

Significació de *Tres suites*

I

Es curiós el que passa amb els llibres de poemes de Carles Riba. Tot-hom coneix les *Estances*, sobretot el llibre primer; la valoració de les *Elegies de Bierville* és unànimement positiva; *Salvatge cor* és un llibre difícil però de lectura obligada, perquè és molt representatiu. Aquesta fama s'entén millor si ens adonem que cada un d'aquests llibres és associat amb un període força clar de la nostra història literària: el primer llibre d'*Estances* és el noucentisme; les *Elegies de Bierville* és la guerra i l'exili; *Salvatge cor* és la postguerra. Cada una d'aquestes obres significa, a més, un tombant en l'evolució de la poesia de Riba. No cal dir que destacar-les i estudiar-les és un encert indiscutible, però l'operació ha tingut seqüeles negatives. El segon llibre d'*Estances* no és prou conegut, tot i que la part A compta entre el bo i millor de Riba (la qual cosa no pot ser dita del llibre primer en conjunt), però tampoc no és el llibre més desatès. Què ha passat amb *Tres suites*, *Del joc i del foc* i *Esbós de tres oratoris*? Gairebé sembla que no siguin de Riba. *Tres suites* i *Del joc i del foc* passen per ser llibres menors, un mer exercici d'estil, ni massa reeixits ni massa interessants; una mena de llibres pont, de trànsit cap al gran estil de les *Elegies*. *Esbós de tres oratoris* és un llibre pràcticament ignorat. Perquè el 1957 quan va sortir ja començaven a canviar els gustos literaris, perquè durant més de vint anys no ha coincidit amb cap moda, perquè cap crític no hi ha parat gaire atenció, el fet és que l'*Esbós de tres oratoris* ni s'ha reeditat (els altres dos tampoc)¹ ni es llegeix. Com si no hi fos. No ha de sorprendre, doncs, que digui que això és un disbarat. No pretenc pas que *Tres suites* o *Del joc i del foc* siguin

1. Cal dir que *Del joc i del foc* ha estat reeditat per l'editorial Empúries (Barcelona 1984), la qual projecta la reedició en un futur pròxim de *Tres suites* i d'*Esbós de tres oratoris*.

millors ni tan sols iguals als altres, però l'*Esbós de tres oratoris* és un llibre esplèndid, que reclama que el llegim amb calma.

La meua intenció no és d'oferir una anàlisi de les raons que han provocat aquestes remarcables desigualtats d'interès i de valoració, sinó de començar a posar-hi remei. Avui el meu objectiu és emprendre l'estudi de *Tres suites* per tal d'establir-ne la significació dins el conjunt de l'obra de Riba. Per començar, *Tres suites* presenta unes certes dificultats de comprensió tant pel que fa a l'obscuritat d'alguns passatges o poemes com pel que fa a la novetat d'alguns temes, que apareixen aquí per primera i última vegada, lligats amb d'altres que ja són o que esdevindran habituals. Ens toca, doncs, no solament de llegir els versos, sinó d'assajar una explicació de quin és el sentit d'aquest llibre, de *Tres suites*, i de revisar-ne la valoració.

II

Castellet i Molas afirmen que «el procés de *purificació* ribià assolí el seu màxim desplegament en *Tres suites*, publicat en 1937, però escrit els anys precedents; es tracta d'un recull de sonets, esquerps i hermètics, rigorosos, en els quals l'idioma i la perfecta arquitectura aconseguixen extraordinàries dureses de diamant. De fet, llur tema és mínim, o inexistent. Un nu o un mirall. Res més. Aleshores, el poema esdevé un joc de metàfores o, més en general, d'elements que, és clar, resulten intraduïbles. Perquè tots ells es redueixen a això; a un so i no a un altre, a una coma o un encavallament, o un gir o una rima. El poema no diu: canta».² *Tres suites* representa, doncs, junt amb les «Tannkas de les quatre estacions», la incursió de Riba en la poesia pura, o, dit en d'altres termes, el súmmum de l'allunyament, de l'evasió de la realitat. Un procés que emmena una laminació, una erosió del gruix d'experiència, de realitat, desitjable en el poema, el qual es redueix —precisament es redueix— a un joc formal, brillant, sí, però un joc només, i només de formes. No podia ser una altra cosa l'aventura de la poesia pura: l'abdicació de la funció crítica de l'intel·lectual i, doncs, el confinament voluntari a la torre de vori.

