

ENRIC SULLÀ

LES TANNKAS DE CARLES RIBA *

Del joc i del foc, publicat el 1946,¹ és un dels llibres de Riba que no ha tingut gaire sort de crítica ni de públic.² Ha estat considerat menor, «conscientment menor»,³ «una poesia de poca ambició»;⁴ com

* Aquest article és la primera part d'un estudi complet de *Del joc i del foc*, que al seu torn constitueix el primer capítol de la meua tesi de doctorat sobre *La poesia de Carles Riba (1935-1946)* (1988). He d'agrair al tribunal que la va jutjar les observacions que em va fer i que en part he incorporat al text. He d'agrair també a Carles-Jordi Guardiola l'autorització que m'ha concedit per fer ús de la seva transcripció de l'epistolari de Carles Riba i sobretot als hereus de Carles Riba, i en particular a Eulàlia Riba, l'accés a l'Arxiu Carles Riba i les facilitats de tota mena que han fet possible aquest treball. La grafia tannka/tannkas que es fa servir en aquest treball respecta una solució ribiana.

1. Barcelona, Selecta («Biblioteca Selecta», 10). Va ser reeditat de manera parcial a *Obra poètica* (Madrid, Insula, 1956), ps. 153-187 (amb traducció al castellà de Paulina Crusat), i inclòs al volum I de les *Obres completes*, a cura de J. Ll. MARFANY (Barcelona, Edicions 62, 1965), ps. 169-209, i de nou al volum *Poesia de la nova edició d'Obres completes*, a cura d'E. SULLÀ (Barcelona, Edicions 62, 1984), ps. 167-206. Per comoditat del lector he fet totes les citacions d'aquesta última edició, a què em refereixo amb les sigles OC seguides de la xifra corresponent al volum i a la pàgina; faig avinent que en aquesta edició d'*Obres completes* corresponen aquestes xifres als diferents volums: I a la poesia, i II (1985), III (1986) i IV (1988) a la crítica (aquests publicats a cura de J. Medina i E. Sullà). Finalment, cal fer constar que el 1984, en què es commemorava el vint-i-cinquè aniversari de la mort de Riba, l'Editorial Empúries va reeditar *Del joc i del foc*, i el 1987 les Edicions del Mall el tornava a editar acompanyat d'una traducció al castellà de J. A. Goytisolo, amb pròleg de J. Pont.

2. En el moment de la publicació va ser ressenyat per J. Teixidor a «Destino», 504 (15-III-1947), p. 10; A. Claveria, a «El Correo Catalán» (18-III-1947); J. Estelrich, a «Destino», 507 (5-IV-1947), p. 9; E. Molist, a «El Correo Catalán» (5-V-1947); Arnau de Ribesalbes [A. Ribera], a «Antologia», 1 (juliol 1947),

que s'allunya de l'estil de *Tres suites* i tampoc no correspon al de les *Elegies de Bierville*, ha semblat que el llibre podria ser una mena de «compàs d'espera»,⁵ «una pausa entre dos esforços més transcendents».⁶ Segurament ha contribuït a reforçar aquesta opinió que la major part dels poemes que componen el recull, les tannkas, són breus i que el seu to és bastant planer. Més encara, el mateix Riba en parla com d'un exercici. Això no obstant, convé observar —com fa Terry— que la temàtica de *Del joc i del foc* no està tan allunyada com podria semblar de la de *Tres suites* ni de la de les *Elegies de Bierville*; ben al contrari, la relació amb les *Elegies* és prou estreta, com ho demostren les dates de composició de tots dos llibres. *Del joc i del foc* consta de dues sèries de tannkas, la primera de les quals, les «Tannkas de les quatre estacions», va ser escrita entre el 29 de març de 1936 i el 5 de juny de 1938; entre les dues sèries de tannkas hi ha un recull de poemes, «Per a una sola veu», que va ser començat el 1935 però que es va completar entre el 3 de juliol de 1938 i el 28 de novembre de 1939. Les cinc primeres elegies, Riba les va escriure entre el 6 de juny i el 3 d'agost de 1939. Ara bé, la segona sèrie de tannkas, les «Tannkas del retorn», va ser escrita —un cop Riba havia tornat de l'exili— entre el 12 de maig de 1943 i el 2 de setembre de 1946, després, per tant, que Riba completés les *Elegies de Bierville*. Resulta, doncs, que *Del joc i del foc* és escrit abans, durant i després de les *Elegies*, encara que es tendeix a considerar que les precedeix, quan, de fet, va ser publicat després de la primera edició de les *Elegies de Bierville*.⁷ Probablement la peculiar estructura del llibre —les dues sèries

ps. 75-76; J. M. Junoy, a «El Correo Catalán» (3-x-1947); i X. Benguerel, a «Germanor», 524 (1948), ps. 36-39, ressenya que Riba comenta complagut en una carta al seu autor del 18-VIII-1948, publicada a X. BENGUEREL, *Memòria d'un exili. Xile 1940-1952* (Barcelona, Edicions 62, 1982), p. 247.

3. A. TERRY, *La poesia de Carles Riba*, dins C. RIBA, OC I, p. 24.

4. G. FERRATER, *La poesia de Carles Riba* (Barcelona, Edicions 62, 1979), p. 34.

5. *Ibid.*

6. A. TERRY, *op. cit.*, p. 24.

7. Precedeix les *Elegies de Bierville* a l'edició d'OC I a cura de J. L. MARFANY i també a la meua edició, però Riba el va situar darrere a l'*Obra poètica*. Tot i que he acceptat l'ordre habitual, que no considero desencertat, a vegades penso que

de tannkas i enmig una sèrie de poemes ben diferents del que Riba havia fet fins aleshores— tampoc no ha ajudat perquè *Del joc i del foc* fos prou entès i apreciat, quan, en realitat, conté autèntiques joies líriques. Amb això no vull dir que sigui una obra com les *Elegies*, ni tan sols com *Salvatge cor* o fins i tot el segon llibre d'*Estances*, però sí que és ben comparable a *Tres suites* o al sobrevalorat primer llibre d'*Estances*. En qualsevol cas, la seva qualitat reclama l'atenció del lector.

Del joc i del foc: el mateix títol ja duu implícit un concepte de la poesia: «una combinació de dues possibilitats mútuament indispensables, on l'artifici i la passió vénen a confondre's».⁸ I és segur que hi ha passió en aquests poemes, tanta com n'hi podia haver a *Tres suites*, però sovint n'hi ha més, perquè no en va «Per a una sola veu» és escrit gairebé alhora que les *Elegies de Bierville* i les «Tannkas del retorn» després. L'artifici és no solament evident, sinó que és força original: una estrofa japonesa, la tannka. No deixa de sorprendre que Riba hagi hagut de recórrer a una forma que resulta com a mínim exòtica, sobretot si pensem que no havia pretès altra cosa que escriure epigrames, per als quals disposava de la riquíssima tradició greco-llatina que li era tan pròxima.

Que Riba triés la tannka com a motlle per als seus epigrames és decididament remarcable, però no estrany, perquè tant la tannka com sobretot l'haikai van tenir una època en què estaven de moda. Les imitacions van començar a França cap al 1905 i van aconseguir una notable difusió amb el moviment imatgista anglo-americà, per un costat,

potser hauria calgut respectar l'ordenació de Riba. Val a dir, com a descàrrec, que l'edició definitiva de les *Elegies* és la segona, del 1949, que és posterior a la de *Del joc i del foc*. Altrament, Riba, en una carta a R. Leveroni (9-xi-1941), escrivia: «Le recueil que ces Elegies de Bierville devaient clore Du Jeu et du Feu, en est ainsi réduit aux tannkas et aux chansons «pour une seule voix.» Vid. R. LEVERONI, *Un epistolari de Carles Riba (1940-1942)*, «In memoriam Carles Riba (1959-1969)» (Barcelona, Institut d'Estudis Hellènics / Departament de Filologia Catalana / Ariel, 1973), p. 199.

8. A. TERRY, *op. cit.*, p. 25. Riba torna a aquest motiu a «El fill pròdig», *JV*, v. 43. Vid. també el «Carnet de notes», on llegim: «La poesia és joc, però també foc; recerca, però també gràcia; coneixement, però també transcendència» (*OC IV*, 339). Així mateix és interessant la consulta de «Memòries de Rosselló-Pòrcel» (*OC I*) escrit el 1938, quan les primeres tannkas *Del joc i del foc* ja existien.

i l'orientalisme de moda a Europa, per un altre. Per exemple, la «Nouvelle Revue Française» va publicar una col·lecció de haikais a cura de Jean Paulhan el 1920, i el 1924 va organitzar una mena de competició amb força èxit. Amb tot, i això és el més notable, l'interès per aquestes formes va començar a decaure cap al 1925, una vegada n'havien estat assimilades les lliçons més importants: «*condensation, definite imagery, and freedom from didactic comment*».⁹ Encara que la moda hagués passat, el prestigi aconseguit es mantenia, per la qual cosa començar a escriure tannkas el 1936 no va ser una decisió tan arbitrària i inexplicable com podria semblar. A més, les versions de poesia xinesa d'Apelles Mestres (1925), Marià Manent (1928) i Josep Carner (1935), precedides per un recull de Josep M. Junoy (1920), entre altres publicacions —segurament estimulades per la moda—, podien actuar de rerefons a aquesta decisió.¹⁰ Val a dir, però, que Riba havia procurat documentar-se amb els millors llibres disponibles; així, tenia a la seva biblioteca les obres de M. Revon, *Anthologie de la littérature japonaise* (1910), i de F. Challenge, *Le coeur japonais* (1927).¹¹

Riba sabia que usar la tannka podia suscitar males interpretacions i va procurar avançar-s'hi a les «Notes a les "Tannkas de les quatre estacions"»:¹²

9. Vid. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton University Press 1965), *sub voce* «Haiku». Vid. també K. CORNELL, *The post-symbolist period* (New Haven, Yale University Press, 1958), p. 140, i O. PAZ, *La tradición del haikú*, dins *Los signos en rotación* (Madrid, Alianza Editorial, 1971), ps. 235-250.

10. També s'hi va dedicar López-Picó, que va donar a Riba l'ocasió d'escriure aquestes paraules en el comentari d'*El retorn* (1921): «La lírica japonesa amb el seu màxim d'exactitud sensible dins un mínim de risc arquitectural; amb la seva netedat esquemàtica, refinadament infantívola, tan apta per a fer passar una vibració acariciant sobre uns nervis esmussats» (OC II, 240).

11. Riba recomana a M. Torres (vegeu la nota 23) aquest últim llibre i el de K. FLORENZ, *Geschichte der japanischen Literatur*, dels quals diu que s'ha servit des d'un punt de vista tècnic.

12. OC I, ps. 181-184. El text actual és la suma de la nota que seguia la publicació d'un grup de tannkas a la «Revista de Catalunya», 83 (1938), p. 67, i del prefaci a una edició de bibliòfil, amb il·lustracions de Jaume Pla, de *Vint tannkas* (aBrcelona, La Rosa Vera, 1947). La versió completa d'aquest prefaci és a OC III, 314-316.

«Crec haver d'advertir, no precisament als coneixedors que existeixen entre nosaltres, sinó als temibles semiprofans, que no he intentat en aquests epigrames cap transposició ni interpretació de temes o figures de la lírica japonesa» (OC I, 181).¹³

És ben poc, en efecte, el que Riba ha pres dels models originals, perquè el que l'interessava era, senzillament, la convenció formal; va prescindir, doncs, dels mots coixí i de doble sentit i, és clar, de referències a un món tan allunyat de la seva sensibilitat que el considerava inabastable. El que en queda, reduït a l'estricta marc formal, és:

«Un àmbit de 31 síl·labes en una determinada i molt avinent distribució» (OC I, 181).¹⁴

La tannka (o *waka*) consta de cinc versos de 5, 7, 5, 7 i 7 síl·labes, respectivament, que en la poesia clàssica japonesa s'organitzaven en dues estrofes, una de tres versos, que s'anomena haikai (o *haikú*), i l'altra de dos (3 + 2).¹⁵ Com que la prosòdia japonesa és síl·labica, els traductors de tannkas i haikais han tendit al vers lliure o a la prosa. La solució de Riba és molt eficaç: versos blancs amb terminació plana, als quals no s'apliquen exactament les normes d'escansió pròpies del català, perquè totes les síl·labes compten a efectes mètrics. De tota manera, no va reeixir en aquesta adaptació sense cometre abans un parell d'errades inevitables, a propòsit de les quals aconsellava Rosa Leveroni «de no fer-hi cap vers agut». ¹⁶ És així que Riba reproduïx les dues versions de «Vastituds» (tannkas I i II), «a títol de document», perquè no hi

13. Més avall Riba escriu que l'ha usat «nua dels seus recursos i ornats, apartada dels seus temes i figures, lliure de les seves condicions minucioses» (OC I, 183).

14. En un altre passatge, Riba considera la tannka com la «corranda japonesa» (OC I, 183). Remarco que Riba va preferir la tannka a l'haikai, quan aquesta era la forma més divulgada i prestigiosa, per bé que la brevetat en limitava les possibilitats. En una carta a R. Leveroni (1 i 2-v-1940) Riba li dóna alguns consells tècnics sobre l'escriptura de les tannkas (vid. «In memoriam Carles Riba», p. 191). Vegeu també la nota 26.

15. Vid. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, sub voce «tannka», i O. PAZ, *op. cit.*

16. *Un epistolari de Carles Riba (1940-1942)*, «In memoriam Carles Riba», p. 191.

va tenir en compte «el paper de l'accent d'intensitat en el nostre vers, i l'economia del metre i el moviment de l'estrofa en resultaren alterats» (OC I, 184). Aquesta n'és la primera versió:

Dins el vent la mar
i dins un viatge el món!
I ta joventut
dins la meva mirada
i la meva abraçada!

La segona versió manté la mateixa estructura sintàctica, però substitueix «mar» per «llum» i «abraçada» per «enyorança» (a més, en lloc de «i ta joventut», diu «ah, una joventut»), amb la qual cosa també es mantenen les terminacions agudes que afecten el ritme. Excloses aquestes dues tannkas, doncs, qualsevol altra pot servir com a exemple d'una adaptació correcta, com, poso per cas, la XLIV:

La preferida
de totes, nit marina
d'estrelles certes,
ets tu, que sense somni
em canvies de platja.

Aquesta tannka, que duu el títol de «Travessia nocturna» i que ben bé podria ser una evocació grega (potser homèrica),^{16 bis} presenta una ca-

16 bis. Em sembla que en aquest poema hi ha un ressò d'Horaci, *Epístoles*, I, XI, vs. 25-27 (en particular v. 27):

*«Nam si ratio et prudentia curas,
non locus effusi late maris arbiter aufert,
caelum, non animum, mutant, qui trans mare
currunt.»*

que en la traducció de L. Riber (*Sàtires i Epístoles*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1927, ps. 91-92) fan així:

*«Car si seny i prudència foragiten neguits, i no un mirador que domina
la mar estesa, aquells que van a l'altra banda de mar, canvien de cel,
però no de geni.»*

Passatge que té correspondència a *Epístoles*, I, XIV, vv. 10-13 (en particular v. 13) i a *Odes*, II, XVI, vv. 19-20. Per cert, Riba afirma exactament el contrari d'Horaci

racterística contra la qual Riba també advertia Rosa Leveroni: l'encavallament,¹⁷ que podia alterar el necessari equilibri entre les dues parts de la tannka, és a dir, entre els vs. 1-3 i els vs. 4-5. En aquest poema, Riba va evitar el perill amb una habilitat innegable, en situar el verb principal i el subjecte a les primeres posicions del v. 4; donada la distribució sintàctica, reordenats, els vs. 1-4 farien així: «tu, nit marina d'estrelles certes, ets la preferida de totes». Tornant a la versificació, el poema presenta aquesta estructura mètrica i rítmica:

oóoóo	5
oóoóoóo	7
oóoóo	5
oóoóoóo	7
ooóooóo	7

Com es pot comprovar, el ritme és iàmbic, amb l'excepció del v. 5, on esdevé anapèstic.

Que Riba va trobar l'adaptació de la tannka adequada als seus propòsits ho palesa que hi va recórrer en moments diferents de la seva obra, perquè no tan sols va escriure les tannkas aplegades a *Del joc i del foc*, sinó que va tornar a utilitzar el mateix motlle al poema dedicat a «Sant Francesc» (1947) (OC I, 354), que és una sèrie de tres tannkas, i també a «Pàtria» (1955) (OC I, 356). Així mateix, per a l'*Antologia de poesia amorosa* que entre el 1956 i el 1959 preparava per a Josep Janés, va seleccionar i traduir al castellà un seguit de tannkas d'entre les més conegudes.

Per comprendre aquests poemes, no cal cercar pel costat de l'origen i la funció de la tannka, ni per l'èxit de la seva adaptació,¹⁸ sinó per la

a *Elegies de Bierville*, III, on evoca el canvi que provoca el mar emparant-se en Shakespeare. Vegeu tocant a aquest punt E. SULLÀ, «Canvi més ric i més pur de l'alegria del mar». *Lectura de la III de les «Elegies de Bierville»*, a A. MANENT i J. MASSOT i MUNTANER (eds.), *Miscel·lània Joan Gili*, Barcelona, AILLC/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, ps. 541-558.

