

UN NU I UNS ULLS

COMENTARI A UNS POEMES DE CARLES RIBA

Un nu i uns ulls, que forma part del llibre *Tres suites* (1930-35), és un cicle de deu sonets dedicat a Jorge Guillén i escrit pocs anys després de la publicació del primer *Càntico* (1928). En un article recent, Dom Jordi M. Pinell ha assenyalat la diferència fonamental que separa aquests poemes dels anteriors: «Així, de cara a les *Tres suites*, com que, poema per poema, el treball li representa [a Riba] una conquesta fàcil, pot esmerçar tot el “bell esforç” en la composició orgànica del llibre. Diversament de les *Estances*, *Tres suites* és un llibre construït. Cada una de les *suites* aplega un cert nombre de sonets, de forma anglesa, afins entre ells per la temàtica. Dins de cada grup, un sonet il·lumina l'altre i l'enriqueix de matisos. També les tres *suites* es comenten.»¹ De fet, si més d'una característica d'*Un nu i uns ulls* és prefigurada en el segon llibre de les *Estances*, la seva arquitectura permet la revelació total d'un conflicte que només s'entreu d'una manera fragmentària en l'obra anterior. Des d'un punt de vista més general, hom pot constatar com en aquest cicle l'experiència humana és més restringida i menys dramàticament presentada com, per exemple, en els sonets de *Salvatge Cor*; en canvi, el desig de la perfecció formal i la nuesa del pensament el relacionen més estretament amb la tradició simbolista francesa, i concretament amb la poesia de Mallarmé i de Valéry.

La cèlebre frase de Mallarmé «Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit» podria servir de lema als poemes que comentem; a més, si Mallarmé considera la paraula com una mena d'alquímia, capaç de purgar les impureses de la realitat, per als seus seguidors — i per al Riba d'*Un nu i uns ulls* — la poesia implica sempre una lluita per l'ordre que determina el més essencial de llur temàtica i fins de llur vocabulari.

En *Un nu i uns ulls*, aquesta lluita és presentada a través d'una situació humana: el poeta contempla el cos nu d'una dona dins una cambra. Com

1. «Germinabit», núm. 65 (agost-setembre 1959), pàg. 37.

el cicle es desenvolupa, les percepcions del poeta fluctuen entre la recreació mental i l'observació directa. En el joc de relacions que s'hi produeix, cada un dels elements essencials — espectador, cos, cambra — canvia de sentit segons l'èmfasi donat als altres; i tot, evidentment, està contingut dins la ment del poeta. Així, el cicle comença amb una imatge mental:

«Imaginat, el sinuós
 triomf dels encarnats i l'ambre
 més purs, dins la secreta cambra
 de la solitud! Com si fos
 en son flamareig ta figura
 la vaga evasió del món
 cap a un pensament — ah pregon,
 ah pres en oblit i clausura! —
 per crear-s'hi de nou, cruel
 sense els somnis de què es despulla,
 dolç dels seus gèrmens i del cel
 que estendrà per damunt la rulla
 verge llum dels seus pètals bells,
 creuat de sorpresos ocells.»

Al començament, el cos de la dona es presenta a la imaginació del poeta com una combinació de colors: «encarnat» sembla alludir a la superfície de la carn; «ambre» pot indicar la pallidesa del cos per contrast, potser, amb les galtes, «encarnades» per convenció. Al mateix temps, l'ambre és una matèria translúcida, i hi pot haver una suggestió de qualitats interiors i fins espirituals. (En un altre poema de *Tres suites, Paraules d'amor, sota cambra*, llegim: «i ha vibrat dins l'ambre secret | una llum de sentit més densa», que sembla confirmar aquesta interpretació.) La puresa dels colors subratlla el procés mental d'aquests versos inicials, en què el cos queda refinat dins la imaginació del poeta, tot anticipant la transformació que ocupa la resta del poema. Aquesta transformació ja ha estat preparada pel joc de colors i per la frase «sinuós triomf», que sembla insistir sobre l'autosuficiència de la dona i de la seva bellesa.² (La mateixa idea torna a aparèixer en la imatge de la «secreta cambra | de la solitud».) Mentrestant, el mot «sinuós» introdueix unes associacions noves: la mescla dels colors, el moviment sensual,³ i també el moviment vertical d'una flama.

2. És de notar com, gairebé al final del cicle, aquest vers queda complementat per un altre, en què el mateix mot és aplicat al cos del poeta: «¿Com els meditatus orgulls, | mon cos amb *triomf* i silenci | vols, oh secret amor, que es llenci...» (IX).

3. En Valéry, «sinueux» sovint té un sentit marcadament físic; compareu: «Je me voyais me voir, *sinueuse*, et dorais | De regards en regards, mes profondes forêts» (*La Jeune Parque*, versos 34-35), i «Les dieux m'ont-ils formé ce maternel contour | Et ces bords *sinueux*, ces plis et ces calices» (*La Jeune Parque*, versos 260-61).

Fins aquí, tot ha tingut lloc dins la imaginació del poeta. Però cal no oblidar que, per a Mallarmé, la cambra representa una mena de teatre per a les activitats de la imaginació. Aquí, com en certs poemes de Mallarmé, hom insisteix sobre la funció de l'espai; el poeta imagina el cos de la dona *dintre d'una cambra*, és a dir, com una massa que depèn, en certa manera, de l'espai que la volta. (La cambra, amb el seu espai estrictament limitat, serveix de barrera contra el món exterior, aïllant l'experiència mental del poeta dins el seu receptacle formal.)¹

És en aquesta cambra, entre mental i real, que s'acompleix la transformació ja esmentada. L'efecte visual del cos ara esdevé una flama: el mot «flamareig» s'incorpora a la trama d'associacions dels primers versos («sinuós ... encarnats ... ambre ... més purs»). El refinament progressiu del cos es presenta com una sèrie d'equivalències («cos» = «flamareig» = «evasió del món»), que s'harmonitzen dins una comparació mental («Com si fos ...»). Cal remarcar la lògica d'aquests versos: per a la imaginació del poeta, el cos de la dona s'assembla al món en l'acte d'esdevenir pensament. O, dit d'una altra manera: per al poeta, el pensament del cos és allò que fa possible la purificació del món. I d'aquest pensament (que és el pensament del mateix poeta) el món es recrea sota una forma més essencial. El parèntesi «— ah pregon | ah pres en oblit i clausura —» sembla recordar la situació inicial de la cambra; és el poeta que ha de captivar el pensament «en oblit i clausura», i la frase torna a introduir la idea de la cambra que resta al marge del món impur.

El món que es recrea en el pensament és un món ideal i perfectament ordenat. És «cruel», perquè s'ha despul·lat dels «somnia» — de les il·lusions — que s'oposen al procés ordenador. (Una gran part del lèxic d'aquests poemes subratlla la divisió entre els elements de l'ordre i del caos. Aquí, «somnia» representa una força elemental i caòtica que la voluntat ha de resistir⁵ en el seu esforç cap a la claredat mental.) Però també és

4. En *Estances*, II, 9, hi ha com el nucli de l'experiència que s'elabora en *Un nu i uns ulls*. En aquest poema, una part del qual és inspirada en una cèlebre anècdota de Goethe, es reconeix el perill que hi pot haver en la contemplació, tant innocent com vulgareu, de la dona. Al mateix temps s'hi confessa que l'activitat mental pot ésser més vital que la presència física:

«Jo que vigilo tant els meus desitjos lassos,
dona, pensava en tu per un amor del risc.
— I jo, on és el meu pensament, allà visc,
no on em porten els meus passos.»

