

Aspectes formals de la poesia de Carles Riba*

Segons consta en el programa d'aquest simpòsium, m'he compromès a parlar-los dels aspectes formals de la poesia de Carles Riba —però enlloc no diu que m'hi hagi compromès a fer-ho formalment, en cap dels sentits del mot. Perdonin la facècia, que només vol subratllar la dificultat de l'empresa i demanar-los que siguin benèvolts a l'hora de jutjar els meus comentaris —a penes fragmentàries notes de lectura—, així com advertir els col·legues del meu ram que el «formalisme» serà mínim, per no dir inexistent.

Es evident que d'aspectes formals n'hi ha en tota poesia; el que costa és esbrinar fins a quin punt aquests són peculiars (innovacions) d'un determinat autor o escola, i no mera propietat poètica més o menys universal. També és evident que podria esmentar-los alguns temes específicament ribians, com ara la debatuda qüestió de l'adaptació dels metres clàssics, o un altre no gens discutit, pel que jo sé, com l'adaptació del llenguatge formular a la traducció de l'*Odissea*. D'aquest me n'abstinc perquè no he disposat de prou lleure per a fer-ne una anàlisi aprofundida i perquè el tema de la traducció de l'*Odissea* ja ha estat tractat aquí; de l'altre, perquè, ultra el fet que diverses comunicacions han estat dedicades a les *Elegies*, resulta en ell mateix una qüestió polèmica, i serà bo que, per un cop, defugi la palestra. Em trobo, doncs, acarat de nou a l'enunciat —massa general— del programa; i vet aquí com he anat a fixar-me en un poema concret que, a mesura que rellegia l'obra de Riba, se m'imposava amb tota la força de la seva exemplaritat.

Es tracta d'un dels poemes de la sèrie *Per a una sola veu*, continguts en el llibre *Del joc i del foc*. Segons el professor A. Terry, «aquests (...) poemes no tenen ni la intensitat de les millors *Estances*, ni la cohesió

* SIGLES:

SC = *Salvatge Cor*.

EB = *Elegies de Bierville*.

NoTQE = Notes a les *Tannkes de les Quatre Estacions*.

de *Tres suites*. Des del punt de vista formal —continua l'estudiós britànic—, demostren una certa tendència a l'experimentació, per exemple, en les estrofes paral·lelístiques de *Per tres esclats*, o en els dos poemes que queden sense puntuació. Es tracta d'unes innovacions superficials, sense transcendència per a l'obra posterior, que potser traeixen una certa manca d'urgència en la composició». Independentment de l'interès que ens mereixin els comentaris formals, cal convenir que tot feia creure que hom hi trobaria un material adequat a l'anàlisi —i, certament, hi és: ara bé, de tots ells he volgut presentar a la consideració de vostès l'intitulat *Do del Poema*, amb el convenciment que, sota el joc estrictament formal, gramatical i imatgista que ens ofereixen els mots, s'hi amaga tot un pensament i un sentiment que, en definitiva, és tota una poètica: l'art poètica de Carles Riba. No se m'escapa que la reflexió de Riba sobre la Poesia i sobre l'experiència poètica és constant: fou, en prosa i en vers, un dels seus temes reiterats; això ens permet d'il·luminar el poema en qüestió amb d'altres afirmacions que Riba exposà en altres indrets. La meua hipòtesi, ben entès, no afecta «la transcendència» d'aquest poema per a «l'obra posterior» de l'autor, com es qüestiona Terry, sinó només el seu aspecte de *summa poetica*, per dir-ho així.

DO DEL POEMA

¿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,
on la set de més set fa el desig impossible?

Tu em crides, vera amor reiall
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
des del centre secret de la teva dolcesa.

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
per imitar la flor —oh inefable poema!

Abans d'entrar en l'anàlisi del detall —recordem que Riba «sospitava en ell la intenció de poema predominant sobre el sentit del vers en si»

(SC)— els proposo de considerar l'estructura temàtica del conjunt, relativament isolable. Hom podria dir, així, que l'absència de l'amada és l'element temàtic que domina la primera estrofa; la presència de l'amada domina la segona estrofa; i, en fi, el poema com a cosa elaborada que pot ésser oferta domina la tercera estrofa.