17. *Ibid.*

18. Un èxit que J. Palau i Fabre considera relatiu: «Em semblava i em semblava encara que, malgrat tots els intents de Carles Riba, la nostra llengua es trobava cohibida en aquell recinte, que no tenia temps per a fer el seu desenvolupament normal i que, en la dimensió de l'oïda, el poema acabava abans que la

seva condició d'epigrames, que Riba procura establir de bon principi. Riba mateix, en un altre context, explica prou clarament què és l'epigrama:

«Etimològicament, l'epigrama és una "inscripció". A la primera fou real, damunt d'una pedra o d'una ofrena; més endavant fou també ideal, damunt d'un sentiment o d'una sensació, amb una pensada curta i fina. El metre de l'epigrama era per excel·lència el díctic elegíac. A través de tota la literatura grega, aquest gènere es veu cultivat amb constant fortuna. Però cap epigramatista no superarà mai Simònides de Ceos, del qual són cèlebres, entre tots, els dos versos dedicats als morts de les Termòpiles: "Estranger: anuncia als lacedemonis que jaiem ací, obedients a llurs paraules."»¹⁹

Nascut bàsicament com a inscripció funerària, adquireix una dimensió ètica i política que, amb el temps, acaba fent lloc, com diu Riba, als sentiments personals del poeta. Més endavant encara, l'epigrama amplia les seves possibilitats fins al punt que «*divenne specchio ed espressione di un qualsiasi stato d'animo del poeta*». ²⁰ Fent certa la definició que Goethe dona de la poesia —tota poesia és poesia de circumstàncies, *Gelegenheitsdichtung*—, ²¹ Riba explica així l'origen dels seus epigrames:

«M'ha induït ara i adés a escriure un epigrama el desig de complaure; però no m'he sabut acontentar, i tant com era!, amb el dolç guardó d'un somris: he volgut en escriure, avarament, el profit d'un exercici» (OC I, 181).

Que Riba qualifiqués els seus poemes d'exercici crec que ha contribuït a empetitir-los, a treure'ls importància, quan la veritat és que, amb

llengua hagués pogut començar» (*Poemes de l'aquimista*, Barcelona, Proa [Aymà], 1972, p. 112).

19. *Resum de literatura grega* (Barcelona, Barcino, 1927), p. 18.

20. G. GIANGRANDE, *Epigrama ellenistico*, dins *Introduzione allo studio della cultura classica* (Milà, Marzorati, 1972), vol. I, p. 125.

21. *Vid.* R. WELLEK, *A history of modern criticism* (Londres, J. Cape, 1955), vol. I, p. 207. És Eckermann qui recull la definició a les seves *Conversaciones con Goethe* (Barcelona, Iberia, 1956), vol. I, p. 41, on llegim: «*Todas mis composiciones son poesías de circunstancias; fueron inspiradas por la realidad y en ella tienen su fundamento y su raíz*».

mitjans diferents, les tannkas corresponen a una preocupació característica del Riba de les *Estances* i de *Tres suites*: arrancar al fluir del temps i de l'experiència un moment i perpetuar-lo en el poema. Amb els epigrames és ben bé això el que Riba cercava:

«El meu exercici, doncs, fóra per a contenir una sensació, una representació, una reflexió, un fet d'amor o de creença, dins un traç sobri i just de paraula. L'epigrama és al capdavant això: una notació en el temps» (OC I, 182).

Ara, com ha procurat abans prendre precaucions perquè no fos malentesa la tria de la tannka com a forma, també s'apressa a explicar què ha volgut fer en aquests epigrames en qualitat de *poemes*:

«La ventura consistiria a fixar l'objecte suggerint, per expressió directa o associativa, la senzilla plenitud de la seva presència sobre un blanc, infinit, espai de silenci. De la seva presència i de la seva veritat humana» (OC I, 182).²²

Riba potser va començar a escriure epigrames amb la mera intenció de plaure i amb l'afany d'adquirir més ofici, però, certament, la seva ambició va ser més gran, com és prou visible a les «Tannkas del retorn». Quan acabava la primera sèrie de tannkas escrivia a Màrius Torres:

«L'epigrama —a la japonesa o a la grega, tant se val— pot ésser intens quan s'hi va des de la gran poesia i des del sentiment ple, a tot risc; quan se'n parteix o s'hi resta com a fi, és terriblement aviciador. [...] Un fàcilment s'habituarà a veure i a sentir i a parlar a instants i a sospirs i a llampecs; es començaria essent breu i tibant de sentit, i s'acabaria essent petit i bonic. Així, després d'haver-ne escrit una quarantena, no penso pas persistir-hi.»²³

22. Sobre els objectes a la poesia de Riba, *vid.* C. MIRALLES, *Deu poemes per a un llibre que no tingué títol*, dins J. MEDINA i E. SULLÀ (eds.), «Actes del simposi Carles Riba» (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat i Institut d'Estudis Catalans, 1986), p. 113.

23. Carta de l'1-XII-1938, publicada per J. SALES, *De Carles Riba a Màrius Torres*, «Homenatge a Carles Riba» (Barcelona, J. Janés, [1954]), p. 305, i també a M. TORRES, *Poesies* (Barcelona, Ariel, 1964), p. 247. A la carta a X. Benguerel citada a la nota 2, Riba escriu: «Pobre poema, pobre vers, en el qual el poeta no

En efecte, Riba havia completat les «Tannkas de les quatre estacions» i encetava els poemes «Per a una sola veu». No cal insistir en el fet que el propòsit de no escriure més tannkas no el va complir, però ha de fer pensar en les raons que el van portar a escriure'n més, tal com les exposa el 1945:

«A la carena dels meus anys, des d'on havia de baixar, maturitat avall, cap a la vellesa que em mereixeré, ple de mi mateix i de l'agitació que grans esdeveniments exteriors, incommensurables amb mi, posaven en la meua plenitud, m'era indicat divinament l'exercici que em podia convenir. Adhuc la forma em vingué com prescrita» (OC I, 183).²⁴

És la inspiració, efectivament, i les seves operacions el que Riba ha descrit en aquest passatge, que és precisat per aquestes paraules:

«Era per a la meua vigilància sobre el que em fos donat i pel meu treball en el que em tocava a mi de contribuir-hi, que aquesta forma havia d'aparèixer necessària cada vegada al tema, a les qualitats de les coses i a la complexitat de les resonàncies que per llur moviment les coses havien despertat en mi» (OC I, 183).

Riba creu que el poema arrenca del que és donat al poeta —un vers, un ritme o una imatge—, però correspon a aquest la delicada tasca de convertir aquest germen en un poema, per la vigilància en el procés de la creació i per l'imprescindible treball d'ofici. És una concepció de la creació poètica que es pot relacionar amb el simbolisme i a la qual Riba es manté fidel en tota la seva obra. En tot cas, era palesa a *Tres suites*, on l'elecció de la forma —el sonet a l'anglesa— era correlativa de l'actitud del poeta i de l'aspecte que volia oferir dels temes dels poemes, «una sèrie d'objectes de la vida ordinària».²⁵ A *Del joc i del foc* són les tannkas que continuen aquesta preocupació de Riba per la realitat quotidiana i els seus objectes. El poeta intenta descriure l'objecte

s'ha concentrat fins al més profund de la vida, de la seva vida, ell, solament ell i la seva ànima, per a jugar-s'ho tot entre la Gràcia i la Llibertat» (*op. cit.*, p. 242).

24. És útil de comparar aquests termes amb els que Riba empra al «Pròleg de l'autor», dins *Salvatge cor* (OC I, 245).

25. G. FERRATER, *La poesia de Carles Riba*, p. 67.

tal com és, independent de l'observador, en la seva essència, però sol acabar traient-ne una reflexió o fent-ne un correlatiu del seu estat d'ànim, és a dir, implicant-s'hi i asservint l'objecte a la seva personalitat.

Són les circumstàncies de la vida les que, com a Goethe, empenyen Riba a escriure epigrames:

«Em vaig trobar, literalment, escrivint epigrames no importa per quina motivació, potser banal, de la vida de fora meu» (OC I, 182-183).

Riba havia definit l'epigrama com una «notació en el temps»; després, reprenent el sentit etimològic, el torna a definir d'una manera que emmena que les tannkas no puguin ser reduïdes a un simple exercici:

«Jo l'havia de redimir de la seva exigüitat i de la seva rapidesa, perquè el poemet fos, més enllà dels nombres computables, admirablement epigrama en el seu clàssic sentit profund: l'absoluta inscripció. Sobre un moment singular de la vida ofert al Déu Salvador, o sobre una memòria que des de la mort ens és demanada: l'absoluta inscripció» (OC I, 183).²⁶

El conreu de l'epigrama —i, amb ell, de la tannka— obeeix, és clar, al concepte de poeta i de poesia que Riba defensa. En oposició a la figura del poeta que dilata «cada vegada més la seva matèria» i que, per tal d'evitar les abstraccions —és a dir, la dificultat, que és el que sempre s'ha retret a la poesia de Riba—, «carrega el poema d'intencions explícites, d'esdeveniments contats i objectes brillantment referits entre ells», Riba, que no nega un elogi a aquest tipus de poeta —si és autèntic—, reclama el títol de clàssic —inequívocament elogiós en el seu vocabulari— per a aquell poeta que, adreçant-se a la «minoria apassionada»,

«cada vegada amb més rigorosa renúncia, esquerp i pacient, calcula, abstreu, simplifica, compon: oposa, en un mot, l'esperit a la natura i l'ànima lírica a la boca eloqüent» (OC I, 182).²⁷

26. Vegeu una defensa de l'epigrama a *Carta a una poetessa*, que és R. Leve-roni (OC I, ps. 239-243, especialment ps. 242-243).

27. Vegeu la forma com parla de Josep M. de Sagarra en una carta a P. Cru-sat del 10-v-1952.

Aquests no són, però, termes que descriguin les tannkas d'una manera exclusiva, sinó que són aplicables a tota la poesia de Riba, presidida pel despulament de l'experiència i la recerca de l'essencial, que impliquen literàriament la contenció, la densitat i la intensitat. És precisament per aquest costat que l'exercici de les tannkas li va representar un guany: hi va aprendre a desitjar la paraula dura (a la tannka XIV la poesia és com «l'aigua pura i dura / d'una font emboscada»);²⁸ hi va comprendre l'art del gravador, que han envejat poetes com Goethe i Valéry;²⁹ hi va aprendre, en fi,

«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...» (OC I, 183).³⁰

La idea que hi ha darrere de la confecció d'epigrames i darrere de l'elecció de la tannka —de cap manera casual o gratuïta—, l'exposa Riba en una conferència que sobre el tema *De l'epigrama i més enllà* va fer el 2 de febrer de 1938.³¹ És difícil de precisar les característiques de la teoria de l'epigrama que hi proposava Riba —si és que hi proposava cap teoria—, perquè del text de la conferència només se'n conserva un full, que conté un guió esquemàtic que no facilita gaire de treure'n conclusions. A més, Riba no va fer pròpiament una exposició teòrica o històrica, acadèmica, sobre l'epigrama, sinó que va llegir i comentar

28. Sobre el poeta i la paraula escriu Riba al «Carnet de notes»: «El poeta que troba rebel, insuficient, etc., la seva llengua, s'assembla a aquells amos que troben rebels els seus criats perquè no tenen prou energia per fer-se'n obeir» (OC IV, 322).

29. Del gravador escriu Riba: «Que ens restitueix el *màxim* de les nostres impressions o de les nostres intencions pel *mínim* de mitjans sensibles» (OC I, 183). Aquest passatge és una citació de P. VALÉRY, *Petit discours aux peintres graveurs*, dins *Oeuvres*, vol. II (París, Gallimard, 1960), p. 1301.

30. Riba escriu a continuació: «Voldria, en suma, que en aquestes produccions meves s'hagués realitzat, per a la poesia, el suprem apotegma d'Ingres per al dibuix; el qual, deia, "no és part de fora del traç, és part de dins" (OC I, 183). Aquí Riba cita de nou VALÉRY, *Degas Danse Dessin*, dins *Oeuvres*, vol. II, p. 1185.

31. Organitzada pel Grup Literari Oasi i celebrada a la Sala d'Actes de l'Ateneu de Barcelona. Vegeu J. MEDINA, *Carles Riba (1893-1959)* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989), vol. I, ps. 80 i 301-303, n. 32.

una tria d'exemples de procedència i abast prou divers que, tot i que ens han pervingut, no permeten de reconstruir un model determinat d'epigrama.³²

El primer terme del guió és «extrems», que, si bé no és referit a res concret, podem entendre que és la base de la caracterització dels epigrames grecs i japonesos, tal com l'estableix més endavant. Tot seguit anota «*simple* + prepara[ció] tècnica» (i, ratllat, afegeix «essencial»), una qualitat que presenta els trets següents: 1) «noble refinament cortesà: entendre'l en pocs mots»; 2) «concisió dòrica»; i 3) concisió japonesa (amb un parèntesi on menciona la «moral samurai» i algun altre terme que no he pogut llegir), amb aquestes precisions: «pudor! /

32. Conservat a l'arxiu Riba, el guió és un full de 16 × 22 cm, escrit per una sola cara i manuscrit en tinta negra; els exemples estan manuscrits en tinta i llapis en fitxes de cartolina d'11 × 8 cm. Ajuda a reconstruir el conjunt de la conferència, amb una aproximació molt relativa, la ressenya de M[aria] D[olors] P[omar], *Carles Riba al Grup Literari Oasi*, «La Publicitat» (3-II-1938). En transcripció els passatges més significatius:

«El nostre poeta ens parlà primerament de la significació de l'epigrama com a gènere literari. L'epigrama, gènere clàssic per excel·lència, vol dir etimològicament inscripció. Les seves qualitats distintives són una senzillesa que ens fa pensar en la poesia popular al mateix temps que una tècnica perfecta. El valor de l'epigrama consisteix a expressar en uns versos, en unes síl·labes, tot el que es podria dir en un vers llarg, el qual, però, per tal que l'epigrama sigui realment bo cal que sigui complet espiritualment. En expressar d'una manera concisa i clara tot un pensament resideix l'art de l'epigrama [...] Després de citar alguns altres exemples d'epigrames grecs, tots ells de forma podríem dir closa, Carles Riba ens llegí alguns *hai-kais* anomenats en contraposició oberts en els quals l'autor pot ve[re]sar en el vers curt [t]ota la immensitat d'un pensament filosòfic, com per exemple la llibertat interior, l'enyor de l'absència.

«L'epigrama és un bon exercici per al poeta modern, que sovint, emportat per corrents modernes [*sic*] d'impressionisme o conceptisme, divaga massa.

«Carles Riba continua amb la lectura de mostres d'epigrames de paisatge que ens donen l'objecte i tot el que ens volta. Com a exemple de pura agudesia l'autor de *Tres danses* [*sic*] esmenta un epigrama japonès en el qual l'autor, dirigint-se a una flor, expressa tot el que és indigne d'ella. El donem per la relació que ens suggereix en l'hora present: "Aquest sabre llarg d'un home que mira les flors ¿què vol dir?"

«A continuació, l'excel·lent poeta i crític ens llegeix les seves magnífiques interpretacions dels més bells epigrames de tots els temps i pobles. Des dels de Plató, plens d'esperit de l'Acadèmia, fins als pre-romàntics de Schiller i Goethe, un dels epigrames del qual —i dels més bells— li serveix per a posar fi a la seva dissertació.»

trist sense honor! / alegre sense cinisme!». Un altre aspecte de l'epigrama és l'economia, al costat de la qual consta «desplegament». Tot seguit Riba presenta una tipologia ben senzilla: a l'epigrama clos, el grec, oposa l'epigrama obert, el japonès; de tots dos oferia una tipificació general basada en els criteris: 1) de veritat, una veritat que implica que l'epigrama sigui «no realista desagafat imparcial/ sinó natural, sense esforç»; també pot ser «neutre sense comentari» o «amb intervenció personal»; i 2) immediatesa: l'epigrama és «directe», perquè posa l'ull sobre l'objecte»; no té «res de convencional, sentimental/ fantasiós, [sinó que presenta] la vida tal com és: imatge + símbol». La conclusió és que l'epigrama abasta «totes les dimensions del temps, de l'espai».

Deixant de banda el fet que Riba considera el conegut epigrama de Simònides com el millor (vegeu la p. 272),³³ constatem que entre els textos llegits i comentats hi ha, evidentment, poemes grecs, però també japonesos —haikais i tannkas—, la qual cosa, una vegada més, permet de pensar que la decisió de triar la tannka per als seus epigrames va ser tan seriosa com la de triar el díctic elegíac per a les *Elegies de Bierville* o el sonet per a *Tres suites* o *Salvatge cor* —amb les matisacions corresponents—; ja són una altra cosa els avantatges o les limitacions del gènere i la realització concreta dels poemes, que, a les tannkas recollides a *Del joc i del foc*, és com a mínim notable i en ocasions decididament esplèndida.

A desgrat de les diferències que hi ha entre les dues sèries de tannkas, m'ha semblat adient estudiar-les plegades, com si formessin un sol conjunt. Crec que justifica el procediment el fet que l'actitud del poeta en relació amb els seus objectes es manté constant; de tota manera, quan convindrà precisaré quina ha estat l'evolució temàtica i tècnica de l'un recull a l'altre. Les tannkas són, en efecte, i en el seu sentit més noble, poesia de circumstàncies,³⁴ però no és en cap hipotètica

33. M. D. Pomar diu que Riba el «llegeix com el millor homenatge que pot dedicar als que actualment donen la seva vida a les trinxeres d'Espanya» (*Ibid.*). L'edició dels poemes comentats per Riba és a la meua tesi doctoral *La poesia de Carles Riba (1935-1946)*.