L'opinió de Castellet i Molas coincideix en alguns punts amb la de

2. J. M. CASTELLET i J. MOLAS, *Poesia catalana del segle XX* (Barcelona 1963), pàg. 94.

Gabriel Ferrater. Ferrater creu que «gairebé només caldria llegir els títols dels poemes que componen *Tres suites* per veure que el que [Riba] vol fer és això: una poesia elegant, refinada i hedonística (...) És a dir, són una sèrie de poemes epigramàtics sobre una sèrie d'objectes de la vida ordinària, però, sobretot, de la vida opulenta, luxosa i feliç».³ La primera afirmació, més que objeccions, demana una matisació, perquè, si bé és certa en les línies generals, no és suficient per a una valoració negativa o, si més no, reticent. La segona afirmació ja és més discutible en la seva última part; considerar que Riba parla d'objectes de la «vida opulenta, luxosa i feliç» és, com a mínim, exagerat, si no del tot incorrecte. Ferrater addueix els títols dels poemes com a prova: «Palmera darrera el balcó, en despertar», «Mirall», «Dos sillons de quan jo era infant», «Figurina d'argila», «Peix dins la peixera», «Flors», «Diamant», «Vals», «Rumba», «Cante hondo», «Acròbates sota la cúpula», etc. Ben mirats, aquests títols no permeten, sinó per hipèrbole, la qualificació que atorga Ferrater al conjunt, encara que entre ells hi figuri un «Diamant». Diré més encara, podem considerar aquests poemes com un acostament a la realitat quotidiana;⁴ justament això: amb aquests poemes Riba s'atansa als objectes, a les coses, a la trivialitat del quotidià, d'una manera des-acostumada fins aquest moment i que no retrobarem després (amb l'òbvia excepció de les dues sèries de tannkas de *Del joc i del foc*, i encara). Podem acceptar que sigui una poesia «elegant, refinada i hedonística», perquè té molt d'exercici, de joc formal, de voluntat d'estil, però cal precisar també la relació que manté amb la realitat i no desautoritzar-la ni en un sentit ni en un altre sense pensar-s'ho bé.

Per a Arthur Terry, magnífic lector de la *suite* «Un nu i uns ulls»,⁵ «en general, podem constatar com en aquests poemes l'experiència humana és alhora més restringida i menys dramàticament presentada que, per exemple, en els sonets de *Salvatge cor*; en canvi, el desig de la perfecció formal i la nuesa del pensament els relacionen més estretament amb la poesia de Mallarmé i de Valéry i amb el moviment de la «poesia pura». De fet, la famosa frase de Mallarmé, «*Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit*», podria servir de lema a aquesta col·lecció».⁶ En aparença,

3. *La poesia de Carles Riba* (Barcelona 1979), pàg. 67.

4. Vegeu J. PINELL, *Tres moments en la poesia de Carles Riba*, «Germi-nabit», núm. 65 (agost-setembre 1959), pàg. 37.

5. Vegeu A. TERRY, «Un nu i uns ulls»: Comentari a uns poemes de Carles Riba, «Estudis Romànics», XI (1962), pàgs. 283-303.