És de notar com Riba, tot recordant l'anècdota del poeta alemany (l'home que, amagat, espia la donzella que es despulla), la transfereix de l'experiència concreta a la imaginació.

5. El mateix sentit es troba en *Estances*, II, 12: «el voler | retenint per igual els somnis de la vora», i II, 14: «els somnis, fets de recança impia».

«dolç», com en la visió d'un Paradís, en què els elements essencials — gèrmens, cel, flors, ocells — són anteriors a la creació animal. El món es recrea activament en aquesta visió («el cel que *estendrà*»); aprofundint la metàfora, el procés universal pot suggerir la manera com el cos de la dona sofreix unes noves combinacions dins la ment del poeta. Aquest doble sentit queda elaborat en les imatges finals: «la rulla | verge llum dels seus pètals bells» es refereix literalment a la llum que segueix els contorns — els pètals «rulls» — de les flors. Però, seguint una de les accepcions normals del mot «rull», podem associar-lo amb «cabells», sobretot amb els cabells d'una dona. Aquesta interpretació, per si sola, semblaria arriscada; en canvi, arribat en aquest punt, hom pot veure com *tots* els elements esmentats en els versos finals demostren la mateixa ambigüïtat, és a dir, que es refereixen indiferentment a la terra i al cos de la dona. Partint de la paradoxa fonamental, «cruel i dolç», i de la doble aplicació de «despullar-se» (la terra, igual que la dona, és «despullada»), es passa per tota una sèrie de correspondències. «Dolç dels seus gèrmens» suggereix la fecunditat sexual, tema que torna a aparèixer en d'altres sonets del cicle; el «cel que estendrà» seria l'espai al voltant de la dona, l'espai conscientment limitat de la cambra. I després de «la rulla verge llum» ve la imatge que tanca el poema: «creuat de sorpresos ocells». Literalment, són els ocells esbalaïts per l'aparença d'un món nou; però, en un altre sentit, el vol dels ocells és la mirada atònita del poeta que penetra l'espai que el separa del cos de la dona.⁶

Aquest primer poema estableix les relacions que determinen la resta del cicle. Si al començament el poeta sembla ocupar una posició més o menys objectiva — la d'un ull contemplador —, tanmateix ha de trobar una manera d'entrar en relacions mentals amb l'objecte. I com que l'objecte és un cos humà, no pot — i no vol — evitar les sensacions físiques i emocionals que se li imposen.

En el poema que segueix es torna a plantejar la situació sota una altra forma, en què l'èmfasi es transfereix a la natura del contemplador:

«Encara pensat: ésser cosa,
destí o aire sense crit,
tant de vivent, només vestit
del monòton reflex que es posa

de si mateix, en un segur
durar de simples masses — ésser

6. També en les *Elegies de Bierville*, els ocells són associats amb el pensament: «perquè ... el pensament, exaltat | sobre l'escuma errabunda, engendrés ocells sense nombre...» (III, 8-9).

per al temps, que servil travessa
la cambra, un test desdeny, i tu

de sobte envair-la amb els nombres
difícils de ta nuditat,
reptant a un cerebral combat
les confusions i les ombres,

¿és això més que despertar
les fugues captives — en va?»

És de notar com, sintàcticament, la frase inicial («Encara pensat : ...») torna a repetir el començament del primer sonet («Imaginat : ...»). Malgrat això, «imatge» i «pensat» no són sinònims : en el poema anterior, «imatge» introdueix la imatge mental d'un objecte concret (el cos de la dona) ; en canvi, «pensat» sembla perllongar la part més abstracta d'aquest poema (el pensament en què es transforma el món),⁷ tot iniciant unes especulacions noves, en les quals el que es transforma és la natura del poeta.

Es tracta novament d'una transformació mental. «Cosa» i «destí» són mots-clau dins el lèxic ribià : «cosa» vol dir quelcom (d'animat o d'inanimat, no hi fa res) que no es diferencia essencialment de les altres «coses» ;⁸ «destí», en canvi, indica la potència segons la qual un objecte o un individu persisteix en la seva pròpia essència.⁹ En els versos que comentem, això no implica cap contradicció : «cosa» i «destí» són dues maneres d'existir sense complicacions, «en un segur durar de simples masses». El tercer element, «aire sense crit», pot significar senzillament «existència sense conflicte», o bé recordar el final del primer sonet : «aire», llavors, seria el cel buit de la nova creació, no torbat encara pel crit dels «sorpresos ocells». El que uneix els tres elements és la idea de la senzillesa ; llur autosuficiència és reforçada per una metàfora : «només vestit | del monòton reflex que es posa | de si mateix». Tot construint aquest conjunt d'imatges, el poeta ha creat una situació estàtica que recorda, per contrast,

7. «Encara pensat» subratlla que aquest pensament ve del mateix poeta.

8. Compareu la definició de Valéry : «Toutes choses se substituent ... ne seraient point la définition des choses?» (*Note et Digression*, IX). En *Estances*, II, 29 (*Narcís*), el mot «coses» suggereix la dissolució de la identitat : «El meu cos — per les coses se'n va de mi ... | per una impaciència de les coses». En *Solitud d'amor, sota cambra* (*Tres suites*), les «coses» són associades amb els «atzars» : «Entorn de mi els teus besos viuen | entre les coses — i els atzars — | ja de ningú...».

9. Compareu *Entra la petita Eulàlia, de sobte* (*Tres suites*) : «oh destí que tan dolç es crea | ell mateix». Guillén, en un poema del primer *Càntico* (*Presagios*), usa *sino* en el mateix sentit : «Eres ya la fragancia de tu *sino*». Ambdós poetes coincideixen aquí amb Valéry ; compareu : «Et que mes *destins* lentement divisé ...» (*La Jeune Parque*, versos 7-8). Per a Valéry, «destins», en plural, significa les possibilitats infinites de l'ésser humà, i «destin», en singular, l'única possibilitat realitzada. Riba conserva aquesta distinció.

la llum dinàmica i fluctuant — el «sinuós triomf» — del començament del cicle.