34. A *Contraescolis*, Riba afirma: «Tot poema líric no és sinó una volta pels somnis en què es transcendeix una circumstància» (*OC* II, 98).

selecció d'aquestes circumstàncies que es pot trobar un criteri d'unitat, sinó en l'actitud del poeta o, tal com diu Riba, en un punt de mira:

«La poesia no defineix: simplement suggereix, segons un punt, no solament de mira, sinó també, i més encara, de sentiment» (OC III, 379).³⁵

Aquest punt de mira o de sentiment no és sinó l'afany d'arrencar un instant, una sensació o una imatge al fluir del temps i fer-ne una «inscripció absoluta». Aquesta actitud ja era evident al segon llibre d'*Estances* i sobretot a *Tres suites*, on el poema era una concentració de l'experiència, una contracció del temps en l'espai absolut del poema. En paraules de Riba,

«Quan una sensació, per exemple, s'expandeix dins l'ànima en sentiment o en somni, perilla de fer-se vaga i diluïda; però molt serà que no es glaci en una voluta de preciós enginy, o no s'exhaureixi en un llampec comprimit de metàfora pura, quan s'hi mescla tal o tal associació provocada en el subconscient pel mateix tust, cosa que no sempre dóna mal resultat» (OC I, 181-182).

Les tannkas es converteixen, doncs, en unes «petites càpsules d'energia fetes per tal de conservar alguna intuïció fugitiva».³⁶ Els estímuls que solliciten la sensibilitat, els objectes que atreuen l'atenció i els problemes que exigeixen la reflexió, tot desapareix emportat pel temps, barrejat en un fluir indiferenciat d'experiència que va a parar a l'oblit, del qual la memòria salva o rescata ben poca cosa. És el moment en què intervé el poeta o, si així es vol, l'actitud poètica, que es proposa de retenir amb una fórmula verbal —enginyosa, retòrica, artificiosa— o amb una imatge —metàfora o no— una determinada experiència

A *Sobre poesia i sobre la meua poesia* escriu: «N'hi ha [de poemes seus] originats immediatament, fins allí on jo sé, per estats d'ànim, per anècdotes, pel que Goethe en deia circumstàncies, etc.» (OC II, 262) .

Vid. GOETHE, *Obras literarias* (Madrid, Aguilar, 1945), vol. II, p. 585. Vegeu també la nota 21.

35. Vid. J. FERRATÉ, *Dinàmica de la poesia* (Barcelona, Seix Barral, 1968), ps. 244-245 i 297-308.

36. A. TERRY, *La poesia de Carles Riba*, dins OC I, p. 26 .

i les associacions i els ressons emotius o intel·lectuals que ha suscitat. Concretament, la tannka LI en proporciona una mena de justificació:

Però tot passa,
sinó una simple flama
en cada cosa,
cada vegada —pura
sola vegada seva!

Tots els objectes i els éssers del món passen, és a dir, sotmesos al temps, tenen una duració i després desapareixen ineluctablement. Però també posseeixen una «flama», una metàfora prou general que es deu referir a la qualitat de la vida particular i concretíssima viscuda per cada ésser o objecte, amb el seu valor i la seva materialitat i espai al món, amb el seu valor o interès per als humans. Aquesta «flama», la corporeïtat —si fos possible percebre-la tant com ho és imaginar-la— de «cada cosa» (un substantiu de sentit feliçment vague, adequat al context i ressaltat per ell), «cada vegada» que se'ns fa present (efectivament, cal referir-la al contemplador), això és el que el poeta vol retenir en el poema, aquesta és la finalitat de la «inscripció». Perquè cada objecte només té una «pura/ sola vegada seva», un moment del temps —i de l'espai— en què és allí per a ell mateix i per a nosaltres, tant si el veiem com realment és o com ens el representem.³⁷

És clar que els epigrames poden esdevenir, com Riba sabia molt bé, «delicadíssimes catàstrofes» si els poetes els conreen d'una manera deli-

37. Aquest poema em fa pensar en un passatge de la IX de les *Elegias de Duino*, concretament els vs. 10-16, que copio a continuació en alemany perquè es pugui observar la reiteració: *Aber weil Hiersein viel ist, und weil uns scheibar / alles das Heisige braucht, dieses Schwindende, das / seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten. Ein Mal / jedes, nur ein Mal. Ein Mal und nichtmehr. Und wir auch / ein Mal. Nie wieder. Aber dieses / ein Mal gewesen zu sein, wenn auch nur ein Mal: irdisch gewesen zu sein, scheint nicht widerussbar.*

He fet servir la traducció d'E. BARJAU, recollida a R. M. RILKE, *Elegias de Duino. Los sonetos a Orfeo* (Madrid, Cátedra, 1987), ps. 110-111, que fa així:

Sino porque estar aquí es mucho, y porque parece que nos / necesita todo lo de aquí, esto que es efímero, que, / nos concierne extrañamente. A nosotros, los más efímeros. / Una vez / cada cosa, sólo una vez. Una vez y ya no más. Y / nosotros también / una vez. Nunca más. Pero este / haber sido una vez, aunque sólo una vez: / haber sido terrestre, no parece revocable. /

berada i calculada. El perill aleshores és de produir camafeus, estampes o exercicis retòrics de més o menys habilitat. Aquest no és el cas de Riba, evidentment, que va procurar arribar-hi «des de la gran poesia i des del sentiment ple, a tot risc».³⁸ Així és que Riba comença un comentari de dues tannkas adreçat a una lectora no identificada amb una observació sobre les idees en poesia, precisament sobre les idees en una poesia, les tannkas, en la qual el lector potser no en cercaria o les consideraria innecessàries. Riba, naturalment, no pensa així:

*«Todo poema, por lírico que sea, puede y debe tener su paráfrasis; si se prefiere, su esquema, sólo teóricamente anterior, en prosa. Lo abusivo, por no decir lo tonto en crítica, es pretender fundar en el esquema la valoración del poema» (OC IV, 223).*³⁹

O, com diu G. Ferrater: «Les idees (quan algú és capaç de tenir-ne, com Riba n'era capaç) són el començament de la poesia, no pas el final. El final és, simplement, una pura imatge [...] de les idees que hi havia al començament».⁴⁰ Dit això, hi podria haver qui tingués l'acudit de suposar que la poesia de Riba és una poesia d'idees, potser filosòfica; però res no és més lluny de la veritat i paradoxalment més a prop. El que és segur és que no cal saber filosofia per llegir Riba, però la seva poesia s'entén millor si el lector en sap alguna cosa, si, per exemple, coneix Plató o sant Agustí:

«No vull dir que per a ésser gran poeta calgui ésser filòsof; però la inquietant constatació és que tots els poetes indiscutibles com a màxims han penetrat profundament i subtilment, amb idees exactes i ben lligades, en llurs emocions i en llurs supremes contemplacions de la vida humana» (OC III, 157).

Allò que ara ens interessa és que Riba solia partir d'una *idea*, d'una

38. Vid. J. SALES, *De Carles Riba a Màrius Torres*, «Homenatge a Carles Riba», p. 305. Vegeu la nota 23.

39. Datat el 4 de gener de 1953 i adreçat a «*mi amable lectora*», el manuscrit d'aquest comentari —conservat a l'Arxiu Riba—, consta de cinc fulls numerats de 16 × 22 cm, escrits a una sola cara amb tinta negra. Amb el títol *Comentari de les tannkas LXXVIII i LXXIX*, ha estat recollit a OC IV, ps. 223-225.

40. G. FERRATER, *La poesia de Carles Riba*, ps. 120-121.

engruna d'experiència, interpretada segons el pensament i la sensibilitat, és a dir, treballada segons una estructura lògica i emotiva alhora, a la qual s'associaven imatges i emocions que podien tenir una relació més o menys subjectiva amb l'anècdota original, que a la fi resultava totalment transcendida. Quan es referia a aquest germen, és significatiu que Riba fes servir les expressions «idea» (OC IV, 338) o «cinta de prosa» («una cintra de prosa és anterior, almenys en teoria, a la miraculosa construcció de tot poema; no dic de tot vers» [OC III, 233; vegeu també 251] i el passatge citat més amunt del comentari a les dues tannkas). Per tant, com a exemple d'aquest complex procés d'elaboració, de creació, i com a demostració que a les tannkas hi ha alguna cosa més que expressions enginyoses o belles imatges, llegim la tannka LXXIX, titulada «Com Chamilly»:

He fet l'absència
profunda a l'ona vana
dels dies —dura,
com la cova marina,
d'impures meravelles.

Que Riba, al comentari que he citat abans, explica així:

«He convertido —vengo a decir en él— la ausencia, el recuerdo de nuestro amor, en algo profundo, que los días recubren con su intrascentente fluir; en algo, como la cueva submarina, cruel por lo impuro de las maravillas que encierra» (OC IV, 224).

A la tannka el poeta adopta el punt de vista de Chamilly, que enterra ben al fons del seu interior el record dels seus amors amb una monja portuguesa. El dramatisme del tema és subratllat per una eficaç paronomàsia, «l'ona vana» (la fluència mecànica del temps), i una imatge poderosa pel context en què actua, la de la cova marina.

Cal recordar que Chamilly va ser un oficial francès que formava part de l'exèrcit que lluitava en ajuda dels portuguesos contra la invasió espanyola del 1659. A Portugal, Chamilly, jove i ben plantat, va conèixer i seduir una monja d'un convent de Beja (Alemtejo). La història es va fer famosa per les *Cartes portugaises traduïdes al francès* (1669) que la monja abandonada adreçava al seu galant llunyà. La

monja va ser identificada com Marianna Alcoforado i a ella dedica Riba la tannka LXXVIII:

Si riu l'absència
només que de l'antiga
dolçor enfondeixis
un mot, i més te n'omples,
¿no és ja Déu que parla?

De fet, Riba no parteix de l'anècdota de la seducció pròpiament dita, perquè el que l'interessa —i no seria inoportú recordar Nausica— és el mite, «con lo típico que fija para siempre». ⁴¹ Riba comenta així aquesta tannka:

«Una mujer lo dió todo, sin vacilar ante el sacrilegio, por un hombre a quien amó y que se separó de ella casi evadiéndose y sólo contestó a sus cartas desesperadas con “impertinentes protestas de amistad” y “cumplimientos ridículos”. Entre la quinta carta portuguesa y la muerte de la Marianna histórica (1723) mediaron unos cincuenta y cinco años. ¿Quién no se preguntará, como yo mismo, lo que ocurrió en su alma, qué voces hablaron en su alma, durante ese inacabable silencio? Consta que Marianna Alcoforado fué para sus hermanas de religión altísimo ejemplo de celo monacal, resignación y penitencia. Con mi breve poema intenté situarme en el punto en que lo absoluto de su humano fuego amoroso pasó a descansar en Dios, de quien nace todo amor; y al formularlo así, pienso en un pasaje amoroso del Kempis. A fuerza de abundar en las dulzuras perdidas, mi Marianna siente sonreírle la ausencia, se colma en el recuerdo de las palabras tan sinceramente dichas en otro tiempo —y en la plenitud de sí misma encuentra a Dios» (OC IV, 224-225).

41. Vid. també Nausica de Joan Maragall (OC III, 178-211); per al mite, vid. Nota a la segona edició de *L'ingenu amor* (OC I, a cura de J. L. Marfany, ps. 462-463). Riba acaba el comentari de les dues tannkas amb la frase: «El amor que se da, engrandece más seguramente que el que se recibe...»

Aquest és el motiu recurrent de les grans apassionades de Rilke, com es pot comprovar precisament a *Nausica* de Joan Maragall (OC III, 199) i a *D'una carta a Ricard Permanyer* (OC III, 334), així com a una carta a P. Crusat (1-ix-1951). Vid., naturalment, *Els quaderns de Malte Laurids Brigge*, traducció de J. LLOVET (Barcelona, Proa, 1981), ps. 210-214.

Tocant a aquest epigrama, hi ha tres coses notables a remarcar; una es relaciona encara amb el tema: les amants apassionades, tan estimat per Rilke, a les quals Riba dedica dos sonets memorables a *Salvatge cor*, el xv a Nausica i el xvii a Alcestis (vegeu OC III, 199).⁴² L'altra té a veure amb el tractament del poema; cal observar que Riba hi fa servir una *persona*, és a dir, que parla amb la veu del personatge. Aquesta tècnica dramàtica és poc freqüent en el Riba d'abans de *Salvatge cor*, però n'hi ha exemples al segon llibre d'*Estances* (el poema 29, «Parla l'ànima de Narcís») i a *Tres suites* («Nos numerus sumus»). La tercera consideració a fer és la relació entre l'amor i la divinitat, un tema que, dins l'àmbit genèric de la caritat, Riba havia elaborat a les *Elegies de Bierville* i que reprèn en aquesta tannka (escrita el 1946).

Temàtica

Les circumstàncies que van originar les tannkas són molt diverses, per la qual cosa no és senzill d'elaborar un mapa dels seus temes. I no perquè no sigui possible de precisar uns nuclis semàntics i temàtics prou concrets, sinó perquè les modulacions del to de veu i de les actituds són molt matisades i subtils. Això no obstant, convé establir uns nuclis una mica perfilats i esbossar l'evolució dels temes de l'una sèrie de tannkas a l'altra. Adverteixo, abans de començar, que la classificació que presento és sobretot indicativa (i de cap manera exhaustiva), perquè les superposicions són moltes, com són moltes les matisacions o interpretacions possibles; fins i tot la mateixa proposta de nuclis temàtics ha de ser presa només com un intent tan precari com necessari d'introduir ordre i de produir sentit en un conjunt de vuitanta-un poemes.

El primer nucli temàtic seria el més característic de la poesia de Riba: la identitat personal, és a dir, el jo i els esdeveniments que l'afecten, sobretot els que li arriben de l'exterior (persones, situacions, paisatges); a aquest nucli adscriuria les tannkas x, xvi, xvii, xxiii, xxvi, xxxvi, xlii, xliii, xliv, lii, liii, lxv, lxvii i lxx (relacionada

42. Sobre el motiu de les amants desafortunades, *vid.* també les *Elegies de Duino*, I, vs. 36 i ss.

amb l'amor). El segon nucli observat (que constitueix una novetat considerable en la poesia ribiana) fóra el paisatge i tots aquells fenòmens que s'hi relacionen; és un camp molt ampli al qual adscriuria les tannkas XII, XV, XVIII, XXI, XXII, XXVII a XXXIII (i, per extensió, la XL), XXXVII, XLVII, L, LX, LXI i LXIV. Naturalment, el paisatge és contemplat pel poeta a hores diferents del dia o en diferents estacions de l'any, d'aquí ve que el temps sigui objecte de reflexió i constitueixi, més que no pas un nucli temàtic, un rerafons, una atmosfera que impregna els poemes (sobretot els de les «Tannkas de les quatre estacions»); això no obstant, podem considerar que tenen el temps com a objecte les tannkas XXII, LI i LXVI, però, insisteixo, apareix en un nombre molt superior combinat amb altres temes.

Un altre nucli, també habitual a l'obra de Riba, és el que podem anomenar genèricament dels afectes; és un nucli imprecís en el qual incloc aquells poemes on s'exposa una relació sentimental entre el poeta i objectes, llocs o persones; és un tema molt general al qual podrien correspondre les tannkas I, II, XI, XIII, XIX, XX, XXV (que es pot relacionar amb l'amor), XXXV, XXXVIII, XXXIX, XLV, XLVI, LIV, LV, LVII, LXII, LXXIV, LXXV i LXXVI. La relació amorosa pròpiament dita constitueix un altre tema, on encaixarien les tannkas III, IV, VI a VIII, XXXIV, XLI, LVI, LXIII, LXVIII, LXIX, LXXI a LXXIII, LXXVIII i LXXIX.

Encara hi ha dos temes més que tenen un pes important en aquests poemes. L'un ja és habitual en Riba: la reflexió sobre la poesia, que trobem a les tannkas V, XIV, LVIII i LIX i indirectament a la VII i a la LXVI. L'altre, en canvi, és una novetat considerable amb una presència discreta però significativa (li dedica les dues últimes tannkas): la fe religiosa; el tema és evident a les tannkas XLIII, LXXX i LXXXI i de manera indirecta apareix a les tannkas LII i LXXVIII. M'apresso, altrament, a advertir que el meu comentari no segueix aquest ordre, que he alterat en benefici de l'argumentació.

L'aparició de la temàtica religiosa, com es pot comprovar, és més remarcable pel que té de novetat que no de relleu. Absent a les «Tannkas de les quatre estacions», es fa present a les «Tannkas del retorn», escrites, cal recordar-ho, després del procés de retrobament amb Déu viscut a l'exili i contat a les *Elegies de Bierville*. En un altre sentit, les «Tannkas del retorn» es caracteritzen per la disminució de poemes dedicats a motius de paisatge (encara que hi ha algunes escenes molt

belles, sobretot les relacionades amb el pas del temps), alhora que augmenta el nombre de poemes dedicats a l'amor i sobretot a la reflexió sobre la identitat personal. Aquesta variació temàtica em sembla que il·lustra dos fenòmens. El primer és que Riba va començar a escriure els seus epigrames amb un propòsit més aviat lúdic, d'exercici seriós, però exercici al capdavant, assajant temes que fins llavors no havia sabut o volgut o no li havia convingut incorporar als poemes de més volada, d'on que, acabada la primera sèrie, planegés de no tornar-hi. Ara bé, les circumstàncies de la guerra i de l'exili van alterar el curs de la vida de Riba i goso dir que de la seva obra; és així que, tornat de l'exili, reprèn l'escriptura de tannkas, però no cal dir que ni el propòsit del conjunt ni els temes ja no podien ser exactament els mateixos, donats els canvis esdevinguts en la seva personalitat. Hi ha, és veritat, una certa continuïtat, a què contribueix l'ús de la mateixa estrofa, però varia el to i apareixen temes que eren inimaginables a les «Tannkas de les quatre estacions», més lligades a l'etapa de *Tres suites*, com les «Tannkas del retorn» es relacionen necessàriament amb les *Elegies de Bierville* i anuncien aspectes de *Salvatge cor*. L'altre fenomen és la tendència de Riba a evolucionar en el curs de la composició d'un llibre; sol començar-los amb un propòsit, sovint força modest, per acabar-los amb una embranzida i una ambició considerables, com s'esdevé a les *Elegies de Bierville*, *Salvatge cor* o a *Esbós de tres oratoris*.