6. A. TERRY, *La poesia de Carles Riba*, dins C. RIBA, *Obres completes*, vol. I: *Poesia* (Barcelona 1984²), pàg. 19.

Terry corrobora Castellet i Molas quan associen *Tres suites* amb l'aventura de la poesia pura i, doncs, amb un aprimament de l'experiència incorporada al poema; però Terry no coincideix amb Castellet i Molas en la valoració, negativa en aquests, més aviat positiva en aquell. Posant Riba en relació amb Mallarmé i Valéry i citant la frase de Mallarmé, Terry intenta justificar la depuració formal i temàtica de *Tres suites*. Amb tot, ens cal resoldre un problema: si la mena d'experiència, l'actitud davant de la realitat, tolerables dins dels límits de la poesia pura, són les que trobem a *Tres suites* i, per tant, se li pot fer extensiu el judici que ens mereixi aquest tipus de poesia, la poesia pura.

III

Encara segons Castellet i Molas: «De fet, l'aventura de la poesia pura fou la darrera evolució del simbolisme intel·lectualista i, en definitiva, el seu cant de cigne. Al nostre país constituí (...) la coronació de tot el procés culturalista projectat per Ors i, alhora, l'evasió, conscient o inconscient, del món suspecte de la Dictadura i del més agitat de la República; en definitiva, l'aïllament total del poeta en una torre de vori. La nostra poesia pura no fou sinó, per a servir-nos del títol d'una secció de les *Tres suites* de Riba, "Lírica de cambra" i, encara, de cambra tancada i solitària».⁷ No cal insistir gaire en com és hàbil de relacionar la poesia pura amb l'actitud dels poetes durant les dècades dels 20 i dels 30: l'evasió de la realitat en fóra el tret comú, i el més blasmable. Ara, ni necessàriament el «procés culturalista» engegat per Ors havia de dur a la poesia pura, ni aquesta implicava un aïllament superior al d'altres tipus de poesia o de poeta. Entre altres coses, Carner no va practicar mai la poesia pura —o no s'ha dit que ho fes—,⁸ per tant l'argument ja no té validesa general sinó particular; encara més, Riba com a intel·lectual

7. CASTELLET-MOLAS, *op. cit.*, pàg. 92.

8. Cal precisar aquesta afirmació: Castellet i Molas parlen d'*El cor quiet* de Carner a l'apartat «Poesia metafísica» del capítol «L'aventura de la poesia pura» (*op. cit.*, pàgs. 85-86), i citen uns versos del poema «Preservació», que és l'única mostra que recullen a la part corresponent de l'antologia; però també parlen del mateix llibre a l'apartat «Un lloc al món...» del capítol «El desvetllar del món» (*op. cit.*, pàg. 102). La indiscutible habilitat de la lectura suggerida per a «Preservació» crec que no es pot fer extensiva a *El cor quiet*, com de fet corroboren els autors, la qual cosa, doncs, ve que reforça el meu argument.

i ciutadà va tenir una actitud política —en un sentit ampli— inequívoca durant aquests anys: una actitud política de compromís amb la democràcia, la cultura i la nació,⁹ una actitud que tanmateix no va afectar la seva poesia. I, pregunto jo, per què havia d'afectar-la?

Castellet i Molas observen acuradament que la moda de la poesia pura va sorgir del discurs de l'Abbé Bremond a l'Institut de França (el 24 de novembre de 1925) i de la polèmica subsegüent. De fet, ja feia temps que se'n parlava, de la poesia pura; un dels qui més va contribuir a fer circular l'etiqueta és Paul Valéry, que ja es referia a la poesia pura en un text de 1920, *l'Avant-propos à la Connaissance de la Déesse*, en aquests termes: «On voit enfin, vers le milieu du XIX^e siècle, se prononcer dans notre littérature une volonté remarquable d'isoler définitivement la Poésie de toute autre essence qu'elle-même. Une telle préparation de la poésie à l'état pur avait été prédite et recommandée avec la plus grande précision par Edgar Poe. Il n'est donc pas étonnant de voir commencer dans Baudelaire cet essai de perfection qui ne se préoccupe plus que d'elle-même».¹⁰ Per a Valéry, els poetes que van intentar dur a terme aquest projecte foren els simbolistes; fent-ne el balanç constata que era «à l'horizon, toujours, la poésie pure... là le péril; là, précisément, notre perte; et là même, le but».¹¹ Naturalment, Bremond va prendre Valéry com a exemple del seu concepte de poesia pura, amb no poca sorpresa d'aquest, que mai no va imaginar que la fórmula conegués tanta fortuna. Amb la polèmica encetada, Valéry es va sentir obligat a precisar la seva actitud en un text de 1928 titulat *Poésie pure*, on escriu: «Je veux dire que la question se pose de savoir si l'on peut arriver à constituer une de ces oeuvres qui soit *pure* d'éléments non poétiques. J'ai toujours considéré, et je considère encore, que c'est là un objet impossible à atteindre, et que la poésie est toujours un effort pour se rapprocher de cet état purement idéal. En somme, ce qu'on appelle un *poème* se compose pratiquement de fragments de *poésie pure* enchâssés dans la matière d'un discours. Un très beau vers est un élément très pur de poésie. La comparaison banale d'un beau vers à un diamant fait voir que le sentiment de cette qualité de pureté est dans tous les esprits».¹²