Aquesta primera estructuració del tot, que he presentat amb una finalitat operativa, ens recorda tanmateix, com ens diu Riba, «que quan tot temptava a obrir simplement el curs a un flux de poesia, no sé quin poder misteriós dins meu, potser només una voluntat instintiva d'ofici, s'hagués en cada cas emparat de la idea poètica per a forçar-la a organitzar-se ella mateixa en poema. Artísticament, és això l'única cosa que interessa; l'únic, entre els resultats possibles, que tingui una eficàcia profunda, il·limitada, de comunicació» (SC). Que la idea poètica arribi a concretar-se en una forma orgànica: aflora aquí la concepció del romanticisme alemany que troba el seu origen en Goethe; vet aquí allò que artísticament interessa i permet de posar els fonaments de l'anàlisi formal, que, amb totes les seves limitacions, cerca d'integrar els elements en un tot coherent.

Però passem a analitzar el poema: a observar-ne les parts, establir-ne les proporcions, mostrar-ne la cohesió que en deriva, i comprendre'l.

De primer, cal reflexionar sobre el títol: «Do del poema» és una expressió ambigua. Hom podria pensar en la concepció típicament romàntica del poema com a do i el poeta com a mèdium. O bé pot significar «l'ofrena del poema». És aquest segon el sentit que Riba li atribueix, com es veu clarament en el vers segon de la tercera estrofa (*et portaré, amor, l'inefable poema*). Altres sentits possibles, com ara «el poema té un do, una gràcia» no són pertinents en el present context.

El primer vers té una gran importància:

«¿A qui diré sinó a tu»

Se m'acut de suggerir agosaradament que 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 l'exemplar del II volum d'*Hiperion* que envià a Susette Gontard, la seva «Diotima»: «A qui sinó a tu?». És, en part, aquest ressò el que em va dur a fixar-me en aquest poema —el qual s'encetaria, doncs, amb una mena de dedicatòria oculta alhora que seria tot ell una ofrena. És important també perquè s'hi expressa des

del principi l'alteritat consubstancial a tota poesia lírica, el fet d'adreçar-se a un «tu». Aquesta alteritat no implica la presència de la persona a qui el poeta s'adreça: aquest *tu* pot ésser absent, car la forma verbal és de futur, o pot ésser present. En tot cas, el tema de l'estrofa és desenvolupat en els versos següents, i en aquests només hi ha absència. I, en fi, és important perquè hom pot aplicar a cada poema el que Riba afirma en el pròleg a les *Elegies*: «cadascuna [això és, cada elegia] en certa manera desenvolupant-se d'un so, d'un mot, d'un enigma de l'anterior, talment com d'un germen sobrer. Sorpresa i meravella fou per a mi el primer vers (...) sorpresa així mateix fou el silenci en què es va cloure inexorablement el darrer. Entremig un lent, coratjós i humil treball d'ofici...».

L'origen del poema, en la seva materialitat, és adés un so, adés un mot —una imatge, un concepte—, adés un enigma —una imatge a mig endevinar—: em vénen a la memòria unes reflexions d'Ezra Pound a propòsit de com es comença a compondre el poema, i dóna aproximadament les mateixes possibilitats —si no vaig errat es troben ja a la *Poètica* d'Aristòtil. Però Riba hi afegeix: «talment com d'un germen sobrer». La creixença interna d'aquest germen és el que dóna lloc a la forma orgànica de què he parlat abans, tot diferenciant-la de la forma mecànica, filla de l'atzar i de l'agregació externa.

Però continuem la nostra lectura:

«¿A qui diré sinó a tu
l'hora plorada en la solitud invisible,»

és a dir, la tristesa —no s'ha d'oblidar la figura retòrica— del temps de l'absència de l'amada, potser fins i tot abans de fer-ne la coneixença —sobretot si és que el «tot verd» de més avall pot interpretar-se com «la primavera —els primers anys— de la vida», doncs, «la pubertat» o «la joventut». I ara segueixen tres versos que amb el seu paral·lisme sintàctic remarquen els lligams intraestròfics. Sintàcticament, són tres oracions de relatiu que tenen com a nucli «la solitud invisible»:

«amor, on creix i calla el desig impossible,
on tot verd és nocturn i tot astre insegur,
on la set de més set fa el desig impossible?»