La poesia

Una de les preguntes que es pot fer el lector de les tannkas és com un poeta del tipus de Riba pot fer poesia dels paisatges, dels objectes o fins i tot dels afectes. L'explicació la podem trobar a la tannka XIV:

¿La poesia?
Cal cercar-la on tu saps ja
que és, com la Gràcia
o l'aigua pura i dura
d'una font emboscada.

El poeta respon sense vacillar a la pregunta del seu (fictici) interlocutor: la poesia s'ha de cercar allà on ja se sap que és. Que és precisament el

que Riba ha fet amb les tannkas; ha cercat la poesia que contenen els objectes, les sensacions, les paraules, per retenir-la en el poema, sense el qual hauria desaparegut, enduta pel fluir del temps i de l'experiència. (No ha d'ocupar-me ara si la poesia és en els objectes externs i el poeta es limita a descobrir-la i comunicar-la o és el poeta mateix que dota els objectes de poesia, que els fa poètics perquè, per un acte de liberal creació, en fa poesia.) És interessant de comprovar com Riba torna al tema d'aquest epigrama (datat el 24-v-1936) al «Prefaci a la segona edició» (1949) de les *Elegies de Bierville*:

«La Poesia, cal cercar-la on se sap que és, havia jo mateix escrit anteriorment: espera, com la veritat, a la qual és unida; com la font més amagada i més pura, cap a la qual obre camí la set; com l'Amor, al qual hom s'acosta estimant; com Déu, que s'estima en qui aprèn d'estimar-se» (OC I, 213).

Tots dos textos (el segon és en una bona part una citació parafrasejada del poema)⁴³ recorren a l'ús de la comparació (que es combina retòricament amb l'enumeració i amb el parallelisme) per tal d'explicar la disposició del poeta de cercar la poesia, que és a l'espera. Aquesta seria, al capdavall, la funció del poeta i, doncs, el possible mèrit d'aquests epigrames: redimir el banal i el fugisser i fer-ne poesia, bona poesia; dit en d'altres termes, el món espera inert que el poeta se'l faci seu per la poesia i, fet seu, el converteixi en més habitable o tolerable, potser intel·ligible, per als humans. Ara, si ens fixem en les comparacions, comprovarem que corroboren aquest objectiu: cal cercar la poesia com qui cerca la gràcia divina que, operant o no, és a disposició de l'individu si, creient, se la vol fer seva;⁴⁴ o com aquell que cerca l'aigua d'una font,

43. Vegeu, sobre la tannka i aquest text, el comentari que Riba fa en una carta a Manuel de Montoliu (16-ix-1951). És útil tenir present, com recorda J. MEDINA, *Carles Riba*, I, ps. 299-300, que Riba va escriure aquesta tannka l'endemà d'assistir a la inauguració de la Font de l'Oreneta, a Viladrau, en homenatge a Guerau de Liost. Com a conseqüència, seria aquest l'interlocutor del poeta.

44. Riba al·ludeix segurament a I Cor 4, 7: «Què tens tu, que no ho hagin rebut?». *Vid.* també OC III, p. 420, on és referida a sant Agustí. Una citació com aquesta reclama que es presti més atenció a la religiositat de Riba anterior a la seva «conversió». L'epigrama que comento és del 24-v-1936, mentre que l'elegia XI és del 22-i-1941, per bé que el procés de què és culminació comença el 1939 com

amagada i pura, per apagar la set. Al «Prefaci» hi ha quatre comparacions (la veritat, la font, l'amor i Déu) i al poema n'hi ha dues (la Gràcia, és a dir, metonímicament, Déu, i l'aigua de la font), però, més enllà de les amplificacions retòriques (prou efectives, cal reconèixer-ho) la coincidència és evident. A més a més, la font podria tenir encara un doble sentit, segons que la limitem a ser un símbol de la puresa (perquè les seves aigües ragen incontaminades de la terra) o de la vida mateixa, però moralment innocent, o la relacionem amb la font de Castàlia, tal com apareix, amb els mateixos adjectius (combinats en una eficaç paronomàsia), a la VIII de les *Elegies de Bierville* (vs. 19-20):

Dona, tu i jo hem begut al doll glacial de Castàlia
l'aigua dura dels déus, pura a través de l'horror.

De tota manera, en un altre lloc, Riba escriu tocant a la qüestió que ara m'ocupa:

«Estic persuadit que cap poeta autèntic no ha anat mai a la poesia sabent per endavant què és. I quan els poemes fets li han fet manifesta la seva vocació, és sobre ells que si de cas discorre, alguna cosa de llurs caràcters i de llur elaboració i de llurs efectes que fins i tot explica i defineix; més que no pas sobre la poesia i de la poesia en si. ¿És que per als més lúcids la poesia no existeix sinó pels poemes fets, i en ells? Fa molt de temps que tendeixo a creure-ho així» (OC III, 367-368).

Sembla que Riba es contradiu, però només ho sembla. Segons l'epigrama, el poeta cerca la poesia allà *on* sap que és, mentre que aquí el poeta no sap *què* és. Així, entenc que, per a Riba, el poeta ha de poder suscitar l'experiència que esdevindrà poesia, però allò que no pot fer és preveure quina mena d'experiència serà, és a dir, el poeta, si és sincer, s'obrirà a l'experiència perquè aquesta actuï en ell i per ell. Aquest podria ser el mecanisme de la inspiració (encara que inclogui operacions i aptituds teòricament anteriors), però al costat del que és donat al

a mínim. *Vid.*, sobre aquesta qüestió, J. PINELL, *L'esfera del diví en la poesia de Carles Riba*, dins J. MEDINA i E. SULLÀ (eds.), «Actes del simposi Carles Riba», ps. 47-59, i J. GOMIS, *La poesia de Carles Riba*, dins *Tres poetes i Déu* (Barcelona, Claret, 1979), ps. 173-228.

poeta hi ha d'haver una actitud de vigilància, de rigor i d'exigència en el procés de la creació (que evitarien els perills del deixatament o el sentimentalisme, per no dir les falles tècniques).

Que la vigilància i l'ofici són imprescindibles ho demostren les tannkas; Riba hi ha intentat de «contenir una sensació, una representació, una reflexió, un fet d'amor o de recança», és a dir, el poeta ha experimentat una determinada vivència —que li era oferta, si volia fer-se-la seva— i n'ha fixat l'essencial, el «traç sobri i just», en el poema. Quan la poesia existeix amb independència dels poemes, és a dir, quan el subjecte es lliura al que amb Kierkegaard hauríem d'anomenar la conducta estètica (en la mesura que prescindeix de tota elecció ètica), esdevé «vaga, banal, insidiosa i inclús perillosa, fins que per una victòria del poeta no ha pres forma en el poema» (OC III, 368), fins que el poeta no ha sotmès l'experiència al control, formal però també moral, del poema acabat, fins que, de totes les opcions possibles (ètiques i estètiques), n'ha triat unes i n'ha abandonat unes altres: el producte és el poema i també ell mateix. Vet aquí per què Riba dóna tant de valor als poemes fets, ja que en ells es descobreix a si mateix; així fa certa l'afirmació de Goethe, per a qui els seus poemes eren els «fragments d'una gran confessió».⁴⁵ En paraules del mateix Riba:

«Davant d'una obra meva feta, necessitava creure i dir que jo era en certa manera condicionat per ella, limitat i acrescut per ella; que ella era un factor important en la suma d'actes meus que en aquell instant jo era i que a cada instant aniria essent» (OC III, 370).

Cal tenir presents aquestes paraules en llegir la tannka LXVI, que té com a títol «Inscripció» i com a subtítol, ben revelador, «Sobre un exemplar de les meves *Estances*»:

Oh vida, vida,
pur corrent, com t'assembles
a les paraules!
Un rostre vol llegir-s'hi;
l'aigua fuig de la imatge.

45. Vid. R. WELLEK, *A history of modern criticism*, vol. I, p. 207. La citació pertany a *Dichtung und Wahrheit*, VII. Vid. Goethe, *Obras literarias*, (II, p. 1197a («cuanto de mí se conoce no son más que fragmentos de una gran confesión»); també p. 1474b.

L'epigrama (això significa el títol al cap i a la fi) estableix una comparació entre la vida i les paraules fonamentada en la semblança entre la fluència de la vida, que el poeta presenta mitjançant la metàfora habitual del pas de l'aigua («pur corrent» es referiria, amb aquesta base, al fet mateix de transcórrer, al moviment, d'on que «pur» sigui més un epítet d'intensificació que no pas una atribució de cap qualitat essencial), i la fluència de les paraules. El poema conté una curiosa paradoxa, perquè no són les paraules que representen la vida, que la substitueixen imitant-la, sinó a l'inrevés, la vida que s'assembla a les paraules; però més que no pas en el motiu de Wilde, per a qui era la vida que imitava l'art, penso que el que Riba vol dir és que les paraules atribueixen sentit, ordre i coherència a la confusa massa d'experiències que anomenem vida, sempre arrossegada pel temps. Encara més, als vs. 4 i 5 (amb la qual cosa Riba respecta l'estructura tradicional de la tannka: 3 + 2), hi ha una variació temàtica. El poeta (que parla d'ell mateix en tercera persona) és ara «un rostre» (que és alhora una sinècdoque per l'individu, però també una metàfora per la identitat personal) que es vol veure reflectit en aquest corrent que és la vida i que són les paraules; la metàfora és molt hàbil: el rostre es vol «llegir» (com és adient a un poeta i a les paraules mateixes). Però aquest corrent (aigua, vida, paraules) «fuij de la imatge», del rostre, és a dir, no reflecteix aquella identitat que cerca el poeta. Hi ha, doncs, una pugna per imposar sentit en una fluència constant, en una duració gairebé bergsonianana (recordem *Estances* II, 7, on el poeta havia de plantar cara a la «vida abstracta i profunda» que amenaçava la seva seguretat), un corrent sobre el qual tota imatge, tota identitat, no pot ser sinó il·lusòria. El poema es titula «Inscripció», perquè això és el que, al capdavant, va intentar de fer Riba a les *Estances*: aturar el corrent de la vida i fixar algunes imatges amb paraules, en poemes que li tornessin una imatge d'ell mateix quan els rellegís; però si els poemes han romàs intactes, no ho han pogut fer ni la vida ni el mateix poeta.

La tannka LIX ofereix precisament una reflexió sobre el llenguatge i la seva relació amb l'experiència en el poema, com era fins a un cert punt lògic d'esperar després del que he comentat:

Pur, si en aurora
 sempre futura el deixes,
 el mot, i pura
 la dura perla estranya
 d'on sempre el vers és verge.

Entenc aquest poema així: el mot és pur si manté la seva capacitat virtual (auroral) de significació, si és considerat pel poeta (i pel lector) no com un sentit realitzat sinó tan sols com la incitació d'un sentit sempre renovat, com acabat de descobrir (vegeu OC III, 243-244); si el mot és pur, també és pura l'experiència de què ha nascut el vers, el poema, el qual no serva cap lligam amb aquella experiència i per això és verge, és a dir, no està contaminat per la realitat i té, doncs, un valor propi, com la perla.⁴⁶

En una altra tannka, la v, Riba diu que el llenguatge dels poetes és obscur:

La nit somia
 riu avall de la lluna;
 els morts, dins l'ombra,
 comprenen les paraules
 obscures dels poetes.

La imatgeria d'aquest poema és d'un to decididament nocturn (nit-lluna-morts-ombra-obscures), però crec que no depèn de cap relació necessària entre aquests elements que el llenguatge dels poetes sigui considerat obscur. El mateix fet que siguin els morts els que comprenen les paraules dels poetes crec que cal entendre'l, de la mateixa manera que el conjunt de les imatges i de la tria del lèxic, com un procediment retòric, destinat a glossar plàsticament la dimensió de misteri de la poesia. Una associació com aquesta no es produeix, a més, en cap altre moment de

46. Remarco que l'epigrama es compon de dues oracions nominals pures, que corresponen a la divisió temàtica en dues parts; a més, les rimes internes (-ura), les alliteracions (el grup «ur», «vers»-verge») i l'isolexisme ((pur»-«pura») funcionen amb una gran eficàcia (el motiu de la puresa fa pensar en *Salvatge cor*, II, vs. 12-14). Remarco, així mateix, que Riba torna a usar el motiu de la perla, amb un significat diferent, a *Elegies de Bierville*, VI, v. 3, i a *Salvatge cor*, I, v. 14, II, vs. 12-14, i III, v. 2.

l'obra de Riba, per la qual cosa penso que cal entendre el poema com un exercici d'escenificació, és a dir, com un intent de proporcionar a una emoció o a una reflexió (que serien, doncs, l'element d'obscuritat de la poesia) un equivalent plàstic o, per què no?, un correlatiu objectiu, que esdevendria el vehicle o fins l'estímul de la reacció del lector i, és clar, facilitaria la comprensió del poema. I això és el que Riba sol fer en els epigrames que tenen el paisatge com a tema o motiu central.

El paisatge

Les descripcions o impressions de paisatges no abunden a la poesia de Riba; n'hi ha alguna d'escadussera a les *Estances*, però les altres, també escasses, cal cercar-les a les *Elegies de Bierville* i a *Esbós de tres oratoris*. La seva presència, a més, sol ser estrictament funcional, asservida al conjunt del poema i a l'emoció o situació que n'és objecte. A les tannkas, en canvi, sovintegen les impressions paisatgístiques, que presenten un ventall de possibilitats determinat, a l'un costat, per aquells poemes en què el paisatge és descrit d'una manera neutra i sense comentari i, a l'altre, per aquells poemes en què hi ha una clara intervenció personal, és a dir, aquells en què el paisatge és una funció del poeta i no per ell mateix («De l'epigrama i més enllà»). En aquest cas, el paisatge tant pot ser el punt de partida com el punt d'arribada de la relació establerta (l'epigrama «presenta la vida tal com és: imatge + símbol», consta al guió de la conferència del 1938), per la qual cosa podem parlar del paisatge en termes de fallàcia patètica o de correlatiu objectiu, segons els casos; és clar que, al més sovint, el paisatge no és sinó un component de la imatgeria del poema, amb una funció més aviat instrumental, per la qual cosa cal referir-s'hi en termes de prosopeies, comparacions o metàfores *in praesentia*. En les descripcions Riba sol recórrer a les enumeracions, els parallelismes i les correlacions, així com, per l'economia mateixa que imposa el marc reduït de la tannka, a les metonímies i sinèdoques. Efectivament, la tannka, per la seva brevetat, no es presta a gaires exhibicions retòriques, però Riba aconsegueix efectes molt notables amb les repeticions i amb els èmfasis (preguntes, exclamacions, expressions apodíctiques), combinats amb una hàbil distribució del material temàtic en el poema, que pot presentar l'organització

tradicional de 3 + 2 versos o la de 2 + 3 versos, heterodoxa, però afixa, així com la més peculiar de 2 + 1 + 2, que es basa en la simetria.

Una de les maneres de presentar el paisatge és de fer-ne una descripció directa, descrivint-lo tal com és, com si es posés «l'ull sobre l'objecte» («De l'epigrama i més enllà»), i fixant-lo tot «suggerint, per expressió directa o associativa, la senzilla plenitud de la seva presència» (OC I, 182). De l'expressió directa n'és un bon exemple la tannka LX, «Branca sobre el torrent»:

Que pura brilles
amb tanta flor, inclinada,
branca, dins tanta
quieta llum de l'aire,
a tanta fuga d'aigües!

Riba descriu la branca florida, inclinada sobre un corrent d'aigua i brillant en la llum. El poeta, doncs, es limita a posar-nos la branca (només una branca) davant dels ulls de la imaginació i a fer-nos-la viva i palpable, corpòria; d'aquí ve que no puguem atribuir a l'adjectiu «pura» cap connotació moral, sinó tan sols una funció intensificadora: hem de veure la branca tal com és. Una bona part de l'èxit del poema ve de la selecció metonímica, que és ressaltada per la repetició de «tanta», que té un efecte eufònic i rítmic alhora, i que es combina amb una alliteració de *a* (i d'altres fonemes). De tota manera, aquest és potser l'únic exemple clar de descripció precisa i neutra d'un paisatge, perquè el més freqüent és que hi hagi una intervenció més o menys evident del poeta, com a la tannka LXIV:

Núvol sense altre,
blanc en la tarda blava,
passes, a penes
impur, a la ventura
d'un vent que ni sospira.

El poeta s'adreça a un núvol solitari, «núvol sense altre», que travessa, «blanc», el cel blau de la tarda («tarda blava» és una efectiva hipàllage); però aquest núvol és «a penes impur», una atribució de qualitat (com

tan sovint en el camp semàntic de la puresa) que depèn evidentment del poeta, a qui també correspon la metàfora personificadora del vent «que ni sospira»: el núvol passa endut per un vent imperceptible, gairebé pur (però no del tot) perquè té una existència totalment separada de l'observador.

De tota manera, les intervencions del poeta no es fan notar excessivament (de fet, n'hi havia una a la tannka LX: l'adjectiu «quieta» aplicat a llum), com a la tannka XXVII:

Una sorpresa
de vent omple els baladres
ardents, que frisen
un instant, com les sedes
d'una dansa enganyosa.