Incòmode, doncs, amb la designació de *poesia pura*, que considera

9. Vegeu A. MANENT, *Carles Riba* (Barcelona 1963, i E. SULLÀ, *La fonamental intransigència*, «L'Avenç», 71 (maig 1984), pàgs. 38-46.

10. *Oeuvres*, vol. I («Bibliothèque de la Pléiade», París 1957), pàg. 1.270.

11. *Op. cit.*, pàg. 1.275.

12. *Op. cit.*, pàg. 1.457.

«une fiction déduite de l'observation»,¹³ Valéry proposa que parlem de *poesia absoluta*.¹⁴ En tot cas, nega la possibilitat de creacions de poesia absoluta, de poesia pura: «La conception de la poésie pure est celle d'un type inaccessible, d'une limite idéale des désirs, des efforts et des puissances du poète».¹⁵ El fet és que l'atmosfera era propícia a preocupacions com aquestes, i entre 1925 i 1930 el debat va prosperar, amb intervencions que o eren desaprovadores o cercaven de matisar el que era considerat una aspiració legítima de la poesia —i de l'art—: la pureza equivalia a no ser res més, ni res menys, que art. El problema era —encara ho és— el que això podia implicar de deshumanització, tal com el 1925 diagnosticava Ortega y Gasset. D. J. Mossop ho resumeix així: «Poetry was cut off from life, from the poet himself, and from the real or ordinary reader. For many, this, will prove its aims mistaken, but though, like other ventures, it may not have been logically necessary and although it claimed its casualties (baffled readers amongst them), the pole it found was poetic and the journey worth while. Its justification —what it has produced— now seems beyond dispute. It offers a kind of poetry which is not the only kind nor necessarily the best but which includes some of the finest poems produced in France».¹⁶ Deshumanització i estilització, despersonalització i obscuritat són les malifetes de què es pot acusar la poesia pura; però, com diu Mossop, si no és el millor camí, tampoc no és desdenyable. El cert és que fent aquest camí la poesia hi ha guanyat alguna cosa, i no solament a França, sinó també entre nosaltres.

IV

Riba va escriure sobre la poesia pura en 1927, quan en un article sobre López-Picó afirmava: «Si una avançada Catalunya ha enviat cap als climes diamantins de la poesia pura, són, ací i allà, versos de López-Picó. Entre nosaltres, en efecte, ningú no ha assolit, com ell en determinats moments, fixar una relació poètica per un símbol que talment s'imposi com a necessari a l'objecte, més, com a un amb l'objecte i el seu moviment; símbol no ja purificat, sinó innocent del procés de la substitució; estrany a

13. *Ibid.*

14. *Op. cit.*, pàg. 1.458.

15. *Op. cit.*, pàg. 1.463.