Aquesta especulació el mena a una altra — «ésser per al temps ... un test desdeny» — que, si comença per reforçar la primera, acaba en una situació molt diferent. En primer lloc, les «simples masses» ara són relacionades amb la «cambra»: fins a un cert punt, el poeta s'ha transformat mentalment en els objectes que ocupen la cambra buida, que els conserva contra el temps. El conflicte sorgeix amb la reaparició de la dona. (Cal remarcar l'efecte dramàtic del mot «tu», estratègicament col·locat al final de la segona estrofa.) «Nombres» vol dir diferenciació, per contrast amb les «coses» i les «simples masses» del començament.¹⁰ En un altre poema del cicle (VI) torna a aparèixer la idea segons la qual el cos de la dona es compon d'unitats infinites: «en cada | mínim cristall del blanc repòs». Aquí, mentrestant, els «nombres» del cos nu són «difficils», perquè la ment és gairebé incapaç de captar-los; per a Riba, com per a Valéry, l'ordre sol associar-se amb la dificultat. L'ordre, amb el seu contrari, el caos, és el tema essencial dels últims versos. No hem de pensar en la imatge literal d'una dona que entra en una cambra; en realitat, és com si el poeta afegís un altre element — la dona — a la seva composició mental. El «cerebral combat» que en resulta pot referir-se a la frase inicial: «Encara pensat: ...». Resumint el procés anterior: la condició desitjada al començament («cosa, destí ... simples masses») representa una mena d'ordre inferior — hi manca la identitat humana — a la que ve de la contemplació del cos femení. Aquest ordre inferior ha arribat a excloure el caos — «les confusions i les ombres» —, però la presència de la dona indica la possibilitat d'un ordre absolut. Cercar aquest ordre és perillós (la idea del risc dona un altre sentit a «difficils nombres»), perquè cal tornar a despertar els elements caòtics que abans eren captius. L'ordre, així, és sempre difícil i precari: en la frase «fugues captives», «fugues» significa l'abandó d'un centre d'ordre; és a dir, que l'ordre, si no es vigila, sempre tendeix a fondre's altra vegada en l'atzar.

La frase final — «en va» — també sembla pertànyer al concepte del risc. L'acció que el poeta contempla pot ésser inútil perquè la seva solució és molt incerta. El risc que comporta aquest intent d'ordre pot ésser fatal. Aquí Riba sembla tornar a la reserva temorosa de les *Estances*: «Amb tot, ¿què pot haver-hi entre jo i tu, altiva | que com un déu et peixes d'orgull extenuat?» (II, 9).¹¹ En tots dos poemes és el poeta qui ha de trobar una manera d'adaptar-se a l'esquivesa de la dona. En el primer,

10. Riba torna al tema del nombre en un altre poema de *Tres sùites*, *Nos numerus sumus*.

11. Vegeu nota 4.

la frase «amb tot», que estableix l'actitud essencial del poeta, es torna a repetir en l'últim vers: «Pensava en tu, i amb tot no ho vull». En altres mots, el poeta pot perdre el seu equilibri mental — pot «despertar | les fugues captives» — sense guanyar-hi res. La paradoxa consisteix en el fet que no pot resistir l'«amor del risc».

De moment, aquesta paradoxa és deixada sense solució. En el poema que acabem de comentar, el poeta pensa en l'essència dels objectes que ocupen la cambra; en el següent, la cambra torna a ésser buida, i tot està enfocat sobre la llum que hi entra des de fora i que cau sobre el cos de la dona; és a dir: la cambra queda «reduïda» dins la ment del poeta, que mira la situació des d'un angle diferent:

«Cambra reduïda al descens
— en tres angles — de la sorpresa
que era sola a guardar l'estesa
espera nua! Més intens

que els meus ulls, només hi ha cap a
la dolça forma aquest esglai
inexpressable de l'espai
que no et gosa cloure i et drapa

com d'un tendre coneixement
en blanc i en carícia i en rosa,
— oh sobtada habitud i nosa
viva conciliadament

absurdes contra mi, si, trèmul,
sóc de tanta puresa l'èmul!

És un poema que vol explorar l'efecte de la llum que cau des de fora sobre el cos de la dona; la tensió consisteix en el fet que l'acció de la llum és més intensa que la visió del poeta. De nou som conscients dels límits que la cambra imposa a la situació: la llum hi entra amb una precisió exacta — «en tres angles» —, de manera que la cambra esdevé una mena de prisma que conté la forma de la dona. La llum és representada en primer lloc com una «sorpresa», i, més endavant, com «aquest esglai | inexpressable de l'espai» i «sobtada habitud». La metàfora es pot interpretar en un sentit més o menys convencional: «la llum torna cada dia com una sorpresa». (Aquest sembla ésser el sentit de «sobtada habitud»: «la llum torna habitualment, però cada vegada és una sorpresa».)¹² Més important és la relació entre la llum i la dona: «l'estesa espera nua» vol

12. A Guillén li agrada de pensar que el món es recrea amb cada alba. Vegeu *Los nombres*, del primer *Cántico*.

dir «el cos nu que espera»; dit d'aquesta manera més abstracta, el cos queda subordinat a la seva condició. La llum era «sola a guardar» el cos de la dona perquè el poeta encara no ha entrat en la situació. La llum ha d'ésser presentada com el rival del poeta, i aquest intenta d'expressar els orígens de la seva especulació. Aquesta rivalitat s'hi introdueix de seguida: «Més intens | que els meus ulls ...» mira endavant, cap «aquest esglai | inexpressable de l'espai». Com ja hem dit, «esglai» és sinònim de «llum»; al mateix temps, «esglai» en d'altres poemes de Riba té el sentit de «terror sagrat».¹³ Així, si l'acció de la llum sobre el cos de la dona és més intensa que les percepcions del poeta, podem dir que la presència de la dona li infon, a la llum, un temor sant. (En aquest punt, la llum queda identificada amb l'espai; evidentment, aquesta última paraula ens fa conscients del món exterior, però, mitjançant l'acció de la llum, aquest món és enfocat sobre la cambra en un procés que recorda el primer poema del cicle.)¹⁴ Aquest «esglai» fa que la llum respecti la bellesa autosuficient de la dona («que no et gosa cloure»); al mateix temps, arriba a conèixer el seu cos d'una manera que és prohibida al poeta. Aquest coneixement únic — el «tendre coneixement» del vers 9 — queda expressat en termes de colors (la llum fa ressaltar els colors del cos), de manera que l'aparença del cos femení és en certa manera *creada* per la llum. Aquest és el veritable sentit de «coneixement»; la llum i la dona es complementen, i llur complicitat es dirigeix contra el poeta. En la frase que segueix, «sobtada habitud» es refereix a la llum, i «mosa viva», al cos. Aquest és un obstacle contra el qual la visió del poeta queda frustrada en el seu intent de comprensió.¹⁵ Per a ell, l'absurditat de la seva situació és que no pot penetrar aquesta combinació de llum i de carn que se li oposa activament. I en els versos finals torna a la idea de la dona com a símbol del pensament pur, tot confessant que els propis pensaments — les seves especulacions entorn de la dona — han fallit.

Ara el cos de la dona apareix en tota l'esplendor del seu isolament:

«Refiada gran solitud,
cos, d'un astre amb sa fantasia,
cos nu! Inscrit dins l'absolut
de sa unitat! Oh poesia

13. Compareu *Estances*, II, 1: «... i el gran bosc s'aquieta | per l'esglai que n'eixís, al fresseig importú, | la dea esgarrifada del propi cos tot nu.»

14. El tema de la llum que entra des de fora ja havia aparegut en *Estances*, II, 30 (*Aire d'una gelosia*). També és un dels temes preferits de Guillén; vegeu les estrofes inicials de *Las sombras*, del primer *Cántico*.