A la tannka LXIV trobàvem un vent «que ni sospira», aquí «una sorpresa» de vent, és a dir, una bufada de vent que fa moure, que «omple» els baladres «ardents». El poeta concedeix als baladres, mitjançant un seguit de metàfores, una vida breu, relacionada amb el moviment que els imprimeix el vent: «frisen un instant». Un moviment que és explicat a la fi amb una comparació que incorpora una metàfora molt complexa: «com les sedes / d'una dansa enganyosa»; en efecte, els baladres es mouen com es mouen els que ballen, tòpicament vestits de seda (perquè cruix), una dansa «enganyosa» perquè no arriba a ser-ho (com els baladres es mouen un instant, sense continuïtat ni ritme, empesos pel vent).

La descripció es limita sovint a un tret del paisatge, recordat per la vivesa de la impressió que va causar en el poeta, la intervenció del qual al poema es fa més evident, com a la tannka XXVIII:

Penso en vosaltres,
ametllers de Siurana,
blanca esperança
d'efímeres banderes
en l'aspror irremeiable.

L'epigrama comença amb la intervenció del poeta, que recorda («penso en» diu el poema) els ametllers de Siurana (a qui s'adreça), i els descriu no en termes objectius, sinó metafòrics. Per a Riba —i per al lector si

vol seguir-lo— aquests ametllers esdevenen unes banderes blanques que evoquen l'esperança en un paratge d'«aspror irremeiable» (la substantivació d'aspror posa en primer terme la qualitat i l'adjectiu metafòric la intensifica); una esperança evocada perquè les fulles dels ametllers són blanques i, com a flors, són fràgils i «efímeres», com ho pot ser l'esperança en una situació difícil, «irremeiable» diu el poema. La flor de l'ametller torna a ser un correlatiu (que es presenta sota la forma d'una comparació) de l'esperança a la tannka I. (vegeu la XLII, però), on la veu del poeta encara s'amaga darrere d'una declaració que sembla objectiva i que no és sinó una associació personal.

La flor insegura
de l'ametller, més bella
no és que l'altra,
la impossible, que és viva
sols absent, oh esperança!

Ara bé, en d'altres tannkas la intervenció del poeta és encara més explícita, i aleshores la descripció del paisatge o d'elements naturals se sol relacionar, per una associació personal i un procediment retòric, amb un altre ordre de l'experiència. Una mostra ben interessant la proporciona la tannka XXXIII:

Corre el salvatge
triomf del vent per l'alta
nit orgullosa.
Parats corsers en fúria:
arbres, amor, estrelles.

En aquesta tannka Riba relaciona el vent de la nit amb una experiència amorosa. La força del vent de la nit esdevé un «salvatge triomf», amb què adquireix les característiques d'un cavall que torna a aparèixer al v. 4 amb una funció ben diferent: «l'alta nit» (entrada la nit) esdevé «orgullosa», metàfora d'adjectiu, amb un cert efecte de personificació, destinada a equilibrar la importància concedida al vent. Mantinent l'estructura tradicional de 3 + 2, els vs. 4-5 introdueixen una variació de motius: els arbres, l'amor i les estrelles esdevenen metafòricament «parats corsers en fúria»; són corsers «en fúria» però «parats», mentre

que «corre el salvatge/triomf» del vent de la nit. Així és que quan el vent bufa de nit i es mou, hi ha d'altres éssers que viuen una vida impetuosa: els arbres i les estrelles, però sobretot l'amor, que evoca metonímicament els enamorats. De tota manera, el procediment de l'associació és bastant velat en aquest epigrama, perquè la presència de l'amor és molt atenuada al costat dels elements naturals, tot i que el fonament autèntic del poema és, com he observat, el contrast entre el moviment i la força del vent i la quietud furiosa dels amants.

Però allà on segurament Riba fa més evident el mecanisme associatiu que ha posat en pràctica a les tannkas és la tannka XI:

Iguals em semblen
a dreçar-se en el córrer:
la poltra nua,
la noia amb sa rialla,
l'ona amb la seva vela.

El procediment associatiu es basa en aquest epigrama en l'analogia. El poeta diu que li semblen (un verb prou significatiu tal com demostraré més avall) «iguals [...] a dreçar-se en el córrer», és a dir, en el seu moviment o vida, tres elements prou diferents: 1) «la poltra nua», pel que té de connotació d'energia i vitalitat animals, en estat pur; 2) «la noia amb sa rialla», pel que té d'exaltació de la joia i de la innocència, perquè connota la felicitat; i 3) «l'ona amb la seva vela», que és l'element més divers i difícil de relacionar amb els altres dos (més pròxims entre si), perquè no és un ésser, sinó un fenomen natural, per la qual cosa cal interpretar-lo literalment, com a representació de la natura i, per tant, de la vida, però també figuradament, i aleshores esdevé una metàfora de l'aventura de viure. Ara bé, el més significatiu és que aquest poema clou el recull de «Tannkas de les quatre estacions», amb què Riba ens proporciona una mena de poètica o, més ben dit, una declaració dels mecanismes associatius i dels ordres d'experiència que intervenen als poemes; i encara esdevé més significatiu quan comparem el tema d'aquest poema amb el del que clou les «Tannkas del retorn»: «Crist»; en el primer recull, una afirmació de vitalitat sense més, en el segon, una declaració de fe.

Deia més amunt que Riba descriu el paisatge mitjançant una expressió directa o en relació amb altres ordres de l'experiència. Un dels pro-

cediments retòrics que fa servir per tal d'establir l'associació en què es basa l'efecte poètic és el de relacionar un objecte A amb un altre objecte B mitjançant fórmules com «em representes» (XLVII), «em mostra» (XXI), «em sembla» (xv, XL), «sembla» (XII), que precisen una mica els termes amb què s'ha produït l'associació i la fan explícita retòricament. Ho podem comprovar a la tannka XLVII:

Dolç debatent-te
al vent, feliç pollancre,
em representes
uns braços vans, la galta
que abandonant-se es gira.

Riba ha distribuït la tannka en dues parts unides pel verb que les relaciona entre elles i amb el poeta; és més, el mateix verb fa evident el procés de metaforització: el pollancre («feliç pollancre») mogut pel vent («dolç debatent-te / al vent» anuncia la reacció de l'enamorat dels vs 4-5) «representa» per al poeta uns braços i una galta que, per sinèdoque, evoquen un enamorat que s'abandona a la carícia (els braços són «vans», com les branques del pollancre al vent, perquè no ofereixen resistència a l'abraçada, la galta «es gira» quan s'abandona a l'amor). La tannka XXI té una estructura similar:

Vivents taronges,
estranyes dins la boira
—l'hivern em mostra
el candor i el coratge
i el color del meu somni.

El poeta evoca unes taronges (una metonímia per uns tarongers), que destaquen pel seu color (que és el que les fa «estranyes dins la boira»), i les associa amb una metonímia ben natural amb l'hivern (remarco l'ús del guionet per indicar el canvi de direcció del pensament del poeta), el qual —com a la tannka XLVII— li «mostra» que el seu somni, com les taronges («candor», «coratge» i «color»), pren vida en la boira, en l'hivern (la frontera entre el real i l'irreal, entre l'emoció i la fredor).

A la tannka xv, la caiguda de les fulles en un jardinet suscita la imatge, per un costat, material, de l'espai buit que deixen les fulles que

han caigut, i, per l'altre costat, moral, la soledat dels humans, tancats a casa, que presenciem com el jardinet viu una vida (el cicle de les estacions) que no poden controlar i que els ultrapassa. L'epigrama esdevé una metàfora del pas del temps i del destí particular de cada ésser:

Una altra fulla
desisteix de la branca;
cada vegada
el jardinet em sembla
més gran, i que ens oblida.

Riba ha utilitzat novament la metàfora verbal (les fulles «desisteixen» de romandre adherides a les branques) per conferir vida i qualitats emotives als objectes naturals; així és com el jardinet arriba, no a semblar més gran, sinó a oblidar-se (una personificació ben reixida) dels qui el contemplen («ens oblida»: el poeta, en usar la primera persona del plural, ha volgut implicar el lector en la situació del poema). És un epigrama excel·lent, que ens porta a llegir-ne un altre, el XVIII, on la reflexió encara és més evident:

Sol baix com una
mà desesperançada;
se'n va, deixant-nos
dolçament a la trista
fosquedat de les coses.

Tant en aquesta tannka com a l'anterior, són els vs. 1 i 2 els que estableixen la situació (la caiguda de les fulles, la posta del sol), de la qual els vs. 3-5 extreuen una reflexió o un efecte emotiu en el poeta. A la tannka que m'ocupa ara l'actitud del poeta és prou explícita, ja que, de seguida que s'ha afirmat que el sol és baix, és comparat amb una «mà desesperançada», que explota el tòpic sentimental de la tristesa del capvespre (i que prepara els vs. 4 i 5) en convertir-lo en aquesta mà que ens abandona, que se'n va a poc a poc (vs. 2 i 3) i ens deixa sense esperança lliurats al destí de les coses; a les quals el poeta, mitjançant una hipàllage, atribueix la foscor i l'emoció que corresponen a la nit («trista / fosquedat de les coses»). Riba ha fet servir de nou la primera persona del plural i ha establert una relació entre un moment del dia i un estat d'ànim que el poeta i el lector poden compartir; també ha fet

servir l'oposició subliminal —prou tòpica— entre la llum o la claror, que pot equivaler a l'ordre i a la joia, i la nit o la foscor, que equival a la tristesa i al caos.

Si en aquests epigrames Riba usava la primera persona del plural, a la tannka XII, entre d'altres, s'adreça al cor, un procediment que, tanmateix, també permet que, al costat de l'autor, hi intervingui el lector:

Sembla, aquests xiscles
d'oreneta, que esquincin
la tarda prima.
Cor, ja tornen les barques
amb la vela esblaimada.

En principi, el poema descriu una imatge prou familiar: el retorn de les barques a la caiguda de la tarda. Seguint l'estructura tradicional de la tannka, els vs. 1-3 exposen, mitjançant l'impersonal «sembla» (que contrasta amb la imatge que precedeix i amb el fet que, després, el poeta s'adreça al cor), el motiu de les orenetes (que evocuen la primavera o l'estiu), els xiscles de les quals introdueixen el motiu de la tarda (l'adjectiu metafòric «prima» entenc que significa que la tarda pot ser «esquinçada» —una metàfora verbal— pels crits de les orenetes i alhora que cedeix el lloc a la nit); els vs. 4-5 exposen el motiu central, el retorn de les barques amb la vela «esblaimada», literalment empallidida, un altre adjectiu metafòric que pot ser interpreta en el sentit que les veles ja no són inflades pel vent, que les empenyia quan sortien a punta de dia (que podria equivaler a la il·lusió) o que ja no reflecteixen la llum diürna, oberta (potser joiosa per connotació). Però com que el poeta s'adreça al cor, la imatge de les barques que tornen segurament té una lectura metafòrica en termes que valen per a aquell; així, el cor tornaria, com tornen les barques, de l'aventura del dia més o menys decebut o desil·lusionat (vegeu la tannka LXXVII).

Les orenetes i la posta de sol fan pensar en la tannka XXXI, en què el poeta també s'adreça al cor:

Posta d'octubre
dura, brunyida, closa!
Cor, entorn nostre,
llàgrimes i fantasmes,
vent fred sense orenetes.

Entre la tannka XII i aquesta hi ha una certa similaritat de to i fins i tot d'imatges, però el sentiment era tot just insinuat en aquella, mentre que aquí és molt explícit. Efectivament, una atmosfera de tristor impregna totes les imatges: la posta de sol, que és «dura, brunyida, closa» (tots tres adjectius són metafòrics), és a dir, independent de la voluntat humana i, com a tal, metàfora de l'inexorable pas del temps; les «llàgrimes i fantasmes» són convocats per l'arribada de la nit, les unes es relacionen —metonímicament— amb les emocions que Riba atribueix a la nit, els altres en poden ser la causa o són tan sols el producte del somni; el «vent fred sense orenetes» és una imatge una mica redundant, perquè és obvi que d'orenetes, el mes d'octubre, no n'hi ha en principi (que és justament el que el poeta ha volgut remarcar: que no n'hi ha, que hi manca alguna cosa de vida, doncs, mentre que sí que hi ha fantasmes a l'entorn), la qual cosa dóna més èmfasi al motiu de la tardor (l'octubre del v. 1), ressaltat per la presència del vent fred i de l'emoció que s'hi associa, amb la conseqüència tòpica del recolliment sobre si mateix. Finalment, convé observar que l'apòstrofe al cor és ambigu, perquè aquest cor tant pot ser un desdoblament per sinèdoque del mateix poeta, el qual s'adreçaria a ell mateix, doncs, com pot ser una sinèdoque de la persona estimada; personalment, m'inclinaria per la primera solució, encara que la coexistència de totes dues interpretacions fa més dens el poema.

El capvespre o la posta és el motiu central d'un seguit de tannkas en què sol servir com a correlatiu d'una emoció de tristesa o bé de pau i recolliment, alhora que anuncia l'arribada de la nit i de les emocions que s'hi relacionen. Ho hem vist a les tannkas XII, XVIII i XXXI, i ho tornem a trobar a la tannka XXXII:

La llangorosa
fi de la tarda em crida
no sé a quina
pau d'una falda antiga
on és naixença el somni.

L'epigrama consta d'un sol moviment: el poeta se sent cridat pel capvespre («llangorosa / fi de la tarda», amb l'òbvia connotació emotiva) a tornar (amb el record) a una indefinible pau proporcionada per una «faldeta antiga», una sinèdoque que penso que, si no evoca la mare,

evoca amb prou seguretat la infantesa i la llar, en la qual, en tot cas, «és naixença el somni», somni que pot ser entès com les il·lusions innocents de l'infant o l'anunci de la personalitat futura.

El capvespre també porta un descans del tràfec del dia a la tannka XXIX:

S'adorm el núvol
que era roent suara.
Oh dolça calma!
L'afany del dia es torna
record i alba de lluna.

En aquest epigrama (amb una estructura 2 + 1 + 2) es fa evident la relació entre el capvespre i l'emoció o sensació, que aquí és la «dolça calma» que arriba amb la nit. Els vs. 1-2 contenen una metàfora que descriu el capvespre: «s'adorm el núvol / que era roent suara», que es refereix a la vermellor («roent», que allitera amb «suara») del núvol il·luminat pel sol ponent que «s'adorm» quan arriba la nit. Als vs. 4-5 Riba exposa una reflexió moral i fa un breu apunt descriptiu hàbilment combinats: «l'afany del dia» esdevé amb el capvespre i la nit tan sols «records», en l'ordre íntim, i «alba de lluna», en l'ordre natural. Riba elabora una experiència similar a la tannka xxxvii, titulada «Posta»:

L'àeria flama
em penetra, i amb ella,
oh pau!, davallo
per les vies on fugen
el temps i el món i els somnis.

Si a la tannka XXIX no hi havia una presència explícita del poeta, que es limitava a descriure recorrent a verbs reflexius, en aquesta la presència és palesa: «l'àeria flama» (metàfora del cel vermell de la posta) «penetra» l'interior del poeta (una metàfora destinada a relacionar el fenomen natural i l'emoció que s'hi lliga), el qual davalla amb ella cap a la seva intimitat, «per les vies on fugen / el temps i el món i els somnis» (remarco el ritme iàmbic potenciat per la polisíndeton), amb què tornem a trobar el motiu del recolliment, del retorn a si mateix, que és allà on es fonen el temps, el món i els somnis.

Finalment, dins de la sèrie d'epigrames que contenen el motiu del capvespre, mereix una especial atenció la tannka LXXVII, titulada «Crepuscle a popa»:

Estela i posta
 confoses en tristesa
 d'aigua que oblida...
 ¿Reconeixes la imatge,
 cor, pura nau que em portes?

Aquest és un poema molt interessant, perquè s'hi fa evident el mecanisme de l'associació entre una imatge i l'emoció que suscita en el poeta o espectador. Emprant la distribució tradicional de la tannka, els vs. 1-3 descriuen la posta de sol observada des d'un vaixell que navega; si recordem el títol, «Crepuscle a popa», comprovarem que aquesta és la situació que exposa el poeta: l'estela que dibuixa el vaixell a l'aigua i la mateixa posta es confonen en un sol sentiment, la tristesa de l'aigua que «oblida», una eficaç metàfora verbal (amb efectes de personificació) que vol evocar tot el que es deixa enrera (d'on que sigui l'oblit l'acte triat). Als vs. 4-5, Riba pregunta al cor (al seu cor, a ell mateix) si reconeix aquesta imatge, que és, per tant, clarament utilitzada com a correlatiu de les emocions pròpies, en aquest cas la tristesa pel que se'n va amb el dia. Cal destacar que el cor és qualificat, aprofitant el camp semàntic mariner dels vs. 1-3, de «pura nau que em portes»; aquesta bella metàfora significa que el cor és on resideix l'impuls vital del poeta, la seu de les emocions, al grat de les quals ha viscut i que ara es tenyeixen de tristesa amb el capvespre, perquè s'ha acabat el dia i el poeta es recull sobre ell mateix.⁴⁷

Abans d'acabar aquest apartat, voldria citar una tannka on és molt clar l'ús del paisatge com a correlatiu d'una reflexió sobre el temps; és la tannka XXII:

47. Crec que en aquesta tannka s'hi pot trobar un ressò d'un poema japonès que Riba havia traduït al castellà per a l'*Antologia de la poesia amorosa*. El poema, anònim, fa així:

*Mi corazón... y la nave
 que veis pasar mar afuera
 tan de ligero, y a bordo
 todo es pena.*

Damunt les branques
 hi ha flors i ales noves.
 Fos somni, per a
 no témer que nosaltres
 ja no siguem nosaltres!