16. *Pure poetry* (Oxford 1971), pàg. 254.

tot treball d'anàlisi, pregon i total conjunt: sobtat creuament, en un punt lluminós, de dues de les infinites línies de la interacció universal». Riba observa tot seguit que el concepte de poesia pura espera la darrera precisió, encara «preservada per una espessa bardissa de conceptes i d'acords previs». ¹⁷ Com li és habitual, Riba fa servir el concepte per tal d'establir una oposició: «Poesia, per molt temps encara, voldrà dir entre nosaltres no construcció pura, sinó expressió personal, apassionada, comunicativa, mai indiferent al lector, ans sol·licita d'ell, àdhuc en el cas dels nostres poetes tinguts per més difícils o per més d'avantguarda». ¹⁸ Al capdavant, més que donar la raó a tots els objectors de la poesia pura, el que Riba proposa aquí és que els poetes de la seva època controlin més el doll de les emocions i dediquin més esforç a la paraula, a l'ofici. Diríem que Riba, de manera implícita, defensa la deshumanització, l'estilització, la despersonalització i l'obscuritat; per aquest costat ens pot semblar afí a aquestes aspiracions del seu temps.

Però no convé de fer-se il·lusions; l'any 1938, quan Riba ja havia publicat *Tres suites* i acabava de compondre les «Tannkas de les quatre estacions» (1936-1938), escrivia aquestes paraules: «Abans de parlar, haver vist, realment vist; haver viscut, intensament viscut, en plenitud de gràcia i de risc; haver sentit, apassionadament sentit, no sé si en el cap o en el cor, però en aquell moll profund de nosaltres mateixos on passat, present i futur componen llurs figures en una sola actualitat de destí, la consciència de la qual tendeix contínuament a sortir de la seva penombra per prendre signe i forma en paraules. Que això es realitzi plenament, que hi hagi acord perfecte entre el sentit de l'ésser humà i el de la Terra, entre l'impuls de l'individu i el de la tradició, entre la matèria del mot i la del contingut, és l'acte més pur de la més pura poesia». ¹⁹ Com abans Valéry, Riba no podia entendre per poesia pura més que aquella aspiració legítima, però impossible, a aconseguir un poema, un vers, que valgués per ell mateix, que es drecés sobre ell mateix, sol, poesia i res més que poesia. Segons aquesta aspiració, el poema no ens remetria a la realitat exterior, el poeta no ens parlaria d'ell mateix, el lector no s'hi projectaria ni hi trobaria cap més satisfacció que l'acte mateix de llegir, de gustar, de viure el poema com a poema. Una experiència única, sense

17. C. RIBA, *La darrera evolució de la poesia lopezpiconiana* (1927), dins *Obres completes*, vol. II: *Assaigs crítics*, a cura de J. LL. MARFANY (Barcelona 1967), pàg. 357.

18. *Ibid.*

19. C. RIBA, *Carta a una poetessa* (1938), *ibid.*, pàgs. 563-564.

mescla: pura. Dit més planerament, una experiència estrictament estètica, sense cap implicació moral. L'aspiració, l'horitzó és força clar, com és clar que no s'hi pot arribar.

Ara és el moment de dir que l'aplicació del concepte de poesia pura a Riba ha complicat les coses; les ha complicades perquè és un concepte discutit, força vague i inacceptable si el prenem literalment. Riba mateix, quan usava el concepte, el reduïa al component d'elaboració formal, d'estilització; d'una altra banda, si es referia als continguts emotius i de realitat, no era per tal de proscriure'ls, ben al contrari, sinó per advertir que allò que calia era poesia, obra d'ofici, i no efusions sentimentals, obra del cor. Fóra tediós ara d'entrar en els arguments que d'altres poetes, Machado i Guillén entre ells, van emprar per matisar o refusar el concepte de poesia pura; ens ha de bastar que la seva aplicació a Riba és més una decisió de la crítica que no una necessitat d'una poesia com la de *Tres suites*.

