al segon llibre, el 34, «Versos meus d'altre temps», o el 37, «Art poètica»), que no pas la d'altres poemes de «Per a una sola veu», els vs. 3-5 presenten una enumeració paral·lelística introduïda per la repetició anafòrica d'«on», i formada per tres oracions de relatiu que depenen de la «solitud invisible», en la qual: 1) «creix i calla el desig impossible», on sorgeix el desig; 2) «tot verd és nocturn i tot astre insegur», és a dir, fosc i incert (cal reparar en el motiu de l'estrella, aquí presentada com a «astre insegur»); i 3) «la set de més set fa el desig impossible», és a dir, l'afany de satisfer el desig provoca encara més desig.

A la segona estrofa l'estimada crida el poeta:

Tu em crides, vera amor reial!
 Puc fugir: tot lligam crema en ta flama encesa;
 ah, puc morir: tot fruit m'és dat en ta dolcesa!
 Però resto en ta vida i neixo al que més val
 10 des del centre secret de la teva dolcesa.

Cridat per l'estimada, «vera amor reial» segons l'apòstrofe, el poeta disposa de dues opcions —exposades mitjançant el recurs habitual a l'anàfora i el paral·lisme—; així, 1) pot fugir, perquè «tot lligam crema en ta flama encesa», és a dir, l'únic vincle en tot cas és l'amor mateix, o 2) pot morir, perquè «tot fruit m'és dat en ta dolcesa», que entenc com l'anul·lació de la personalitat en el plaer. Però el poeta no tria cap d'aquestes opcions, sinó una altra que és l'antítesi de les anteriors; així, decideix no fugir i per tant romandre en la vida de l'estimada, i decideix no morir, sinó que vol néixer «al que més val/ des del centre secret de la teva dolcesa», que entenc com una metàfora referida a la sexualitat de la dona (veg. *Estances*, II, 37, v. 16, segons J. Argente, a què jo afegiria *Estances*, II, 21, vs. 9-10). Aquesta naixença penso que cal entendre-la com una metàfora de l'experiència o del coneixement aconseguit amb l'amor, que és justament el nucli temàtic del poema (i que pot fer pensar fàcilment en *Elegies de Bierville*, VI).

Això es pot comprovar a la tercera estrofa:

Vivent no dels somnis d'abans
 et portaré, amor, l'inefable poema,
 sinó de la teva hora pura en sa tija extrema,
 i del treball humil fet per les meves mans
 15 per imitar la flor —oh inefable poema!

31. El tema del «desig impossible» ja apareixia a *Estances*, II, 18, on crec que té un sentit més general, més relacionat amb les possibles alteracions de la identitat o amb la seva permanència; aquí, en canvi, té més a veure amb l'amor, per la qual cosa es podria relacionar amb *Estances*, II, 20, com a precedent, i sobretot amb *Salvaige cor*, I: «el cor vol més, vol en excés» (v. 3), així com amb «Més»: «només l'amor dóna amor,/ només la set dóna aigua» (vs. 3-4). De tota manera, veg. la nota 15.

Per tal de facilitar la comprensió dels versos 11-13, que tenen una estructura sintàctica bastant complicada, en faig una paràfrasi: el poeta ofereix a l'estimada el poema inefable que ha adquirit vida, no a causa dels «somnis d'abans», sinó «de la teva hora pura en sa tija extrema». Penso que els «somnis d'abans» corresponen a l'«hora plorada en la solitud invisible», és a dir, a una relació amorosa que no ha passat de l'estadi del desig, per això se li oposa aquesta «hora pura en sa tija extrema» de l'estimada, que és una metàfora bastant clara de la consumació i culminació de l'amor. Ara bé, el poema no neix tan sols de l'experiència amorosa, sinó també —la coordinació li atorga la mateixa importància— de la feina del poeta, d'aquell «treball humil fet per les meves mans/ per imitar la flor» (veg. *Elegies de Bierville*, vi, vs. 41-44), potser la perfecció i sensualitat de la rosa (veg. «Escolta», v. 16).

ENRIC SULLÀ