En aquest epigrama no hi ha pròpiament un paisatge, que és tot just insinuat, sinó que hi domina la sensació del pas del temps. Tot ha canviat (segurament amb la primavera), a les branques dels arbres hi han brotat tanyts nous i noves flors i s'hi posen els ocells acabats d'arribar (són dues metonímies molt efectives), però el poeta voldria que tot això no fos sinó un somni. Si ho fos, voldria dir que res no ha canviat i que nosaltres (el recurs a la primera persona del plural torna a implicar el lector i generalitza l'abast del poema) encara som els que érem (cal remarcar l'encert de repetir nosaltres), és a dir, que el temps no ha passat; òbviament, això no és així, i el temps passa i ho altera tot, un tema que Riba tracta amb una contenció emotiva notable i que, goso dir-ho, no és pas tan lluny com això del conegut «*Volverán las oscuras golondrinas*» de G. A. Bécquer. I ja que he acabat citant Bécquer, no vull deixar de citar encara una altra tannka, la xxx, que cito gairebé exclusivament perquè és una mostra d'un to melancòlic molt reeixit que no és gens habitual en Riba:

Sobre el silenci
 d'un rossinyol atònit
 plora la pluja
 en la nit dels fullatges
 i en la meva enyorança.

El rossinyol, que ja havia aparegut a la tannka ix («rossinyols de l'ombra», v. 5), és aquí un dels components d'una escena de pluja, que és el veritable tema del poema, la pluja i, és clar, l'enyorança, que és l'emoció amb què l'associa Riba. Així, la pluja «plora» (una metàfora prou coneguda) sobre «el silenci / d'un rossinyol atònit» (silenciós perquè —no se'ns diu la causa— està «atònit», amb què se'l dota de qualitats humanes); a més, plou «en la nit dels fullatges», on trobem una hipàllage que significa senzillament que és de nit (per això és mencionat el rossinyol) i plou sobre les fulles, i plou «en la meva enyorança», que

és una metàfora destinada a evocar l'estat d'ànim, l'enyorança que sent el poeta i sobre la qual també plou (una imatge que és difícil evitar que recordi el famós «Il pleure dans mon coeur» de Verlaine).

Els elements que componen els paisatges d'aquests poemes són de fet, i necessàriament, ben senzills: són moments del dia o de les estacions de l'any. On és més evident és a les «Tannkas de les quatre estacions», l'organització de les quals reflecteix en certa manera el pas, si no de l'any, de les estacions: primavera (IV), estiu (XIII), tardor (XV, XVI), hivern (XXI), primavera (XXI, XXIV, XXVIII), tardor (XXXI). En tot cas, els aspectes que n'ha seleccionat Riba són pocs i recurrents. El dia és descrit amb bastant de detall: l'alba i la nit, el sol, la lluna i les estrelles, la tarda i el capvespre apareixen sovint; les úniques estacions mencionades directament són la primavera i l'hivern (indirectament la tardor). Aquests elements emmenen també uns correlatius emotius que poden ser tòpics, com la tristesa o la soledat atribuïts a la nit o al capvespre, encara que la nit és al mateix temps l'ocasió de l'amor, fins que l'alba obliga els amants a separar-se. Alguns elements mariners (mar, barques, veles, illes, pescadors) i alguns elements del paisatge (vent, aigua, ocells —el rossinyol i les orenetes—, arbres, jardins, flors —la rosa sobretot—, pluja) configuren l'escenari estilitzadíssim d'aquests epigrames. De fet, la millor descripció de paisatge que mai va arribar a fer Riba és la del bosc de Bierville al prefaci a la segona edició de les *Elegies* (OC I, 208-214), però és innegable que aquestes breus anotacions, sovint motiu d'una reflexió o causa d'una emoció, solen ser poèticament molt reeixides.

Els afectes

La novetat que suposa l'aparició del paisatge en aquests poemes no pot amagar l'interès del tema dels afectes, que Riba no havia tractat gaires vegades (i encarada lateralment). A aquest tema corresponen aquells poemes on Riba palesa una atenció notable pels objectes i per les persones que l'envolten, una atenció que fins ara havia dispensat fonamentalment a analitzar les seves emocions i els seus estats d'ànim, així com la relació amb la dona estimada. És ben cert que aquest tema, tal com el presento, té un abast molt imprecís, però, si n'ex-

cloem la temàtica eròtica (tractada en un apartat específic), resta tot el conjunt de relacions sentimentals o morals que el poeta sosté amb els llocs (tractades sobretot a l'apartat del paisatge), les coses i les persones. Potser es podria considerar com una província del tema del jo, en la mesura que són ocasions en què es revela una actitud del poeta, però ha preferit limitar aquest tema a l'anàlisi explícita de la identitat personal, del món interior del poeta, i englobar sota l'etiqueta d'afectes aquelles tannkas en què Riba exposa una reacció davant d'un objecte o ésser exterior. En tot cas, em permeto d'insistir-hi, aquesta classificació només vol tenir un valor pràctic dins dels límits d'aquest estudi.

Una de les tannkas més interessants d'aquest nucli temàtic és la XIX:

Rius, i m'emportes
al mar de les cent illes
—la jovenesa.
Els pescadors que tornen
m'hi deixen solitari.

El tema del poema és ben clar: la jovenesa, que també és el tema de les tannkas I, II i XX, amb la qual sobretot la XIX té semblances molt notables, que es poden fer evidents en una comparació una mica detallada. Amb aquesta finalitat, copio la tannka XX:

Mires, i una alba
poderosa es despulla
—la jovenesa.
El paisatge s'oblida
de la lluna esblaimada.

A tots dos poemes la distribució dels versos és idèntica: 2 + 1 + 2 (encara que també es podria acceptar la tradicional de 3 + 2), una disposició simètrica que fa que el centre del poema l'ocupi l'enunciat directe del tema. La tannka XIX comença amb la constatació «Rius» i la XX amb «Mires», dues accions prou diferents que causen el mateix efecte, tal com és exposat als vs. 1-2. Quan la persona de qui parla el poeta riu, aquest se sent emportat amb ella (o per ella) a un mar fabulós, el «mar de les cent illes»; quan aquesta persona mira, el poeta veu al seu torn en aquesta mirada «una alba / poderosa que es despulla»,

una metàfora que tant pot significar l'anunci com l'afirmació d'una personalitat. En totes dues tannkas, tant el riure com la mirada, el mar com l'alba (tots dos metafòrics, reparem-hi), evoquem la joventesa, que és el que ha captivat el poeta; no la persona com a tal, sinó el fet que és jove. Riba ha fet una essencialització de la circumstància perquè no n'ha retingut res de personal, sinó una qualitat general que també pot impressionar el lector pel seu valor tòpic en la nostra cultura. Els vs. 4-5 de tots dos poemes exposen la reacció del poeta davant la joventesa de l'interlocutor. A la tannka XIX, reprement el motiu del mar, el poeta roman solitari al «mar de les cent illes» quan en tornen els pescadors, una nova i complexa metàfora que si literalment significa que una vegada arribat a aquell mar el poeta no sap o no vol tornar-ne, per la qual cosa l'emoció que hi va lligada és la nostàlgia, metafòricament significa que el poeta no pot recuperar la joventesa perduda i que només la pot recordar o evocar. A la tannka XX Riba introdueix un motiu paisatgístic molt senzill que es relaciona subtilment amb els vs. 1-2; en efecte, l'alba del v. 1 fa que el paisatge s'oblidi (metafòricament) de la «lluna esblaimada» (una metàfora d'adjectiu amb una funció intensificadora, perquè de fet només ens diu que la lluna és pàl·lida). De fet, el sentit és que la mirada de la persona illumina el paisatge amb la força d'una alba que fa que la lluna sembli pàl·lida. Al capdavant, les metàfores de totes dues tannkas no pretenen sinó comunicar la intensitat de l'evocació de la joventesa.

Dins d'aquest nucli temàtic hi ha un grup d'epigrames constituït pel xxxv, «Mare morta», el xxxviii, «Infant refugiat adormit», i el xxxix, «Mare i infant refugiats», en els quals la intervenció del poeta s'atenua davant de la intensitat emotiva dels temes. Dues d'aquestes tannkas, la xxxviii i la xxxix, són una de les poques mostres de l'efecte de la guerra civil en la poesia de Riba.⁴⁸ La tria del tema ja és significativa: els refugiats. Copio ara la xxxviii:

48. Aquestes dues tannkas van ser publicades amb el títol comú de «Refugiats» a «L'Amic», 12/13 (juliol de 1938), p. 1. Els títols respectius eren els mateixos, però, atès que tenien un títol comú, Riba hi va suprimir l'adjectiu «refugiats». *Vid.*, sobre les repercussions de la guerra civil en la poesia de Riba, G. FERRATER, *La poesia de Carles Riba*, ps. 79-80.

Com qui reposa
 en l'amor o en l'onada,
 fill de la guerra,
 dorms en la innumerable
 falda absent de la fuga.

La distribució de la tannka tant podria ser la tradicional, 3 + 2, com la simètrica, 2 + 1 + 2, en què el tema o l'objecte del poema ocupen la posició central. El protagonista de l'epigrama és, com anuncia el títol, un «infant refugiat adormit», que Riba, al v. 3, anomena «fill de la guerra», perquè aquesta li ha conferit un nou destí. El poema presenta l'infant adormit, moment en què apareix més innocent i indefens, «com qui reposa / en l'amor o en l'onada» (per «onada» cal entendre vida, en una formulació ben ribiana), és a dir, abandonat al seu món interior (vegeu «Infants adormits» a *Tres suites*), perquè així és com entenc el dormir «en la innumerable / falda absent de la fuga», una formulació molt ribiana també, que conté una metàfora excel·lent: l'infant dorm a la falda de la fuga com dormiria a la falda de la mare, tenint en compte que fuga té aquí un doble sentit: literalment és la fuga dels perills de la guerra, però metafòricament pot ser també el pas del temps, l'aventura de la vida.⁴⁹ Pel seu costat, la tannka xxxix recorda molt un sonet de *Tres suites*, «Mare i infant», per la manera com Riba enfoca el tema, que és exposat pel títol, «Mare i infant refugiats»:

49. Aquesta tannka probablement conté un ressò d'un poema de Simònides, en el qual una mare —Dánae— es plany de la dissort que els afecta a ella i el seu fill, que dorm plàcidament, ignorant del perill. Dono el text segons la traducció de J. Ferraté (*Líricos griegos arcaicos* [Barcelona, Seix Barral, 1968], ps. 221-222):

*Quando en el arca fina, sintió el soplo / del viento y la corriente / del mar
 revuelto, a Dánae / le entró miedo y, con las mejillas húmedas, / se echó sobre
 Perseo y, abrazándolo, / dijo: «¡Qué pena tengo, / hijo!» Pero tu sueño no se
 turba, / y duermes, no pensando / sino en mamar, en este leño triste / claveteado
 de cobre, que en la noche / reluce, y donde sólo / la oscuridad azul / te arropa.
 No te importan / ni el agua que te pasa por encima / sin tocarte el cabello, ni el
 bufido / del viento: siempre apoyas / la hermosa cabecita en la frazada. / Si te
 espantara lo que causa espanto, / ya habrías dado oído a mis palabras. / Quiero
 que duermas, niño; / y que se duerma el mar, que al fin se duerma / esa aflicción
 inacabable. ¡Que haya / un cambio, padre, Zeus, / por tu merced! ¡Ay, si cualquier
 palabra / injusta o temeraria hubiese dicho / al suplicarte, perdónamelo!» /*

L'infant descansa
 en tu com en la terra,
 mare més feble
 com més sa pau és dolça
 i dolça la pau que era.

L'escena que Riba descriu és la d'una criatura dormint a la falda de la seva mare; encara que el poema no ho diu, que l'infant reposti a la falda, sinó que «descansa / en» la mare, crec que la precisió és legítima perquè forma part de la imatgeria del tema. El centre de l'epígrama l'ocupa aquesta «mare més feble» (distribució 2 + 1 + 2), que, tot i ser feble davant dels perills de la guerra, protegeix l'infant que dorm a la seva falda, que descansa en ella «com en la terra», és a dir, retornat a un món d'amor, càlid, que aleshores recupera «dolça la pau que era», dolça com ho és la pau de l'infant quan dorm. La reiteració en quiasme de «pau» i «dolça» intensifica l'emoció que impregna l'escena i alhora expressa un anhel ben clar: el de la pau perduda a causa de la guerra.

Les dues tannkas que Riba titula «Poeta mort», la XLV i la XLVI, estan dedicades a la memòria de Màrius Torres (identificat a l'epígraf només per les inicials), amb el qual Riba va mantenir correspondència sobre les tannkas. Precisament la tannka XLV és de les que més fan pensar en la forma i el to dels models originals japonesos:

Sempre darrera
 els ocells invisibles
 de l'esperança,
 ¿fins on ha anat aquesta
 vegada, que no torna?

En concret, aquest epígrama m'ha fet pensar en un haikai de Tchiyo que Riba va traduir i glossar a la seva conferència *De l'epígrama i més enllà* i que fa així:

El pescador de libèHules!
 Avui, fins on
 ha anat?

La semblança fonamental ve del fet que el poema de Tchiyo està dedicat «al seu infant mort»: “El meu pescador de libèHules [= infant] fins on

ha anat avui"». ⁵⁰ Una altra semblança, aquesta formal, ve de la pregunta gairebé idèntica amb la determinació temporal en llocs oposats; la diferència més notable és que Riba hi afegeix una precisió molt significativa: «que no torna». En efecte, cal remarcar que el poeta ha arribat a la mort perseguint l'esperança, la qual cosa es pot entendre com que la mort és una fita a assolir, la culminació mateixa de l'esperança. La tannka xvi és una formulació molt més directa del tema:

Partí, a penes
més dolçament —no ploris—
que no haurien
mai gosat retenir-lo
les teves mans lleugeres.

Hi ha diverses metàfores que combinen l'obvietat i la subtileza en el poema, que és una enunciació ben senzilla (en una bona part gràcies a l'encavallament) i de molta intensitat emotiva: el poeta «partí», és a dir, va morir (una metàfora gairebé lexicalitzada de tan familiar), amb una tranquil·litat i una serenor (que és el que vol dir «dolçament» aquí, que podríem considerar una metàfora independent o relacionar-la amb «partí», com un conjunt indivisible) no gaire més considerables que la força que haurien pogut fer per retenir-lo les «mans lleugeres» (una altra metàfora, ara referida a l'afecte i a la suavitat del posseïdor de les mans, evocat per una sinècdoque) de la persona a qui s'adreça el poeta i a qui demana que no plori (una persona que podria ser el mateix poeta, d'altra banda). ⁵¹

També incloc dins de l'esfera dels afectes un seguit de tannkas

50. J. SALES, *De Carles Riba a Màrius Torres*, «Homenatge a Carles Riba», ps. 304-305.

51. E. BARJAU considera que en aquesta tannka hi ha un ressò d'uns versos del poema «La mort de l'amada», de Rilke, que Riba havia traduït i que ara es pot llegir a *Esbossos de versions de Rilke*, a cura d'E. SULLÀ (Barcelona, Edicions 62, 1984), p. 47. Vegeu-ne els vs. 3-5, que són els que interessin aquí:

Però quan ella, no arrabassada a ell,
no, deslligada quietament dels seus ulls,
lliscà cap enllà, a les ombres inconegudes.

Vid. E. BARJAU, «Carles Riba, traductor de Rilke», a *Actes del Simposi Carles Riba*, p. 81.

dedicades a noies, entre les quals hi ha Eulàlia, la filla de Riba —«Dansa d'Eulàlia», LXXV, i «Serenata per a Eulàlia», LXXXVI—, Eugènia, la filla de Joan Crexells —«Eugènia», XIII— i «Elvira Maria», XI, la filla de Joaquim Balcells. En aquests epigrames Riba descriu amb un «traç sobri i just de paraula» (OC I, 182) una actitud, una personalitat o un moment, com a «Serenata per a Eulàlia»:

Entre la lluna
i nosaltres, la fronda,
fendida a penes
per un cant dolç que et prega;
i tu, meravellada.

La situació és senzilla: el poeta i la noia veuen la lluna a través de les fulles dels arbres («fronda»), per entre les quals arriba també un «cant dolç» que «prega» la noia, que l'atreu, i que alhora la meravella; un cant que podria ser la impressió mateixa del lloc o del moment o potser l'emoció d'una descoberta, l'aparició d'un sentiment revelador. Pel seu costat, «Elvira Maria» és un poema delicat i amable sobre la maduració d'una noia:

Tresor dins l'arca!
La clau és sota l'aigua
de l'esperança.
Dotze doctors i un príncep
barquegen per haver-la.

Al poema (que presenta l'estructura tradicional de 3 + 2 molt marcada) hi ha una bona dosi d'ironia perquè Riba hi fa servir alguns motius típics de la cerca del tresor en els contes de fades. Així, el «tresor dins l'arca» l'interpreto com la personalitat futura de la noia o, dit d'una altra manera, la dona que pot arribar a ser, i que per això és un «tresor» tancat dins d'una «arca». Un «tresor» a què només es pot accedir, continuant la metàfora, amb una clau, que, d'acord amb la imatgeria dels contes de fades, és «sota l'aigua», però precisament l'aigua de «l'esperança», és a dir, la possibilitat de realització d'aquella personalitat. Naturalment, als contes de fades sempre hi ha qui s'encarrega de cercar la clau que obri l'arca; en aquest poema són «dotze doctors» (remarqueu que el nombre és prou simbòlic), potser referint-se als mestres o

a gent assenyada en general, i «un príncep», un enamorat ben disposat, els que «barquegen per haver» la clau i obtenir el tresor. Podríem interpretar que la tannka xxv té un tema semblant, encara que també es podria referir a una situació eròtica:

Tota la vida
 et veuré com sorgires
 de tu mateixa,
 nua i nova com l'alba
 i vera com un somni.