V

Què vol fer Riba a *Tres suites*? Ho explica en una lectura comentada de les dues primeres *suites* feta als Amics de la Poesia l'u de juny de 1933.²⁰ Certament, no es refereix per res a la poesia pura, però sí que esmenta Valéry (que l'havia precedit al mateix escenari), i l'esmenta a fi de subratllar el que els separa: unes «actituds, uns continguts diferents». La seva preocupació és determinar un dels sentiments bàsics que el van dur a escriure aquestes *suites*: el «sentiment de l'espectador davant la vida», que, cal remarcar-ho, dóna títol a la tercera *suite*.²¹ A les *suites*, Riba adopta, no la posició de l'espectador clàssic, aquell que se situa en un punt fix —com a certs poemes de les *Estances*—, sinó la de l'espectador «que segueix el moviment de les figures, els ritmes, el que *épouse* aquestes formes transitòries de les coses, de l'ànima, de la vida, en llur mateixa fuga».

L'actitud d'aquest espectador condiciona la forma triada per a les

20. Vegeu, per a les citacions del text manuscrit de Riba, E. SULLÀ, *Una lectura comentada de «Dues suites» per Carles Riba*, «Reduccions», 23/24 (setembre-novembre 1984), pàgs. 101-110.

21. Riba va escriure la tercera *suite* del 28-VII-1933 al 18-VIII-1935, mentre que la primera és escrita entre el 8-XII-1930 i el 26-XII-1931 i la segona entre el 29-V-1932 i el 12-II-1933.

dues *suites* comentades —de fet, per a totes tres. Riba diu que «no podia ésser una forma de correspondències simètriques, calia una forma fluida, asimètrica»; com a conseqüència, opta pel sonet, una «estrofa asimètrica per excel·lència», que té una crisi després del vuitè vers, en el cas del sonet italià, o «com un vessament de ritme a la fi, més sobtós, després d'una condensació més dramàtica», en el cas del sonet anglès. (Preciso que aquest és usat a «Un nu i uns ulls», aquell a «Lírica de cambra» i tots dos a «Espectador».) Amb el mateix criteri, Riba usa el vers octosíl·lab, «l'únic purament sil·làbic del català», perquè és «el de ritme més variat i fluid alhora [i] asimètric així mateix» (Riba compta, de fet, a la italiana i considera aquest vers com un enneasíl·lab, asimètric doncs). El recurs a l'encavallament, encara, converteix el sonet en «una línia sinuosa, ininterrompuda, que mostra l'objecte sense deixar-lo aferrar».

Riba reconeix en l'escriptura d'aquests sonets l'abandó «a un cert automatisme; especialment, almenys a una certa aventura que comença amb els primers mots que s'ajunten, com recollits de no sé quina misteriosa música que navega davant la nostra paraula». Riba «deixa fer el llenguatge, en un estat d'ànim poètic»; al seu torn, el llenguatge esdevé, «no en el pla central de la convenció, sinó en l'extern, un llenguatge oblic, entregirat, fluid, especialment en perill com *la nota que fa la corda del violí* premuda, tremolant, en el seu punt just». L'acte poètic requereix, doncs, la intervenció de la intel·ligència, que en Valéry «infanta, crea», però que en Riba «vigila, simplement»; Riba espera la perfecció, no la va a cercar.

Recapitulant, el sentiment de l'espectador que es perd en les coses no lliga gaire amb la impersonalitat ni amb la deshumanització estipulades per a la poesia pura. En canvi, hi encaixen perfectament l'esforç d'elaboració formal, la vigilància del procés de creació, el treball d'ofici, el càlcul. Però no hem de pensar que aquesta actitud té gaire a veure, Riba ho adverteix, amb la de Valéry, per a qui la forma i els problemes teòrics de la creació eren ben bé el tema i el sentit de la poesia. Fins i tot aquell automatisme, aquell abandó al llenguatge, pot ser entès alhora com una exaltació de les capacitats de la llengua i com una renúncia parcial al control del procés de composició, tal com propugnaven Poe i, amb ell, Valéry.