Observin la reiteració interna a cada vers: *creix i calla; tot... i... tot; set de més set*; mentre que la forma *on* palesa el paral·lisme de vers a vers. A més, el vers central és travat internament per la possibilitat d'in-

terpretar com un quiasme la sèrie *verd - nocturn - astre - insegur*. En efecte, a l'oposició *verd - nocturn* (on *verd* simbolitza alhora la llum, el dia, i la joventut) s'hi afegeix la contigüïtat sintàctica i semàntica *astre - nocturn*; ensems *verd - insegur* hauria estat tal volta una associació ben coherent, en la mesura en què *verd* simbolitza la joventut. Això, quant a les figures del discurs. A nivell poètic, la rima garanteix també els lligams intraestròfics, la cohesió formal, però no hi ha només el joc de rimes habitual en la poesia rimada, sinó que es pot observar la reiteració d'un mot rima a cada estrofa: *impossible - impossible, dolcesa - dolcesa, poema - poema*. En la poesia provençal aquest procediment era tingut per vici (*mot tordat*) si no anava acompanyat d'una diferència de sentit en els mots iterats (*mot equivoc*); òbviament —i a despit que s'hagi assenyalat sovint la multiplicitat semàntica o polisèmia del lèxic poètic de Riba— no puc pas pretendre que el poeta segueixi aquí aquella norma; en canvi, crec poder afirmar que els mots en qüestió apareixen en estructures distintes en algun nivell de representació sintàctica. Així, a la primera estrofa, la primera ocurrencia de *el desig impossible* respon a l'estructura

[_N'' [_{ESP} el [_N' desig impossible]]]

és a dir a un SN format per Art - N - Adj, mentre que a la segona no hi ha aquest SN, hom podria parafrasejar-la per *fa impossible el desig*. A la segona estrofa la diferència és més lleu, i correspon a la diferència morfològica entre els possessius febles i els forts —que a nivell sintàctic es manifesta en la presència o absència, respectivament, d'un possessiu clíctic—: *ta dolcesa / la teva dolcesa*. En fi a la tercera estrofa la primera ocurrencia de *inefable poema* està continguda en un SN objecte directe, i, doncs, ben travat amb el conjunt de l'oració; la segona, en canvi, és una exclamació —amb un valor apositiu o no, segons la interpretació simbòlica que es doni a *flor*—, i la grafia en remarca el caràcter perifràstic respecte a l'oració.

He dit abans que en aquesta estrofa domina el tema de l'absència de l'amada. Notin com el fet ve reflectit a nivell formal perquè tots els mots en posició final de vers són negatius: incorporen el prefix *in-* amb aquest valor, cosa que reforça encara més els lligams intraestròfics.

Així que passem a la segona estrofa apareix l'amada en tot l'esclat de la seva presència real. És ella, ara, qui es comunica: ella qui parla o atreu el poeta:

«Tu em crides, vera amor reial!»

Tu em crides a mi, i tu ets *vera* amor reial. Davant la crida de l'amada al poeta —o al jo poètic— se li presenten dues alternatives, remarcades pel paralelisme dels versos segon i tercer:

«Puc fugir: tot lligam crema en ta flama encesa;
ah, puc morir: tot fruit m'és dat en ta dolcesa!»

La seva opció, tanmateix, no és cap de les dues:

«Però resto en ta vida i neixo al que més val
des del centre secret de la teva dolcesa.»

El poeta-amant no *fugir*, ans *resta* en sa vida (de l'amada); no *mor*, ans *neix* al que més val. El joc de contrastos, subratllat pel paralelisme dels antònims, es combina amb la contextura de termes relacionats metonímicament (*fugir - lligam, crema - flama, fruit - dolcesa*) per arribar al darrer vers clau, que ens recorda el vers final de l'Estança 37 del *Llibre Segon*, titulada precisament *Art Poètica*: ...tu / centre clar de les coneixences operoses.