Si entenem que es refereix a la maduració d'una noia,⁵² el poema és prou clar: el poeta recordarà sempre el moment en què la veu sorgir d'ella mateixa (és a dir, estava tancada o amagada), «nua i nova com l'alba», referint-se a la innocència primera, i «vera com un somni», en la mesura que realitza possibilitats somiades. Ara bé, com he dit abans, l'epigrama també admet una lectura en clau eròtica, en què el poeta recordaria un moment de lliurament, quan se li fa nova la presència de la dona, nova i tan veritable com un somni, que realitza les il·lusions més íntimes.

Dins de l'àmbit dels afectes cal citar tres tannkas amb un tema bastant insòlit en l'obra de Riba: la pàtria. La primera forma part de les «Tannkas del retorn», la titulada «Orfeo Català», que té el número LXII:

Que pura em sembles
 amb tantes veus composta,
 pàtria, de tanta
 esperança que aspira
 per damunt les senyeres!

52. En llegir aquesta tannka no he pogut evitar tenir present un poema de J. Vinyoli que és molt evident que s'hi inspira; el poema pertany al seu segon llibre, *De vida i somni* (1948), i es titula «Retrat de noia»:

Sembles a punt com de sorgir / de tu mateixa: veu o cant, / o mínim plec a la juntura / de la boca o secret somriure. / Ets a la vora, ran de l'aigua / tumultuosa del corrent / que llisca sempre. / Però mai el frec de la vida / no descompon aquest miratge, / la mudesa en crit constant. / Com des d'una alba tu somrius, / enllà del son i de la terra. /

Cito per J. VINYOLI, *Poesia completa (1937-1975)* (Barcelona, Ariel, 1975), ps. 68-69.

Escrita el 31-VII-1944 i publicada el 1946, aquesta tannka esdevé un clam d'esperança, «que aspira / per damunt les senyeres» (se'n podria fer una interpretació política: la pàtria està per damunt de les diferències de partit o d'ideologia), simbolitzat en la unió de veus que és un orfeó i, en aquest cas concret i ben significativament, l'Orfeó Català. Altrament, el poema conté una al·lusió prou clara al «Cant de la senyera» de Maragall, himne de l'Orfeó: «Al damunt dels nostres cants / aixequem una Senyera / que els farà més triomfants»; cal tenir en compte que el 1944 la senyera no es podia alçar, però sí que es podia fer una bandera de l'esperança. La segona, més el·líptica, perquè és escrita l'1-I-1944, és la tannka LVII:

Turons, oh dolços
entre el nord i el migdia!,
l'amor que us passa
d'un vol més alt, retorna
per la sendera estreta.

Els «turons» evocarien la frontera i, doncs, l'exili, però també la pàtria enyorada; per això són «dolços / entre el nord i el migdia». L'amor que els passa pel damunt, que els supera —amor que cal entendre com l'enyorança de l'exiliat—, decebut «retorna / per la sendera estreta». El poema, però, tant es pot referir a la nostàlgia de l'exiliat que no pot sinó evocar la seva pàtria en la memòria, d'on vindria la decepció final, com es podria referir a un espai de llibertat dellà les fronteres, és a dir, a la situació de l'exiliat a l'interior, nostàlgic, si puc dir-ho així, del «nord enllà». La tercera tannka està datada el novembre de 1955 i no va ser recollida en volum (*OC* I, 356); porta el títol de «Pàtria»:

He dit: La pàtria;
i he vist la folla herència.
Perquè per ella
jo sigui jo, en creixença
amb germans, l'he acceptada.

El sentit és ben clar: el poeta accepta la pàtria, i la «folla herència» que suposa, per tal de poder esdevenir veritablement ell, «en creixen-

ça / amb germans». Una afirmació noble que Riba va saber honorar amb la seva dedicació professional i literària.

Crec que la millor manera de cloure l'apartat dels afectes és citar dues tannkas que tenen un tema comú, el retorn després de l'exili i el retrobament del que va ser abandonat; les dues tannkas, que formen part de les «Tannkas de retorn» i que van seguides, van ser escrites el novembre de 1943, no gaires mesos després que Riba tornés de l'exili a França. La primera és la LIV:

De nou la casa,
i en la vetlla concorde
dels cors, el nucli
dolç i pur i el silenci
del món on fórem naufrags.

L'enunciació és directa: el poeta és «de nou a casa», «en la vetlla concorde / dels cors»; la paronomàsia de «concorde» i «cors» contribueix a reforçar la situació emotiva, que és la del bategar del cor en la nit, probablement amb una connotació d'esperança, que en aquest poema podria ser d'amor i de companyia d'home i dona. A la casa (terme que és una antonomàsia, perquè Riba no va tornar a la casa on vivia abans d'exiliar-se) hi retroba «el nucli / dolç i pur», que, reprentent la situació emotiva, seria l'amor que uneix (i que ja havia habitat la casa) i potser la unió amorosa mateixa; també hi retroba «el silenci / del món on fórem naufrags», una referència a la nit, penso, però també a l'exili, evocat mitjançant la metàfora del naufragi: el poeta ha tornat al món d'on es va haver d'exiliar. Pel seu costat, la tannka LV duu un epígraf molt revelador, «Retrobo, en tornar de l'exili, un objecte en altre temps desdenyat»:

Tots dos, obscura
fidel petita cosa,
tornem d'exili;
tu del més trist, que fores
nosa d'una ventura.

Riba va escriure aquesta tannka el novembre de 1943, set mesos després de tornar de l'exili a França; per això diu a aquesta «obscura

fidel petita cosa» (mantinguda imprecisa, però matisada per uns adjectius molt eficaços) que «tots dos», el poeta i la cosa, han tornat d'un exili. Però l'exili de la cosa ha estat encara més trist que el seu, que va ser ben trist, perquè era un temps de dolor; més trist perquè la cosa va ser «nosa d'una ventura» (remarquem la paronomàsia), és a dir, no va compartir els moments de felicitat viscuts en el passat, quan en va ser apartada perquè destorbava. En aquest epigrama Riba explica (i de seguida pensem en les *Elegies de Bierville*) molt del canvi que l'exili va representar per a ell, perquè l'ha fet capaç de descobrir els objectes que desdenyava de tan coneguts o trivals que li eren; ara, l'experiència viscuda li fa mirar amb uns altres ulls el món que li va ser familiar, li fa veure com si fos nou i li permet de recuperar-lo.

L'amor

L'amor, si no és el tema central de la poesia de Riba, n'és com a mínim un dels més característics. En qualsevol cas, és un tema dominant a les *Estances* (sobretot al primer llibre) i a *Tres suites* (en particular a «Un nu i uns ulls»), on Riba el fa objecte d'unes anàlisis profundides i complexes, però no pas més subtils que les que ofereix a les tannkas. De tota manera, les limitacions de les trenta-una síl·labes de què ara disposa Riba tampoc no li permetrien el detall i l'elaboració a què es podia lliurar en aquells poemes o a què es lliura a les cançons «Per a una sola veu» o, gairebé no cal dir-ho, a les *Elegies de Bierville*. Però l'àmbit reduït de la tannka, si no facilita la introspecció, sí que ajuda a retenir, per la seva mateixa immediatesa i rapidesa, aquelles intuïcions, sensacions o situacions que una meditació més ambiciosa potser desdenyaria per irrellevants. La temàtica eròtica no és, certament, ni la més abundant ni la més característica de les tannkas, atès que apareix molt poc a les «Tannkas de les quatre estacions» i es concentra a les «Tannkas del retorn»; però presenta dos trets que han de ser observats: el primer és l'expressió, directa i senzilla, d'una simplicitat que fa pensar tant en «Per a una sola veu» com en els «Poemes per a un llibre encara sense títol», però sobretot és la intensitat del sentiment, el to emocionat de la veu, que es mou entre la passió i la melancòlia; el segon és que, al costat de la presència del jo del poeta, hi ha

un inici de dramatització de la seva veu, a la tannka XLI (tema d'Orfeu i Eurídice), a la LXXVIII («Com Marianna») i a la LXXIX («Com Chamilly»), que anuncia *Salvatge cor i Esbós de tres oratoris*.

El motiu de l'alba és un dels que tenen un índex d'ocurrència més elevat (només superat pel vent i el somni) a les tannkas, però la seva funció és variable; a part les tannkas III i IV, on actua com a ressò del gènere de l'albada, apareix a les tannkas VI, XX, XXV, XXIX, XXXVI i XLII, i com a «aurora» a les tannkas XXXV, LXIX i LXXXI. En efecte, un dels motius que apareixen a les tannkas de tema eròtic de les «Tannkas de les quatre estacions» és la nit d'amor i la separació dels amants a l'alba; un motiu que recorda inevitablement les albades de la lírica medieval, encara que les situacions i els mitjans són ben diferents. La primera de les tannkas on el motiu és present és la III, que alhora és representativa de l'actitud de Riba quan començava a escriure epigrames:

L'alba gelosa
 ha robat al meu somni
 son bes, sa gorja.
 Tres roses, m'esperaven:
 he perdonat el dia.

L'alba, gelosa del poeta (una prosopopeia eficaç, que converteix l'alba en el «gelós» de les albades), li «roba» el seu «somni», és a dir, l'estimada, representada per dues sinècdques: «son bes, sa gorja». Però com que l'esperaven «tres roses» (fixem-nos que aquí es fa evident l'estructura de 3 + 2), que entenc que són la llum, aleshores perdona el dia (l'alba); l'exaltació de la llum («tres roses» evoca també l'homèrica «aurora de dits rosadencs»), la joia del dia, és una compensació suficient a la pèrdua de l'estimada. A la tannka IV torna a aparèixer el mateix motiu:

L'aigua brogia;
 reia la primavera,
 blanca com ella
 i encara amb ulls mig closos
 entre l'amor i l'alba.

El motiu de l'alba es lliga inequívocament amb l'amor, atès que l'estimada encara té els «ulls mig closos / entre l'amor i l'alba», és a dir,

no s'ha acabat de despertar del tot després d'una nit d'amor. Però l'alba no és sinó un dels motius de l'epigrama; de fet, el poeta hi introdueix altres motius: «l'aigua brogia» (un punt de paisatge amb connotacions d'energia i vitalitat) i «reia la primavera» (una prosopopeia que facilita la comparació posterior amb l'estimada, amb la connotació de joia), tots ells destinats a caracteritzar indirectament l'estimada. Aquesta és «blanca» com la primavera i encara no ha acabat d'obrir els ulls, potser com la primavera no ha fet sinó començar; el fonament de l'associació el dóna la connotació compartida de vitalitat o fins i tot de sensualitat, així com la necessitat d'una correspondència adequada (potser basada en el motiu de l'albada).

Precisament perquè la finalitat de les tannkas és la captació ràpida, en un sol traç, d'una emoció o d'una situació, entre les de tema eròtic hi abunden aquelles en què el sentiment és exposat mitjançant una associació amb un paisatge (o un element d'un paisatge) o un objecte. Aquest és el cas d'una tannka, la VIII, que no pot deixar indiferent cap lector de Riba per la senzillesa i l'eficàcia amb què tracta el tema:

Que furioses
sento córrer les aigües
del nostre amor, oh!
quan vinc a tu pel frèvol
pontet d'una carícia!

Usant l'estructura tradicional de 3 + 2, Riba converteix la relació amorosa en un paisatge, en què els amants s'acosten l'un a l'altre travessant el «frèvol / pontet d'una carícia», que passa per damunt d'un riu de furioses aigües que és l'amor. Totes les metàfores (remarco que tant a «les aigües del nostre amor» com a «frèvol pontet d'una carícia» el complement del nom és el que determina la metàfora) es relacionen amb el mateix camp semàntic del paisatge, en què la fúria d'un riu i l'ajuda que suposa un pont esdevenen l'equivalent d'un amor que no es realitza sinó a través de la carícia, que arriba a expressar-se amb el contacte, més enllà del sentiment o de la passió. El motiu del pont torna a aparèixer a la tannka LXXIII, titulada «Música de l'ànima»:

Pugen els baixos
cap a la melodia,
nocturns, —oh Eros,
tu més ardits calcules
els ponts per on seguir-te.

Tanmateix, aquí el pont no forma part d'un paisatge, sinó que és tan sols una metàfora referida a les dificultats que ha de vèncer Eros per aconseguir els seus objectius, més ben dit, els ponts són els recursos que Eros, el desig, posa a disposició de l'amant per tal de vèncer els obstacles que li impedeixen la possessió de l'objecte del seu desig. Segons l'estructura tradicional, els vs. 1-3 presenten un motiu musical que funciona com a metàfora del desig (ja ho diu el títol: «Música de l'ànima»): aquests «baixos», «nocturns» que puguen «cap a la melodia», els entenc com l'afloració del desig que vol satisfer-se. La posició d'Eros, a qui s'adreça el poeta, és molt significativa, perquè ajuda a comprendre les metàfores de la primera estrofa i justifica la de la segona; ell és qui desvetlla el desig, però també qui ajuda a realitzar-lo. Precisament en relació amb el desig cal citar la tannka LXIII, «Casta in delictiis»:

No té el silenci
més amorosa nimfa
casta en son arbre:
la caça ardent et passa,
tu, en el teu cos profunda.

Crec que el que hi vol dir Riba d'aquesta dona que es manté «casta en el plaer» ho expliquen unes paraules seves recollides al «Carnet de notes» (anotació núm. 12):

«Impersonalitat de la passió. És a dir, absorció del personal i característic de cadascú dins la gran impersonalitat de la passió. Per exemple, un home honest que un dia fa cap a un prostíbul, se'n tornarà amb la seva personalitat intacta, perquè l'haurà deixada a la porta» (OC IV, 318).

Així, després de la complicada metàfora dels vs. 1-3, que entenc que es refereix al silenci de la dona (a part que s'hi pugui veure una relació

amb Dafne, esdevinguda llorer per salvar la seva castedat del desig d'Apol·lo; també es podria pensar en Àrtemis), els vs. 4-5 introdueixen el motiu de la «caça», que crec que és una metàfora del desig, amb la qual cosa aquests dos versos significarien que el desig en realitat no l'afecta, perquè la seva personalitat es manté intacta al més profund del cos o, dit d'una altra manera, és el cos només que viu la passió, el desig, que no arriba a afectar la personalitat moral de la dona (vegeu, per a aquesta metàfora, *Estances*, II, 21, i «Un nu i uns ulls», de *Tres suites*).

Una altra de les tannkas en què el sentiment amorós s'associa amb un paisatge és la tannka LXVIII, en què es produeix l'associació entre una àguila i la dona:

Si l'he pensada,
l'àguila ardent, més bella
t'he vist, l'abisme
meu dominant, llançada
a una secreta presa.

També aquesta tannka presenta un encavallament, a causa sobretot de la comparació implícita que s'estableix entre l'àguila i la dona. Observem que, com en algunes tannkas amb motius paisatgístics, la tannka comença amb l'evocació de l'àguila per part del poeta, una evocació formulada en un condicional molt tènue: «Si l'he pensada / l'àguila ardent»; una vegada introduïda l'àguila i qualificada d'«ardent», amb la qual cosa ja se la dota de propietats morals, el focus del poema es desplaça cap a la dona, que el poeta —havent pensat en l'àguila i en la seva bellesa tòpica— veu «més bella». A continuació, es produeix la fusió en una sola imatge de la dona i l'àguila, en un acció que barreja les seves característiques: el poeta veu la dona com una àguila, «l'abisme / meu dominant», capaç doncs de penetrar en la seva intimitat, «llançada / a una secreta presa», en cerca de les arrels més fondes de l'amor o, senzillament, de la possessió de l'estimat.

A la tannka xxxiv trobem un exemple excel·lent d'associació de la «Disputa d'amants», que n'és el títol, amb un objecte, una copa en concret:

Com entre dues
mans apassionades
—ah mots en copa
de mi a tu insegura,
vessant-se en la tristesa!

La distribució de la tannka adopta la forma no convencional, però que ja hem trobat altres vegades, de 2 + 3; així, als vs. 1-2 el poeta ens presenta el segon terme, incomplet, d'una comparació: «com entre dues / mans apassionades», que exigeix un primer terme, que hauria de ser als vs. 3-5, però que adopta una altra configuració retòrica quan apareix la metàfora «mots en copa». En efecte, si en una comparació els dos termes se solen mantenir separats, en aquest cas es produeix una fusió en una sola imatge, una metàfora, que unifica el que hauria de ser el primer terme de la comparació, els mots pronunciats en la disputa, amb el que havia de ser el nucli del segon terme, la copa que passa entre dues mans apassionades. Aquest és l'origen de «mots en copa», és a dir, les paraules que diuen els amants en una disputa —el títol proporciona una informació suplementària prou útil— són com una copa que va, diu el poeta adreçant-se a la dona, «de mi a tu insegura», justament perquè les mans són apassionades, i per això es vessa «en la tristesa», és a dir, que es vessa sense que serveixi de res; són, doncs, paraules inútils, desaprofitades, perquè no han apagat la set (si mantenim la metàfora de la copa) dels amants.⁵³

Encara, en relació amb els mecanismes associatius, hi ha una tannka, la LVI, titulada «Amants», que reuneix gairebé tots els motius característics de les tannkas:

53. Vid. J. MEDINA, *Poesia i coneixença*, «Serra d'Or», 298-299 (1984), p. 45: «Els desacords del món són com una disputa d'amants», aprenia de Hölderlin al dolç de la joventut, preciosos mots que donarien títol després a una de les tannkas». Vid. ara *Carles Riba i Friedrich Hölderlin*, p. 33; al mateix lloc es pot llegir la traducció al castellà d'aquest fragment feta pel mateix Riba, p. 90, que correspon a l'avantpenúltim paràgraf de l'*Hipèrion*. També J. MEDINA, *Carles Riba*, I, p. 104, que atorga a aquest motiu una càrrega simbòlica, d'ordre històric i polític, que jo no hi sé veure.