15. En *Estances*, II, 29 (*Narcís*), el cos de Narcís li és una «mosa», és a dir, que li impedeix de realitzar la seva pròpia essència: «El meu cos — per les coses | se'n va de mi, com qui es desfà | de noses...»

sense alba, de sobte present
 com per a sempre més! Intacte,
 secret, remot, indiferent
 en la puresa del seu acte

de llum — oh esclat que de sa llum
 mateixa fuig, creant-se d'ella!
 I que és sense temps, si en el rumb
 vagarós d'una meravella

o d'un desig no és pres — reflex
 aturat sobre els fluids batecs.»

Novament, però d'una manera sempre més abstracta, el cos de la dona és vist en la seva autosuficiència. Ara és tan remot com un astre; per a Riba, l'astre simbolitza el pensament perfecte, l'Absolut que, segons la frase de Mallarmé, és «une pensée qui se pense». Aquest pensament absolut és inaccessible al poeta; solament l'astre té la clau de la seva pròpia «fantasia». A més, si el cos és un astre, també, en termes estètics, és «poesia». En aquest conjunt indivisible — cos, astre, poesia — el cos resta fora del temps, com un astre immòbil i, en conseqüència, «sense alba». Els epítets que segueixen — «Intacte, secret, remot, indiferent ...» — insisteixen sobre la inaccessibilitat del cos; al mateix temps preparen una nova allusió a la llum.

La frase «acte de llum» indica que el cos, malgrat la seva autosuficiència, no és passiu; ara es presenta com un objecte capaç de recrear-se ell mateix. (Aquestes combinacions diferents, que són un dels temes principals del cicle, s'efectuen, evidentment, dins la ment del poeta.) D'altra banda, «acte de llum» pot alludir al «flamareig» del primer sonet, en què el cos era una metàfora per al món que es recreava en el pensament. En aquest sentit, la paradoxa del cos consisteix a ésser quelcom de dinàmic que, no gensmenys, resta fora del temps. (Podem veure una paradoxa semblant en els versos finals del poema, on el cos és un «reflex | aturat sobre els fluids batecs».)¹⁶ El parèntesi que segueix («— oh esclat que sa llum | mateixa fuig, creant-se d'ella ...») elabora el tema del poema anterior. Ja s'ha introduït la idea que la llum i el cos, malgrat llur «col·laboració», no arriben a confondre's del tot, que la llum i la forma queden separades. Aquí, com a conseqüència d'aquesta distinció, el cos que deu la seva brillantor a la llum, la defuig en l'acte de recrear-se. Arribat en aquest punt, l'actitud del poeta esdevé més complexa. El cos li és inaccessible en tant

16. Això, és clar, no exhaurix els possibles sentits d'«acte». Podem trobar-hi una suggestió de noblesa (un altre atribut de l'autosuficiència), i també de premeditació: el cos seria capaç de «pensar», i de seguir el propi destí.

que intemporal: per a ell, l'única possibilitat que li resta d'introduir-lo en el temps (i de fer-lo accessible) és mitjançant el seu desig.¹⁷ És la primera referència al desig sensual, que tindrà un paper molt important en la resta del cicle. Evidentment, el desig és hostil a l'ordre; en admetre la possibilitat del desig hom reconeix que el cos de la dona és un instrument sexual, amb la seva pròpia sensualitat. Així s'indica una altra manera d'entendre's amb el cos, inferior — no cal dir-ho — a aquella actitud més intel·lectual que el prenia com una metàfora per al pensament.

Tornant a la frase sencera — «d'una meravella | o d'un desig» —, «meravella» pot suggerir una combinació de «miracle» (que per ell sol seria massa convencional en aquest context) i «màgia», com en un altre poema de *Tres suites*: «meravella de mortes veus» (*Paraules d'amor, sola cambra*). Altrament, pot ésser relacionat amb el «pur encís» del poema següent (V, vers 10): és a dir, que es referiria a la màgia del cos femení. Això sembla convenir al sentit del poema que comentem. La màgia del cos que es dirigeix als ulls del poeta, que l'atreu dins la seva òrbita,¹⁸ seria una altra manera de restablir l'operació del temps.

Així arribem a la paradoxa que ja hem esmentat: el cos vist ara com si es tractés d'una forma sobreposada al cos, però una forma que és alhora carn viva. Endinsant-nos en la metàfora, els «fluids batecs» són el que s'ofereix al desig, és a dir, el cos viu, el cor, l'aspecte animal de la dona. En canvi, el cos com a forma és un reflex immòbil sobre les aigües vives del cos físic. O, dit d'una altra manera: el cos «flueix» a través de la vida, mentre que la seva forma resta immòbil.

La presència del desig altera les percepcions del poeta, desviant-les de la puresa absoluta. Així, en el poema que segueix, la claredat intel·lectual s'esfuma dins un estat de somnolència:

«Per a figurar-te, l'esquiva
línia d'un somni moridor
fingiria un blanc horitzó
entorn d'una música viva,

intensament confosa amb un
silenci de monstres ja dolços
i que guaiten, daurats els polsos
per la teva llum, del profund

17. La frase «rumb vagarós» recorda d'altres poemes en què el desig es presenta com desarrelat i ansiós de trobar un objecte a què aferrar-se. Compareu *Estances*, II, 18 (*L'impossible desig*): «Pobre i las de la pròdiga despesa taciturna | del meu impossible desig...», i II, 9: «Jo que vigilo tant els meus desitjos lassos...».

18. És el contrari de la metàfora de l'astre, que subratllava l'autosuficiència del cos.

entreforc dels fats. Ah garlanda,
feta d'un pur encís que es vol
conèixer, abans de prendre el vol
cap a l'ombra de tot, a banda

i banda del perfecte vas
on crema ta forma fugaç!»

Aquí, el «somni moridor» representa una situació en què l'ordre i el caos queden confosos.¹⁹ El poema comença amb una al·lusió metafòrica a l'espai que substitueix momentàniament les dimensions més estrictes de la cambra. Aquest canvi correspon al nou estat mental, en què els contorns ja són més vagues. (El mateix canvi explica el moviment des de la «poesia sense alba» del poema anterior a la frase «blanc horitzó», amb la seva suggestió del clarejar.) La noció de puresa encara persisteix en «blanc horitzó»²⁰ i en «música viva»,²¹ però a causa del caràcter ambigu de l'entresomni, és «intensament confosa» amb els elements caòtics. Aquests són simbolitzats pels «monstres», que combinen el desordre amb l'animalitat.²² En la bella metàfora que segueix («ja dolços ... dels fats») l'allusió als «fats» introdueix la noció de mortalitat que apareix obertament per primera vegada al final del poema. Mentrestant, els «monstres», que representen les forces de la sang, l'impuls inconscient que existeix al fons del destí, són dominats per la «llum» del cos femení.

La resta del poema és una invocació al cos de la dona, vist per primera vegada com una cosa fràgil i mortal. La distinció entre la «música

19. «Somni», és clar, és associat amb la idea de confusió, com en el primer sonet: «els somnis de què es despulla». Per a Guillén, els somnis tenen una significació gairebé idèntica; vegeu el llibre recent de JOAQUÍN GONZÁLEZ MUELA, *La realidad y Jorge Guillén* (Madrid 1963), 55-75.