Ens apropem al desenllaç de la tercera estrofa. Aquí topem, però, amb algunes dificultats sintàctiques i d'interpretació que cal aclarir. En efecte, si llegim els tres primers versos o tots cinc, fàcilment traurem la impressió que es perd la il·lació sintàctica. Si en considerem l'estructura sintàctica observarem que l'oració principal és el vers segon:

«et portaré, amor, l'inefable poema»

d'altra banda, és el vers on s'expressa l'ofrena i, doncs, en un cert sentit el clímax del poema. Doncs bé, des del punt de vista sintàctic aquest vers sembla una interpolació, i no hi faria res si el passéssim tot sencer o bé a la posició inicial d'estrofa, o bé a la posició final, i llavors no trencaria la il·lació entre els altres versos. Ara, si triem la primera opció destruiríem l'estructura mètrica; només ens restaria la possibilitat de traslladar-lo al final —això, si no fos perquè llavors s'alteraria l'esquema rímic. El fet sorprenent, però, és que ja l'altera en la posició en què es troba: l'esquema rímic hauria demanat que aquest fos el tercer vers —en aquesta nova posició, tanmateix, persistiria la dificultat sin-

tàctica. A fi d'entendre el sentit de l'estrofa suposarem que en una lectura lògica el traslladaríem a la posició final.

Considerem ara els problemes d'interpretació, que sovint involucren relacions sintàctiques:

«Vivent no dels somnis d'abans»

primer problema: ¿quin és l'argument —en el sentit lògico-sintàctic— al qual cal associar aquest *vivent* —que no s'ha de confondre amb cap forma del ver *viure*!—?

«Vivent no dels somnis d'abans
et portaré, amor, l'inefable poema»

podria pensar-se que aquest argument fos l'el·líptic «jo», però sembla clar que el sentit de l'estrofa ens porta a triar *l'inefable poema*; d'aquí la posició del vers segon. Segona qüestió: la preposició *dels* ha de rebre un valor causatiu o quasi causatiu (= a causa de): *Vivent no a causa dels somnis d'abans*. Això és: el poema esdevé viu no a causa dels somnis d'abans,

«sinó de la teva hora pura en sa tija extrema,»

però, tercer problema, a què al·ludeixen aquests *somnis d'abans*? Els *somnis d'abans* es contraposen en virtut de la conjunció *sinó* a *la teva hora pura*. D'altra banda, hom pot sospitar una correspondència entre *l'hora plorada* i *la teva hora pura*; aquesta correspondència lligaria la primera estrofa i l'última, i implicaria un terme negatiu i un terme positiu; en conseqüència, els *somnis d'abans* al·ludeixen a *l'hora plorada en la solitud invisible*. En efecte, en el moment de *l'hora plorada en la solitud invisible* el poeta només disposa de la imaginació —potser d'una imaginació anterior a la coneixença de l'amada—, i a això fa referència *somnis d'abans*; podríem dir que contra l'absència de l'amada, característica de la primera estrofa, el poeta només pot lluitar amb la imaginació; la segona estrofa, en canvi, la de la presència de l'amada, és l'hora de la realitat, el moment de l'experiència amorosa, un cop el poeta ha nascut *al que més val / des del centre secret de la teva dolcesa*.

Així, allò que fa viure el poema no és *l'hora plorada en la solitud invisible*, per molt que tendeixi a exercitar la imaginació, sinó *la teva*

hora pura en sa tija extrema, és a dir, el moment de l'experiència amorosa, o, més versemblantment, una certa idea acurada d'aquesta hora. El poema, doncs, neix de l'experiència

«i del treball humil fet per les meves mans
per imitar la flor —oh inefable poema!»