VI

Tres suites es compon, en efecte, de tres sèries de deu sonets cadascuna: «Un nu i uns ulls», «Lírica de cambra» i «Espectador». Ja en coneixem les característiques formals i, si més no, un dels sentiments que li dóna origen, el «sentiment de l'espectador davant la vida». Així és que la primera *suite* descriu els incidents que s'esdevenen en una cambra on un espectador innominat, el poeta, contempla un nu femení. La segona i la tercera *suites* no tenen una anècdota, una línia expositiva; però els diversos poemes que les integren responen a l'actitud exposada als títols: «Lírica de cambra» i «Espectador». La situació de què arrenca el poema és ben senzilla, doncs: un objecte dins d'una cambra i un espectador que el contempla i s'hi relaciona. No és a tots els poemes que trobem una cambra, ni un espai tancat, sinó l'actitud de segregar, de separar aquell objecte del teixit de relacions en què és inserit quotidianament, i de fer-nos-el veure en ell mateix, en la seva essència. Per aquest camí aniríem a una poesia d'objectes, de coses, i fariem certa la recepció i ús dels poemes-cosa de Rilke en aquest període de l'obra de Riba, quan tot sembla indicar que traduïa poemes de les *Neue Gedichte*.²² Penso que la lectura de Rilke és palesa en aquests poemes, que són els poemes de Riba on les coses reben més atenció, però penso també que la presència de l'observador, de l'espectador, és massa intensa i que impregna amb la seva emoció el que haurien de ser descripcions despersonalitzades, objectes i coses vistos en la seva materialitat, independents de nosaltres. Encara que sembli molt objectiu, Riba no deixa de ser un romàntic que ha assimilat molt bé la lliçó del simbolisme i, sobretot, de l'aplicació al classicisme que en fan Valéry i d'altres contemporanis.

Convé advertir, d'una altra banda, que *Tres suites* és un llibre construït.²³ Els poemes de cada una de les sèries han estat ordenats segons un disseny temàtic i no segons la data de composició, que és el tipus d'ordre que sol triar Riba —amb les significatives excepcions del primer llibre d'*Estances* i, en menor mesura, de les *Elegies de Bierville*. Probablement és a «Un nu i uns ulls» on la disposició dels poemes és més calculada. En efecte, diu Riba que en aquesta *suite* es «desenrotlla un drama que té per escena: una cambra closa, sola, símbol, si es vol, de tot

22. Vegeu E. SULLÀ, «Pròleg», a C. RIBA, *Ebossos de versions de Rilke* (Barcelona 1984), pàgs. 5-15.

23. J. PINELL, art. cit., pàg. 37.

el món, esdevingut solitari entorn de dos protagonistes [:] una forma femenina, nua, en repòs, [i] uns ulls que la contemplen; [però] darrera, repentinament [sic], dos segons agonistes: una ànima, habitant misteriosa d'aquella forma, [i] un pensament, àvid rival d'aquells ulls». Cal, a més, no oblidar Eros, «que s'entremet com a *deus ex machina* i fracassa com a tal».