20. D'altra banda, «blanc horitzó» pot recordar la senzillesa de l'«aire sense crit» (II).

21. La música ja havia aparegut com una metàfora per al cos en *Estances*, II, 20: «Sol en sa música, foll instrument...», i, d'una manera més subtil, en II, 26 (*Dona adormida*), en què la dona s'assembla a un poema, «divers | sota una música mateixa».

22. La frase «monstres ja dolços» pot ésser una reminiscència del mite d'Orfeu, tan important en les *Elegies de Bierville*. Els monstres tornen a aparèixer, en d'altres poemes de *Tres suites*: «l'espars camí dels monstres» (*Solitud d'amor, sota cambra*), i «monstres de llum» (*Nos numerus sumus*). En aquest últim poema representen les coses que el poeta «no ha creat de la seva pròpia ombra», i que no pot comprendre. En certs poemes de Valéry la paraula porta la mateixa significació; vegeu H. SØRENSEN, *La poésie de Paul Valéry* (Copenhague 1944), 194: «Parmi les métaphores 'animales', relevons encore *monstre*, que Valéry chérit particulièrement; la vie affective est sous l'empreinte de l'animalité: 'L'âme avare s'entr'ouvre, et du *monstre* s'émeut | qui se tord...' (*La Jeune Parque*, 75-76); et l'ingénuité de la Parque est 'un *monstre* de candeur' (503)». Cal remarcar també que Guillén se serveix d'aquesta paraula dues vegades en el primer *Cántico*. En *Otoño, pericia*, els «monstres» són amansits per la perfecció lineal de la tardor: «¡ De hinojos los *monstruos!* ».

viva» i el «blanc horitzó» es perllonga en una altra metàfora, en què el cos esdevé una «garlanda»²³ inclosa dins un «vas». Aquest «vas» és la superfície creada per la llum, com si la llum formés una mena d'escorça al voltant del cos. Es tracta d'una reminiscència del tercer sonet, en què la llum es distingeix de la superfície que illumina; aquí, la «forma» no és el vas, sinó la «garlanda»: «el perfecte vas on crema ta forma fugaç».

La metàfora floral serveix per a introduir la idea de la mortalitat. La referència al «pur encís que es vol conèixer» pot suggerir la frase ja citada, en què Mallarmé defineix l'Absolut com «une pensée qui se pense». Tanmateix, si es tracta aquí d'un «encís» que vol conèixer el seu origen, el seu caràcter ja no és absolut, sinó transitori. La urgència i el patetisme de la situació creixen amb la referència a la mort, a «l'ombra de tot». Però aquesta al·lusió, que pot semblar només convencional, porta un altre sentit. Com ja hem vist, «ombra» és un mot-clau per a Riba, que significa el caos del qual — i contra el qual — l'ordre ha de perfer-se. Així, en els versos finals, no s'ha de pensar únicament en la mort, sinó també en el caos que volta — «a banda i banda» — la forma del cos.

En els quatre poemes que segueixen (VI-IX), el poeta s'acosta més directament a l'aspecte físic de la dona. Ara aquesta sembla adormida:

«Si el somriure és per al teu cos,
recomençant-lo pur en cada
mínim cristall del blanc repòs,
sí, per sobre una aigua inclinada

vague esclat, ton somriure nu
multiplica fins a l'extrema
flor dels peus ta nuesa, i tu
somies el tendre sistema,

com jo des dels meus ulls oberts,
— ah jo i tu solitaris hostes
d'un mateix misteri! — que incerts
els mots amb què de sobte acostes

l'ignorat que t'habita, si
potser gelós, són per a mi!»

La inconsciència de la dona sembla perllongar la visió ambigua del poema anterior. Tot dormint, ella somriu, i, als ulls del poeta, aquest somriure involuntari recrea el seu cos sota una forma insospitada. (En aquest

23. Per a Mallarmé, el mot «guirlande» també pot tenir un sentit metafòric, aplicat als estels o a les puntes. Vegeu «Quand l'ombre menaça ...» i «Une dentelle s'abolit ...».

poema, el poeta la contempla directament.) La metàfora inicial ens torna a la idea de la diversitat, ja presentada en el segon poema de la sèrie: «els nombres difícils de ta nuditat». Ara el cos s'assembla a una massa de «cristalls»; el somriure el recrea en la seva puresa, multiplicant-lo «en cada | mínim cristall del blanc repòs». En el vers que segueix, el mateix moviment sintàctic presenta una altra hipòtesi segons la qual el cos ajagut seria una «aigua inclinada» i el somriure un «vague esclat» que s'estén per la seva superfície. Aquesta metàfora nova prepara una altra variació sobre el tema de la multiplicitat: pensar en el cos com un conjunt de cristalls isolats seria inexacte; en realitat, és el somriure el que «multiplica» la seva nuesa, fent-la més intensament present al contemplador en cada mínima part del cos («fins a l'extrema flor dels peus»).²⁴ Si això constitueix un «sistema», és perquè novament el cos de la dona sembla a punt de formar un tot orgànic dins la ment del poeta. Al mateix temps, cal remarcar que s'hi admeten unes qualitats afectives: si la dona «somnia el sistema», ho fa per l'acte de somriure, i aquest, evidentment, ha d'ésser relacionat amb el tema del seu somni. Arribat en aquest punt, es nota un paral·lel entre la dona i el poeta. En primer lloc, podem dir que el poeta arriba a somiar el mateix sistema, puix que, en realitat, és creat per la pròpia fantasia. Però hi ha més: si el «misteri» existeix per a la dona perquè ella resta inconscient, també és un misteri per al poeta, que només sent la seva força, sense poder desxifrar-lo. De fet, aquest equilibri tan precari constitueix el punt mitjà de la progressió vers la intimitat: la dona, des del seu estat d'inconsciència, i el poeta, que resta sempre conscient, s'han acostat una mica l'un a l'altre pel fet de participar en el mateix misteri. Malgrat això, llur isolació perdura: són «solitaris hostes» que encara no s'entenen mútuament.

Ara es veu que les hipòtesis de la primera meitat del poema han menat a un contrast: per una implicació evident, la situació que s'acaba de descriure és «certa», com que el «sistema» resulta d'un procés ordenador. El poeta, pel seu compte, reconeix l'existència d'aquest ordre, però és incapaç d'entendre'l. Per contrast, en els versos finals, aquesta coherència parcial és soscavada pels mots «incerts» de la dona adormida. Aquests mots són una altra font de confusió per al poeta; són l'expressió d'una força incògnita que habita el cos de la dona. Més endavant, aquest «ignorat» resulta ésser l'amor: aquí, d'una manera molt delicada, la seva identitat

24. En d'altres poemes, Riba se serveix del mot «extrem» per a expressar, no solament el que és remot dins l'espai, sinó també allò que gairebé excedeix els límits de la comprensió, com en el sonet final d'*Un nu i uns ulls*, on parla d'«extrema escuma.» És troba la mateixa significació en certs poemes de Valéry, sobretot en *La Jeune Parque*; compareu «seule avec diamants extrêmes» (vers 2).

resta un secret: és «ignorat» perquè la dona adormida no pot reconèixer la presència de l'amor que té dins, o bé perquè la natura de la sensació resta encara misteriosa. Tornant al vers anterior («els mots amb què de sobte acostes ...»): si els mots són una expressió de l'amor, és evident que el somriure ho havia d'ésser també; en canvi, el somriure, essent més aviat un gest físic, podia tenir un sentit dins el context del cos.