Ja hem vist més amunt que Riba concep la poesia com «un lent, coratjós i humil treball d'ofici», que només una voluntat instintiva d'ofici s'empara de la idea poètica per a donar forma al poema, concepció que es repeteix en el vers esmentat de l'*Art Poètica*: l'amada és el *centre clar de les coneixences operoses*, és a dir, laborioses, i aquestes coneixences són les de l'autor mateix en diversos instants de la vida: «I per exercici, ascèticament —els dos mots es valen— vaig fer l'esforç cap a trobar la Poesia —cap a trobar la inefable coneixença concreta, singular, íntima, de mi mateix: en un donat moment del temps, en un donat lloc de la terra i sobre una fe i una esperança donades» (EB). És per exercici que Riba aprengué «a treballar els mots en la insigne tensió del qui sap que d'una desviació del seu burí no pot comptar que resulti mai res de més bell, suggerent o precís que el que ell mateix havia, seguint *una certa idea, volgut i cercat...*» (NoTQE). A més de l'experiència, doncs, hi ha l'ofici, i és per l'ofici que s'ha de vèncer la tensió entre la idea i la forma, per l'ofici s'ha d'elaborar verbalment una certa idea de l'experiència. D'aquí que aquest *treball humil fet per les meves mans* se'ns presenti destinat a *imitar la flor*. Crec que cal fugir del parany que ens posa el verb *imitar* —hom podria començar a teoritzar sobre l'art com a mimesi, i no és pas això—: allò que es tracta d'imitar tampoc no pot ésser el poema mateix, com ho suggeriria una interpretació apositiva de l'exclamació final, establint una identitat *flor = poema*. Més aviat crec que cal entendre aquella *flor* com la idea del poema: ara sí que fa sentit parlar de la *imitació de la flor*. Amb tot, la relació metonímica entre els mots *tija* i *flor* abonaria potser aquella interpretació. I també hi cap que *imitar la flor* sigui simplement una metàfora que ens remet a l'art del gravador, que ja havia atret l'atenció de Goethe i de Valéry.

Finalment, el poema és inefable, car, en mots de Riba, «un poema no s'explica; és a dir, les seves paraules no són canviabls per unes altres, el seu cant no pot ésser dut més ençà de les nocions i de les imatges que comporta, perquè justament la seva comesa és dur el lector més enllà d'elles, pel camí d'una veu insubstituïble» (EB). Certament, davant

d'un poema el millor que pot fer el crític —o el lingüista doblat de crític— és callar; no supplantar cap veu. Fins i tot desaparèixer discretament. Per què, doncs —es preguntaran—, el meu discurs? Capciosament els podria dir: perquè, en la mesura de les meves capacitats, segueixo l'exemple de Riba i de tots aquells que tot havent proclamat «que un poema no s'explica», després s'han passat la vida comentant-ne i explicant-ne. Però, siguem un xic seriosos, i mirem fins a quin punt podríem justificar la nostra empresa en el context de la poètica ribiana.

La primera qüestió que es planteja és la de la desvinculació dels poemes respecte al seu autor; l'autonomia del poema ¿arriba tan lluny com per abandonar la «inefable coneixença concreta, singular, íntima», de què he parlat més amunt? En aquest respecte, Riba conta una anècdota il·lustrativa. Diu en el pròleg a la 3.^a edició de les *Elegies*: «Però, quan les proves d'impressió m'han presentat novament aquests versos com si ja no fossin meus (...), no m'he pogut estar de retenir-los un moment, de comparar el que era escrit i finit (...) a la idea que per ells jo havia volgut fixar en una forma. Potser només aquesta idea és meua i em serveix per a viure; una de les seves determinacions, aquests poemes, són un *fet*, en el qual he estat actor, però del qual la figura i el sentit no em pertanyen ja exclusivament». En la idea es troba l'impuls de l'activitat poètica —la dinàmica—, el poema no és sinó un fet, que, en la seva materialitat, resta idèntic a ell mateix; però només en la seva materialitat, car tot individu pot ser-ne l'interpret, pot reconstruir aquella dinàmica, i els viaranyes que aquesta ofereix són diversos. Això en justifica cada lectura individual —dins els límits que ens imposa el llenguatge.

Segonament, si amb Riba creiem que «tota poesia ve d'una il·luminació, espasmòdica o tranquil·la, però que no pertany ben bé a la nostra consciència, sobre una realitat íntima que no ens importa tant de considerar com de *veure*» (SC) —fet o concepció de què és testimoni la terminologia relativa al *vates*, al poeta-vident en llengües diverses—, llavors em daré per ben pagat si els meus comentaris més aviat analítics han reeixit a fer-los veure, gairebé més que no pas a fer-los llegir, *Do del Poema*.

JOAN A. ARGENTE