Els deu sonets d'«Un nu i uns ulls» contenen les diverses situacions en què es troben la forma contemplada i els ulls que la contemplen. El sonet I es refereix només al «despullament imaginat» dins la «secreta cambra de la solitud»: la forma es recrea en el pensament que la captura. El sonet II prolonga la situació de l'I; el protagonista és el pensament de l'espectador davant del cos, «encara pensat», que esdevé presència sobtada de perfecció en envair la cambra i desafiar així les confusions i les ombres. El sonet III té com a objecte l'entrada de l'espectador dins de la cambra i la sorpresa que aquesta entrada produeix, quan el cos i l'espai on és situat s'oposen a l'espectador, «si, trèmul, / sóc de tanta puresa l'èmul». El sonet IV descriu la contemplació de la forma, del cos: «Intacte, / secret, remot, indiferent / en la puresa del seu acte / de llum». En canvi, el sonet V descriu la contemplació en el temps, amb l'esforç d'un «somni moridor», el nostre pensament, per comprendre, per saber, «abans de prendre el vol / cap a l'ombra de tot». El sonet VI suposa una descoberta que altera la situació: dins la forma habita «un somni d'ella mateixa», és a dir, «l'ignorant que t'habita» del poema, que sorgeix en el moment en què la forma, ara ja dona, comença a parlar i interromp la contemplació, introduint el misteri de l'alteritat. Al sonet VII ja és clar que l'ànima habita el cos de la dona, però al pit d'aquesta «sembla la dolça forma / triomfar sobre el verge crit / d'algun somni secret i enorme / que invitava els ulls de la nit»; la forma duu aquest somni al repòs dins els ulls de l'espectador. Al sonet VIII es registra un nou canvi de la situació, ja previsible al sonet anterior; apareix Eros, «l'intrús», que sotja els pensaments de l'espectador i els proposa un nou destí abans que la ment se n'adoni. Al sonet IX, Eros ja no és un intrús, ben al contrari, «proposa substituir aquest intent de posseir en una meditació orgullosa, per una possessió pel cos mateix», però «en l'amor la forma fuig encara més». El sonet X, l'últim, constata que «pensar aquesta forma —tota forma— seria, en si, rompre tot lligam d'associació entre l'esperit que mira pels ulls i el món que tanmateix, fora la cambra closa, és ple, vivent i brogent»; a la cambra hi ha encara la calma de la contemplació, però qualsevol atzar pot interrompre-la; aleshores el pensament conti-

nuarà «al vital / encalç de la impossible suma», mentre que la forma és «ja en mos ulls / despesa, oh beats, pròdigs ulls!».

Vull tornar ara al problema de la poesia pura. Creiem que podem adscriure, després del que he dit, «Un nu i uns ulls» a la pràctica de la poesia pura? Pel que fa a l'elaboració formal no hi ha cap objecció; però ja no és clar que ens ho permetin els temes tractats. Diré més: «Un nu i uns ulls» és una mena de metàfora de les limitacions de la poesia pura. En efecte, aquests poemes exposen l'esforç de captació d'una forma, d'un cos, per uns ulls, per un pensament, en una cambra closa, aïllada del món. Fins aquí, ben cert, tenim la situació típica de la poesia pura —de la poesia absoluta, si voleu—; però arriba que dins del cos de la dona s'agita una ànima que fa més difícil la comprensió estrictament mental; arriba que l'atracció eròtica, el desig, es desperta i la contemplació mental cedeix a la pruïja de la possessió física. En suma, la situació pura de la contemplació és possible només a estones, a estones molt curtes, perquè no podem oblidar que som éssers morals, instintius, i que vivim en l'espai i en el temps. Dit en d'altres termes, que tota poesia ha d'incorporar elements impurs —no poètics— al costat dels purs —estrictelement poètics—, encara que sigui només per ressaltar aquests per via de contrast.

VII

No he dedicat més espai a comentar «Lírica de cambra» i «Espectador» perquè el temps no m'ho permet. Compto, això no obstant, que l'anàlisi d'«Un nu i uns ulls» haurà bastat per il·lustrar no solament els camins que ha de recórrer l'anàlisi d'aquest llibre, sinó també la problemàtica dins de la qual s'ha d'inscriure *Tres suites* si volem aprofundir en la seva comprensió. Ni l'associació amb la poesia pura, ni la qualificació de poesia menor, no permeten d'explicar adequadament aquest llibre. És hora d'acostar-nos al problema històric, teòric i pràctic de la poesia pura sense prejudicis, però sobretot ens toca d'emprendre l'estudi dels poemes de *Tres suites* un a un, com a *suite* i com a llibre (en el camí que ha assenyalat Terry); només aleshores podrem començar a comprendre aquest llibre i, sobretot, podrem comprendre quina és la seva significació dins de l'obra de Riba.

ENRIC SULLÀ