El poema acaba afirmant la confusió mental del poeta. Aquest «ignorat», que és l'amor, pot ésser «gelós»; és a dir, que l'amor, que és fet d'imperfeccions, pot cobejar la forma perfecta del cos. I al final són les paraules de la dona adormida que, tot insinuant la presència d'un intrús, tornen el poeta a la confusió dels afectes, allunyant-lo de l'ordre i de la perfecció de la forma.

En el poema següent, l'esguard del poeta es deté en la contemplació de la dona nua:

«Inconscient orgull d'una alba
sota dos tendres arcs de més
profunda llum — rival ja balba
del tan harmoniós excés —

gorja, on sembla la dolça forma
triomfar sobre el verge crit
d'algun somni secret i enorme
que invitava els ulls de la nit,

i endur-lo, acordat amb les flames
de la teva sang i amb l'alè
de la terra i les vives trames
dels segles i els signes, al ple

repòs dins mon esguard, que atura
tos pits en la seva ventura.»

Ara que s'ha introduït la possibilitat de l'amor, el cos de la dona ha deixat d'ésser una «poesia sense alba», per a inscriure's en el temps. «Inconscient» pot indicar que ella encara està adormida; la descripció és enfocada sobre els seus pits («gorja»), i altra vegada es manté la distinció entre el cos i la llum que l'ajuda a recrear-se. L'efecte que en resulta és prou subtil: tot seguint els contorns dels pits, la llum forma dos arcs,²⁵ que rivalitzen en va amb l'excés «tan harmoniós» de la gorja.²⁶ Als ulls

25. És a dir, que a les tres dimensions dels pits s'oposen les dues dimensions dels arcs.

26. «Excés» és un mot important dins el lèxic poètic de Riba. Compareu *Estances*, II, 19 (*La Fúria adormida*): «simple en son pur excés d'alegria animal», i II, 33 (*Nu afagut*): «per més | contenir l'imminent excés | de ta fluida aparença en mi».

meravellats del poeta, la forma sembla triomfar sobre les forces caòtiques que la sotjaven des del somni. És tracta, evidentment, del mateix somni del poema anterior, en què la dona parlà sota la influència del déu amagat. El somni és «secret», perquè la seva natura és encara inconeguda, i «enorme» a causa de les potències immenses que conté. (I potser hem de pensar en l'«enormitat» dels «monstres» que figuren en el sonet V, i que representen les forces caòtiques i animals de la vida afectiva.) L'oposició entre l'ordre i el desordre torna a aparèixer en la referència als «ulls de la nit». Per altra banda, el «verge crit» del somni es pot associar amb «l'aire sense crit» del primer sonet, que semblava alludir a l'absència de conflicte: és «verge» perquè es tracta del primer crit, o bé perquè representa quelcom que no s'ha incorporat encara en l'experiència impura.

A la segona meitat del poema, la forma de la dona continua triomfant sobre les forces confuses del somni i de l'amor. Ara, les «flames» de la seva sang són molt diferents del foc refinador del primer sonet. De fet, tots els elements esmentats representen la impuresa, sigui emocional, sigui temporal. Les «flames de la teva sang» suggereixen la calor sensual; l'«alè de la terra» recorda el món impur del primer sonet. La frase que segueix — «les vives trames | dels segles i dels signes» — és més complicada. És tracta d'una nova allusió al temps, al procés segons el qual el cos de la dona, amb la seva capacitat purificadora, arriba a assimilar el passat («els segles») i les relacions entre les coses. («Els signes» vol dir «símbols», o bé el sentit més essencial de les coses.) Per a Riba, el mot «trama» és més imprecís que «sistema», i correspon a les relacions entre les coses impures.²⁷ Ara podem seguir el procés sencer: la forma de la dona, ara que ha estat exposada al temps pel desig, i pel fet que el poeta ha reconegut la seva natura física, arriba a dominar les impureses del temps i dels afectes, fins que torna a ésser intemporal als ulls del poeta. Així els versos finals afirmen la visió del poeta, dins la qual el procés ordenador es va elaborant. La «seva ventura» — la ventura del seu esguard — és d'haver aconseguit la seva percepció en aquest moment intemporal.

Nogensmenys, una vegada admesa la presència de l'amor, el poeta no pot ignorar que el cos de la dona és també un instrument capaç de

En el poema que comentem sembla tenir la mateixa significació: l'«excés» ha d'ésser «contingut» pel poeta si vol mantenir la coherència de la seva visió.

27. «Trama» torna a aparèixer en un altre poema de *Tres suites (Enamorats)*, on indica els records salvats de l'oblit per l'acció de l'amor: «la riba angèlicament evasiva | on els morts són desperts ... on l'oreig ordeix una trama | d'antigues ventures en plor...». (Cal remarcar la coincidència entre aquesta última frase i la frase final del poema que comentem: «tos pits en la seva ventura».) En Valéry, el mot «trame» és associat, d'una manera molt semblant, amb la confusió: «Et le vent semble au travers d'un linceul | Ourdir de bruits marins une confuse trame» (*La Jeune Parque*, versos 316-17).

procrear-se, i en el poema següent es lliura a aquest pensament d'una manera més directa que abans :

«¿Llangorosament és l'intrús,
l'amor inexplicable, que entre
les closes illes del teu ventre
espera un pas lleuger de nus

pensaments llançats cap a un nou
destí — ah força, joia, palmes
sagnants d'arbitraris reialmes! —
per encantar-los-li? ¿Saps prou,

testa llunyana, dolça esclava
de la nuesa que no veus,
com pel freu dels gelosos pens
s'aventuren — ni si els creuava

l'evadit vaixell tot atzar
d'un teu somni ebrí de mar?»

Les dues meitats del poema són formades per dues preguntes: si el poeta pensa en la dona com un instrument sexual, també medita sobre les possibles conseqüències dels seus pensaments i sobre la natura de l'amor que ha endevinat dins el cos de la dona. Aquest «amor inexplicable» ara és un «intrús»²⁸ que espera el contacte amb els «nus pensaments» del poeta. Les imatges dels versos inicials són ben explícites: les «closes illes del teu ventre» porten unes associacions de descoberta i de conquesta que les relacionen amb les imatges triomfals dels versos 6-7.²⁹ (També les al·lusions marines del final són preparades per mots com «illes» i «pas».)

El «nou destí» vers el qual els pensaments del poeta es dirigeixen només es pot entendre com una extensió de la vida del mateix poeta. Si «destí» vol dir, aquí com abans, una possibilitat vital que s'acompleix, llavors conèixer el cos d'aquesta manera donarà una orientació nova — augmentarà les possibilitats — de la seva vida. Les imatges que acompanyen aquest pensament presenten el poeta com a conqueridor: «arbitraris reialmes» suggereix un delectar-se en la conquesta pel sol goig de conquerir. Però tanta violència implica un risc: pot ésser que l'amor — l'«intrús» — sigui més poderós que els pensaments del poeta; en aquest cas, els «encantarà», és a dir, els emprarà per als seus propis fins. (Aquesta situació recorda la frase d'un poema anterior que ja hem citat: «I amb

28. Aquesta metàfora apareix per primera vegada en *Estances*, II, 20: «La mútua set dels cossos nus | i el pler que hi passa com un rei intrús».

29. A Valéry li agrada de descriure el cos humà com una «terra»; compareu la frase: «iles de mon sein nu» (*La Jeune Parque*, vers 15).

tot, un no-res del teu voler em pot tòrcer» (*Estances*, II, 9). El verb «encantar» té unes associacions màgiques; tenint en compte les imatges marines del final, l'amor seria com una sirena. De tota manera, l'amor torna a presentar-se hostil a l'ordre: en aquest punt, la tensió consisteix en el fet que els pensaments del poeta no deixen d'ésser pensaments, fins quan pensa en les qualitats sensuals de la dona.

A la segona meitat, el poeta canvia una mica de posició. Ara pensa en la dona com una combinació d'intelligència i de bellesa física, en què les dues qualitats resten separades. Així, la «testa llunyana» és l'esclava de la nuesa que no [veu]: la consciència de la dona ignora els pensaments del poeta que se centren entorn del seu cos. La metàfora «ventre-illes» es perllonga, potser massa enginyosament: els peus són un «freu» pel qual s'aventuren els pensaments, tot creuant un altre vaixell que s'escapa del somni de la dona. (Si aquests versos tenen un defecte, és que els elements literals i metafòrics no hi són suficientment separats: així, en el vers 12, els pensaments — «ni si *els* creuava» — són situats netament en l'espai, d'una manera massa física per al context.) Aquí, com en d'altres poemes de Riba, el mot «freu» implica la dificultat;³⁰ els peus són «gelosos», perquè guarden «gelosament» el camí que condueix al ventre. (Aquí també, la metàfora sembla una mica forçada.) Malgrat aquestes reserves, el procés queda ben clar: el somni de la dona, que resulta ésser un somni d'amor, l'ha feta accessible a l'experiència, bé que ella no ho sàpiga conscientment. Aquesta nova disponibilitat és simbolitzada pel «vaixell tot atzar»³¹ que s'evadeix, no solament del somni, sinó també del cos, per a entrar en l'element veí, en el mar metafòric del viatge mental.

Arribat en aquest punt, el poeta passa a interrogar l'amor, el «déu irònic» que habita el cos de la dona:

«Com els meditatus orgulls,
mon cos amb triomf i silenci
vols, oh secret amor, que es llenci,
tot el cos, però ja no els ulls,

sobre aquest nu perill de roses
i el desordre absolut de dons
que tu robes si tu els compons,
déu irònic — com entre coses

un pensament rompent-se en mil
somniais d'acte entorn de l'abrupte

30. Compareu *Estances*, I, 19: «un freu d'absència que no domi cap conjur».

31. En les *Elegies de Bierville* (III), Riba torna a associar el mar amb el pensament: «el mar ens ha obsedit ... i el pensament exaltat | sobre l'escuma errabunda...».

diamant versàtil del dubte
— tacte, set, colors, ah subtil

oasi reflectit, com ho era
l'ona d'un cant que es desespera?»

En el poema anterior, l'amor que esperava els pensaments del poeta per «encantar-los» era un amor passiu; ara, en canvi, és proveït de voluntat («*vols* que es llenci»), i la seva atracció física és més directa. El primer vers és com un resum del cicle sencer: els «meditativus orgulls» són les especulacions mentals del poeta entorn de la dona. El punt fix d'aquesta meditació ha estat la identitat del mateix poeta; per a ell, la seva consciència d'aquest fet és un «orgull».³² Evidentment, el vehicle de la seva meditació ha estat la paraula, però aquesta no serveix per a l'acte sexual, que s'ha d'acomplir «amb triomf i silenci». (Aquesta frase sembla una anticipació del vers final, on es parla d'«un cant que desespera».) D'altra banda, si la paraula era el vehicle de la meditació, el seu agent eren els ulls, que tampoc no calen per a la unió física.

El cos de la dona — el «nu perill de roses»³³ — és també un «desordre absolut». És una de les paradoxes de l'amor — d'aquest «déu irònic» — que, en la seva forma sensual, és una força caòtica, i que si arriba a harmonitzar els elements sensuais, prenent un aspecte més espiritual, aquests mateixos elements perden llur poder. Amb altres mots: l'aspecte sensual de l'amor no pot coexistir amb l'espiritual, sense que l'un o l'altre cedeixi. I en això consisteix el conflicte entre el cos com a forma i com a entitat física.³⁴

A la segona meitat, el cercle es completa mitjançant un paral·lel entre l'acció de l'amor i la del pensament. Si l'acció de l'amor és «irònica», el seu equivalent mental seria un pensament que perd la seva unitat sota la influència del dubte. Dins un sentit invers, aquest procés corres-

32. En aquest context, «orgull», és plural, així com les especulacions del poeta. És un altre mot-clau dins el lèxic de Riba; compareu *Estances*, II, 9: «altiva | que com un déu et peixes d'*orgull* extenuat», i «¿què fóra el meu pler, sense orgull?» En la significació que dona a aquest mot, Riba torna a coincidir amb Valéry; vegeu SØPENSEN, *op. cit.*, 331-32: «cet orgueil de l'esprit qui n'admet pas la synthèse de la vie spirituelle et de la vie corporelle». És aquesta dificultat el que molesta el poeta en el context actual.

33. Compareu *Estances*, II, 21 (*Nu en repòs: després de l'amor*): «Ara és sola entre el foc de tes roses secretes | i l'atònita llum | la nua blancor...».

34. Els «dons» del vers 6 són enumerats més endavant: «tacte, set, colors, ah subtil | oasi reflectit...». Tots indiquen que el cos ja ha deixat d'ésser forma pura. En *Estances*, II, 21, el «tacte» queda vençut per la pura blancor del cos: «ah, les divines desfetes | en ta blancor, del *tacte* que a exhaurir-la es consum...». Aquí, «set» vol dir «desig sensual». Els «colors» són els del cos, vistos literalment, sense cap suggestió dels colors que nodreixen el «flamareig» refinador del primer sonet.

pon a aquell altre en què els «dons» corporals perdien llur força en entrar en una harmonia superior. El paral·lel és molt just, puix que incorpora una de les paradoxes fonamentals del cicle: el pensament ha d'esdevenir impuls — i, en conseqüència, ha d'afeblir-se com a pensament — si vol comprendre la natura física de la dona. I, aprofundint el paral·lel, l'acció que es contempla en els versos inicials és només un dels «mil somnis d'acte» que procedeixen del dubte, és a dir, de la pèrdua de la unitat intel·lectual. (El dubte és un «diamant», «versàtil» perquè té moltes facetes, i «abrupte» perquè la seva superfície relliscosa resisteix al pensament.)³⁵

El final del poema és més complex. Els «dons» corporals són un «oasi reflectit», és a dir, una illusió, perquè són enganyadors; potser perquè el mateix poeta ha desitjat llur presència, els ha creats inconscientment de la seva pròpia visió, com si es tractés d'un miratge en el desert. El poema acaba amb aquesta possibilitat de decepció, i el vers final reprèn la metàfora de l'oasi sota una altra forma. Així, el «cant que es csespera» vol dir l'intent — fallit per massa difícil? — de copsar la significació del cos nu per mitjà del verb. En el curs de la meditació poètica, aquest «cant» ha vingut a semblar real i autèntic — a ésser reflectit en el cos de la dona com si fos realment «aigua» — bé que, com l'oasi, es tracti d'una illusió.

Els dos poemes que acabem de discutir — no per una coincidència són els més sensuals de la sèrie — ofereixen un nombre de preguntes. Després d'aquestes vacil·lacions, el poema final tanca el cicle amb una constatació que ens torna al començament:

«Pensar-te és abolir de cada
nova ànima dels ulls captius
en mil tendres morts redivius,
ah més nua com més pensada,

l'ardent i sinuós lligam
de memòria entre ella i, defora,
el món que s'exalta si l'hora
l'omple del seu dispers eixam.

Calma arran de l'extrema escuma!
Que un atzar es declari, i cal
partir, pensament — al vital
encaç de la impossible suma,

(forma!), encar (forma!), ja en mos ulls
despesa, oh beats, pròdigs ulls!»

35. Per a Valéry, el mot «versatile» és associat amb la decepció. Compareu: «Mais avec mes périls, je suis d'intelligence | plus versatile ... et plus perfide qu'eux» (*La Jeune Parque*, versos 82-83).

Els ulls del poeta són captivats pel cos de la dona: llur manera de percebre'l implica una sèrie de morts i de resurreccions. Aquest és el sentit de «mil tendres morts redivius»: els ulls, com que són els agents de la percepció, poden tenir una «ànima», i en aquesta ànima que contínuament mor i reneix es recrea la visió que el poeta té de la dona. Aquest moviment cíclic correspon al sentit fonamental d'aquests poemes, en què les visions repetides fluctuen entre el sensualisme i la puresa intel·lectual.

Aquí, els versos inicials indiquen un retorn al pensament, en què tot element impur de la percepció es purga. La dona és «més nua com més pensada»; com més intel·lectual serà la percepció del poeta, més nu serà el cos de la dona, puix que la seva nuesa és com una mena d'essència abstracta.³⁶ El que s'aboleix són les memòries que lliguen les percepcions del poeta al món exterior. Aquest concepte recorda la situació inicial del cos dins la cambra que serveix de barrera contra les impureses del món. Novament es tracta del món que se sotmet de bon grat («s'exalta») a l'acció del temps i als esdeveniments diversos de la vida. («Ardent» i «sinuós» recorden, sense equívoc, el reialme confús dels sentits que existeix «defora».)

A aquest món sorollós i desordenat s'oposa la calma del pensament absolut a l'extrem límit del mar, del mateix mar que sostenia els dos amants al final del sonet VIII. Allí, la dona era associada amb «l'evadit vaixell tot atzar». Ara, el mot «atzar» torna en un moment decisiu. Gairebé al final del cicle, Riba medita sobre la idea que ja havia expressat en *Estances*, II, 9: «pensava en tu per un amor del risc». Cal recordar també que en un altre poema de les *Estances* (II, 33. *Nu ajagut*), se serveix del mot «atzar» com a part d'una metàfora complexa en què unes imatges marines són associades amb la visió d'un cos femení com a forma pura:

«Entre tu i jo la verge onada
dels atzars revé. ¿Qui dels dos
prendrà? ¿Restaré a la riba
d'un somni fit, oh insidiós
horitzó de ta corba viva?»

Aquests dos últims versos semblen indicar que l'«extrema escuma» del poema que comentem pot referir-se igualment a la forma pura del cos; és a dir, que la dona és voltada de la calma (ordre, absència del temps) que resulta de l'abolició de la memòria. En *Nu ajagut*, el retorn de la «verge onada dels atzars» correspon al ressorgiment de la «fluida aparença»

36. Aquest vers apareix, sota una forma idèntica, en *Estances*, II, 33 (*Nu ajagut*), on és associat amb «atzars».

del cos nu. Aquí, «atzar» pot significar «accident» — una altra manifestació de la «fluida aparença» de la dona —, de manera que el poeta ha de renovellar el seu intent de copsar-lo. És per això que la forma del cos constitueix una «impossible suma». Aquesta forma, que al mateix temps representa l'Absolut, ha estat «despesa» — fruïda — pels «pròdigs ulls» del poeta que es complauen feliçment en llur feina inacabable. Així s'afirma el moviment cíclic dels poemes: els ulls del poeta han consumit la forma mitjançant llur percepció visual i directa, bé que el pensament hagi de tornar sempre a l'intent de comprendre-la en termes intel·lectuals.

Finalment, i pensant en la dedicatòria a Guillén, podem constatar com els poemes d'*Un nu i uns ulls* pertanyen a un moment decisiu dins l'evolució de la poesia post-simbolista. Dins uns límits fidelment observats, aquest cicle ens sembla una de les obres més finament acabades del seu autor. En l'obra posterior de Riba, la qüestió de la forma se li complicarà amb d'altres motius, tant humans com espirituals. Però aquí, encara més que en les *Estances*, és com si fes una síntesi dels elements dispersos que volia incorporar definitivament a la pròpia visió. No volem aturar-nos massa en la possible influència de Guillén. Sabem que en aquest moment Riba tenia una gran admiració per l'obra del poeta castellà, que tot just acabava de conèixer.³⁷ També, com es desprèn de la nostra anàlisi, hi ha unes coincidències prou marcades entre el cicle que discutim i certs poemes del primer *Cántico*.³⁸ Així mateix, preferim de considerar la dedicatòria d'*Un nu i uns ulls* com un simple acte d'amistat entre dos escriptors que, cadascú pel seu compte, havien arribat al ple domini poètic després d'unes llargues reflexions sobre els descobriments de Mallarmé i de Valéry. Evidentment, tots dos poetes es veien obligats a prendre posició davant la qüestió, tan debatuda per aquells dies, de la poesia pura. Però creiem que Riba hauria confirmat les paraules amb què Guillén, l'any 1926, es declarava per «la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas».

ARTHUR TERRY

Universitat de Belfast.

37. Compareu: «Tenint en esbós aquest poema [*Estances*, II, 21, *Nu en repòs: després de l'amor*], vingut a les meves mans *Cántico*, de Jorge Guillén, les estances es van perfer en la sorpresa de tot de coincidències, o molt íntimes o molt superficials, i anaren en natural homenatge al gran poeta castellà» (*RdC*, XIV (juliol-desembre 1931), 418.)

38. Sobretot, *Presagio, Pasmó del amante i Desnudo*.