La nit i el dia,
 el son amb els seus somnis,
 el goig, la pena,
 tot sembla que ens amagui
 i que millor ens desperti.

En efecte, aquest poema presenta un procediment que ja he analitzat a l'apartat del paisatge; l'ús de «sembla», que aquí es refereix al que es podria considerar un compendi de motius. Són cinc motius (que si comptàvem «somnia» com a autònoms serien sis) que consten a la primera part de l'expressió associativa; aquests són: 1) «la nit», 2) «el dia», 3) «el son amb els seus somnis», 4) «el goig» i 5) «la pena», que configuren un tot que als amants per boca dels quals parla el poeta els «sembla» que «ens amagui / i que millor ens desperti». Aquests dos versos tenen un sentit bastant elusiu que demana una explicació; tant el pas del temps (nit i dia), com el son i els somnis, com les emocions fonamentals (goig i pena) fan que els amants se sentin amagats, és a dir, separats del món i dels altres, però una altra conseqüència és que tot això els «desperta» millor. La pregunta òbvia és a què es desperten els amants, una pregunta que té una resposta a la VI de les *Elegies de Bierville*, vs. 41-42:

Fins que us despertareu com d'entre vivents per a un somni
 entre adormits. Recordant; sense saber: recordant.

Els amants viuen una experiència més plena i autèntica en la relació amorosa, sense parió en la rutina del viure quotidià, que esdevé un «somni entre adormits»; l'amor, doncs, mena els amants, més enllà de les personalitats respectives, cap a una fusió total en què arriben a entreveure l'absolut. Aquesta és la raó per què l'amor és un despertar-se «entre vivents», encara que cal tenir en compte que a l'elegia Riba altera el sentit habitual de «despertar» i «dormir», però, tot i les diferències en el seu ús amb el poema, crec que l'explicació ha de basar-se en la relació que he proposat.

Una de les tannkas que fa honor en el títol a la seva condició d'epigrama és la LXXI, «Inscripció secreta»:

Aquí es besaren
 dos amants, com de sobte
 no coneixent-se:
 fora del temps, dels rostres,
 en la memòria pura.

L'estructura formal d'aquest poema respon a la de l'epigrama clàssic: el deíctic «aquí» té la funció de deixar constància d'un esdeveniment de què es vol fer memòria a un viatger o oient; en aquest sentit, que la inscripció sigui «secretada» es pot deure a un cert pudor de la veu del poeta. En concret, el poema celebra que en aquest lloc (imprecís, però tampoc no hi cal cap detall particular, perquè l'important és l'evocació del fet) «es besaren / dos amants», la qual cosa adquireix importància perquè es van besar «com de sobte / no coneixent-se», com si es descobrissin per primera vegada, enduts per un impuls primordial que desborda els hàbits i cerimònies d'una relació amorosa. Exposada la situació (d'acord amb l'estructura 3 + 2), el poeta introdueix una precisió que ocupa els vs. 4-5; és així que el bes s'escau «fora del temps» i fora «dels rostres», és a dir, esdevé un instant que, de tan intens com és, es vol etern i en què no compten les persones (evocades per la sinècdoque «rostres»), sinó l'amor, el bes mateix: encara més, els amants es besen «en la memòria pura», una expressió de regust inequívocament platònic, que fa pensar en la VI de les *Elegies de Bierville*, sobretot en els vs. 38-40, en què Riba ens presenta els amants abandonant-se al repòs després de l'amor:

cloeu

tendrament els ulls i seguiu acreixent-vos en l'alta
 visió que heu creat.

Tal com exposa l'elegia, a través de la relació amorosa els amants aconsegueixen entreveure l'absolut, la realització d'una harmonia perfecta, que després ha de ser objecte de record (el v. 42 diu: «Recordant; sense saber: recordant»), d'on que en aquesta tannka Riba consideri que els amants es besen «en la memòria pura». Encara més, convé observar que el poema fa evident la seva condició d'epigrama (tal com deia al principi), no solament per la realització formal, sinó perquè una experiència més aviat trivial és posada en relleu donant-li la importància

sentimental i sensual que pot tenir fora de la rutina, i rescatada de l'oblit en el poema i pel poema, que és justament la missió de l'epigrama. On també es palesa el platonisme i la funció de l'epigrama és a la tannka LXXII, titulada així mateix «Inscripció»:

Fou, oh prodigi!
 el teu model la idea
 d'ella, intocada,
 que, ara en el vespre, és l'astre
 vivent de la memòria.

El subtítol d'aquest poema és força explícit: «*Modo Platónico*, per a un retrat de Tina [Clementina Arderiu] que el pintor Francesc Domingo em remet dotze anys després d'haver-lo dibuixat». El subtítol explica l'anècdota: un retrat pintat fa dotze anys, i revela que la meditació que la recepció del retrat ha suggerit és feta a la manera platònica. Així és, en efecte; el que va dibuixar el pintor —a qui el poeta adreça la tannka—, el seu model, va ser «la idea / d'ella, intocada». No la persona física de fa dotze anys, sinó la seva «idea», la seva essència, que per això roman «intocada» pel pas del temps. Que del retrat, és a dir, de l'aparença de fa temps, es pugui arribar a la idea de la dona, aquest és precisament el «prodigi», el «prodigi» de l'art, és clar (o del contemplador, segons com). Recorrent a l'estructura tradicional, els vs. 4-5 introdueixen un altre motiu, que té com a finalitat caracteritzar una mica més la importància de la «idea d'ella» per al poeta: la dona esdevé, metafòricament, «l'astre / vivent de la memòria». Es tracta d'un motiu que no és nou en Riba, ja que es troba a *Estances*, I, 19, vs. 12-14, i 20, vs. 15-16 (en altres llocs apareix l'astre o estrella sense relació amb l'estimada, però amb una funció de guiatge o de confiança); però el que resulta més significatiu és que aquest astre faci llum en la memòria, amb la qual cosa Riba introdueix clarament el motiu platònic que hem trobat a la tannka LXXI, però que ja apareix a *Estances*, I, 10: l'estimada, convertida en idea d'ella mateixa (o de l'amor), viu en la memòria, en la ment, lliure doncs de la caducitat física o del pas del temps.

M'he trobat insistint sobre la capacitat de l'epigrama de retenir instants fugaçs de vida, i això és el que, prescindint de cap anècdota o situació concreta, fa Riba a la tannka LIII:

Mira més vida,
més dolça i més perfecta,
en l'acte tendre
de perdre't en la rosa
o en el nom que murmures.

En aquest poema Riba s'adreça a un interlocutor que bé podria ser el lector mateix a fi de comentar-li el que es pot guanyar de vida en un «acte tendre» (en el sentit d'emoció i, com veurem, de lliurament), de què dóna dos exemples: 1) «perdre't en la rosa», sortir de si mateix endinsant-se en la contemplació de la bellesa, tant si és natural —la rosa en si— com si és ideal —la rosa com a arquetipus de la bellesa— (vegeu, per a aquest motiu, la tannka LXI, «Rosa»), i 2) perdre't «en el nom que murmures», oblidar-se de si mateix una altra vegada pensant en la persona estimada, evocada metonímicament pel nom (vegeu «Un amant crida el nom» o «Conjuraria...», «Per a una sola veu»). En aquests dos actes «tendres» el poeta hi veu, i incita el seu interlocutor a veure-hi (a contemplar tot participant en l'actitud poètica), «més vida, / més dolça i més perfecta»; el primer que cal observar és el gran encert d'una expressió tan planera: «mira més vida», una dicció molt senzilla però que dóna el relleu adequat, per contrast, a la intensitat de l'experiència que Riba vol evocar; després l'oposició implícita que Riba estableix entre la vida quotidiana, rutinària, i la densitat d'experiència i d'emoció de moments determinats, que poden esdevenir, a més, objecte del poema (d'on vindria la justificació de l'epigrama una altra vegada): aquests són els moments que serien «més vida», una vida «més dolça i més perfecta».

Fent veritat la captació d'aquests moments de «més vida», moments «més dolços i més perfectes», i reprenent el motiu de la tannka LXXI, la tannka LXIX, titulada «Tema» (en una evocació musical que recorda la tannka LXXIII), també té el bes com a motiu principal:

Ens besarfem
a fil de l'esperança,
quan són més tristos
els oboès del vespre
i el vent que esfulla l'ombra.

El que considero més remarcable d'aquesta tannka és la senzillesa expressiva posada al servei d'un to de veu ple de sentiment, que Riba es permet massa poques vegades. El poema formula un desig: «ens besariem / a fil de l'esperança», que és emmarcat en un paisatge presidit per la tristesa (que contrasta amb l'esperança que mou al bes), de correlatiu de la qual actua. El bes, doncs, es produiria quan «són més tristos» (amb què es produeix una personificació) 1) «els oboès del vespre», una metàfora en què el so de l'instrument es relaciona amb la caiguda del dia, i 2) quan és més trist «el vent que esfulla l'ombra», una metàfora (el vent esfulla els arbres de nit) que combina el vent, que és un dels motius recurrents de les tannkas amb una connotació de vitalitat (vegeu I, XVII, XXVII, XXXI, XXXIII, XLII, XLVII, LVIII, LX, LXIV, LXIX, LXX, LXXV), amb la nit, que representa la soledat i la tristot.

Finalment, voldria comentar la tannka LXX, que explora l'efecte que produeix en la consciència del poeta la presència d'una emoció tan poc explicable com la gelosia:

Conec la flama,
no a mi mateix que hi cremo;
la gelosia,
no el vent antic que sembra
dins meu la flor nocturna.

L'estructura del poema és la clàssica de 3 + 2, amb l'avantatge que situa l'enunciat del tema en la posició central, amb què adquireix una disposició simètrica. El poeta declara al v. 1 que coneix la «flama», però que no es coneix a si mateix que hi crema; la metàfora, referida a la gelosia, és prou òbvia i pretén descriure plàsticament el seu efecte mortificador abans d'introduir-la. Quan ha estat introduïda al v. 3, el poeta insisteix d'una manera tàcita (mitjançant un zeugma) que coneix la gelosia, però no la seva causa, amb la qual cosa els vs. 4-5 es converteixen de fet en una amplificació del v. 2. Així és, el poeta no coneix, com no es coneixia a si mateix, el «vent antic» —segurament l'afany de possessió de l'amada— «que sembra» dins seu la «flor nocturna», una nova metàfora, amb connotacions de terbolesa, per designar la gelosia. Aquesta tannka permet de comprovar, encara una altra vegada, com són d'imprecisos els límits temàtics en què es poden classificar els epígrafs.

mes de Riba, ja que l'he inclòs en el grup de tannkas de tema amorós, però també hauria estat raonable d'estudiar-lo amb les tannkas que tenen com a tema la identitat personal, el jo.

El jo

L'exploració del jo i de la subjectivitat, dels moviments de les emocions i dels engranatges del pensament, de les tensions entre els sentits i la raó, són temes habituals de la poesia de Riba. El procediment fonamental d'anàlisi —formalitzat en el poema i indissociable d'ell— és la presa de consciència de la pròpia identitat que es revela al subjecte, al poeta, en uns moments determinats d'il·luminació, per intuïció directa o per associació, per les reaccions o pels moviments íntims que s'esdevenen en circumstàncies concretes. La captació de la identitat personal, dels seus límits i de les seves fractures, dels seus aspectes positius i negatius és objecte d'un procés d'observació interior mentre s'actua i es reacciona en relació amb si mateix i amb els altres, i d'un procés només teòricament posterior de reflexió i connexió amb l'experiència pròpia passada i amb els esquemes de conducta i morals de la col·lectivitat i de la cultura. Al capdavant, tot es redueix a explorar les relacions de relativa proximitat o llunyania entre el subjecte —el poeta— i l'objecte o els objectes que les circumstàncies li proporcionen. A més, la comprensió i l'exploració de la identitat només es pot fer en relació amb un conjunt sempre hipotètic, perquè és en un procés constant de construcció, que és la història i el sentit de la pròpia vida (l'últim fonament de la qual seria Déu); per això, per contribuir a aquesta construcció, el poeta s'esforça a retenir en el poema aquells moments privilegiats que li revelen com és i qui és:

«Un instant de plenitud vital i de ventura, el reconeixem com a tal perquè el desitgem etern» (OC III, 365).

Una de les tannkas d'aquest nucli temàtic, la xxvi, titulada «Tama-no-o», tracta precisament de l'ànima:

Fil de maragdes,
 ànima, fil de somnis!
 Si et trenques, sigui
 com en un rapte, l'últim,
 més dolç, de la memòria.

En aquesta tannka s'escau una de les poques ocasions en què Riba ha fet ús d'una imatge provinent dels models originals japonesos; en una nota va procurar explicar-ho: «*Tama-no-o*, literalment “fil de joiells”, és dins la lírica japonesa un mot coixí per “vida” o “ànima”, partint de la idea de la pluralitat d'ànimes» (OC I, 184). L'ànima és en l'original «fill de joiells», però en el poema esdevé primer «fil de maragdes» —un equivalent més precís, ja que dona un nom a les joies— i després «fil de somnis», amb què de la metàfora japonesa —adaptada— d'ordre material es passa a una metàfora d'ordre moral. Que l'ànima sigui un «fil de somnis» no crec que respongui a la idea original d'una pluralitat d'ànimes, no en Riba, sinó que significaria la diversitat d'experiències, emocions i pensaments que una sola ànima, una sola identitat, pot arribar a reunir en una vida. Per això el poeta li demana, als vs. 3-5 (amb què vulnera l'estructura tradicional), que si es trenca, si mor, que sigui «com en un rapte» de la memòria, el rapte últim i «el més dolç». Si tenim en compte que per a Riba l'ànima «és tota ella memòria» (OC III, 421), cal entendre que la ruptura final —la mort— esdevingui una mena de rememoració absoluta, una recuperació instantània del total de la vida; tots els fragments fins aleshores aïllats prendrien el seu lloc en un disseny últim i adquiririen sentit (vegeu OC III, 365, i *Elegies de Bierville*, x, *passim*).

Les relacions entre el somni, és a dir, l'inconscient, l'ignorat de l'individu, i la consciència, el coneixement racional i autoreflexiu, amb els símbols de la nit i el dia, en uns termes —sobretot el v. 1— que recorden inevitablement el poema «És quan dormo que hi veig clar» de J. V. Foix —a qui està dedicat l'epigrama—, és el tema de la tannka LXVII:

És quan somio
 que omplo jo la meva ombra,
 i dins l'estranya
 mina reial, revoltó,
 pur, la llum dels meus dies.

Aquesta tannka és un seguit de paradoxes; els vs. 1-2 en contenen la primera: el poeta omple la seva «ombra» quan somia. Evidentment, cal fer una lectura metafòrica d'aquests versos, sobretot del v. 2: per «ombra» cal entendre, penso, una imatge incompleta de si mateix (potser a l'estil del mite platònic de la caverna: les ombres són meres aparences deformades), que es completa amb els somnis, que li restitueixen la dimensió de profunditat (d'instint i de misteri, potser de veritat) que la vida conscient, social i convencional, li neguen (per repressió, entre altres coses; goso creure que al poema hi ha un rerafons freudià). Per això, als vs. 3-5, el poeta «dins l'estranya / mina reial» (vegeu «El fill pròdig», v, vs. 45-47, en què la metàfora es refereix als records), és a dir, dins de l'àmbit dels somnis (convé fixar-s'hi: una mina «estranya», però «reial», valuosa), revolt[a], / pur, la llum dels [s]eus dies». El somni s'escau a la nit, per això, i a conseqüència del que li descobreix el poeta, pot «revoltar», en el sentit de remoure'n les incrustacions de la rutina, «la llum dels [s]eus dies», la vida de vigília, conscient. Aquest poema no ha de sorprendre cap lector de Riba, no solament perquè pogués concedir tanta atenció als somnis, sinó perquè aquesta atenció ja ve de lluny i és constant, com demostren, per exemple, *Estances*, II, 11, o *Salvatge cor*, III (els vs. 11-14 del qual són molt a prop dels vs. 4-5 de l'epigrama).

Després de comentar dues tannkas que han permès de situar la problemàtica de la identitat personal, crec que pot ser útil de canviar la perspectiva: en lloc d'una autoreflexió, l'anàlisi —potser seria millor dir la constatació— de la reacció del jo davant de la vida exterior. La tannka x exposa el sentiment que experimenta el poeta davant de l'alegria d'unes noies:

Passen corrues,
xiscles i salts de noies,
L'erta finestra
de ma tristesa, ho sento,
fremeix d'ésser tan closa.

La descripció de les accions de les noies, que van pel carrer (l'exterior de la finestra) i xisclen i salten, connota joia, vitalitat i companyia, i permet que Riba introdueixi als vs. 3-5 una metàfora de concepció

senzilla però eficaç: la tristesa de l'observador —del poeta— és com una finestra que pateix perquè és tancada. De fet, la finestra, és a dir, la tristesa, tanca el poeta part de dins amb el seu sentiment («fremeix d'ésser tan closa»), mentre que a fora continua la vida. En efecte, la tria de la finestra és molt hàbil, perquè una finestra té la funció de deixar veure el que hi ha fora, que en aquest cas són noies contentes i juganeres (que potser són una metàfora de la vida en general i de la vida social o activa en particular), de manera que s'estableixi un contrast amb la soledat i la tristesa del poeta, presentada amb el mínim èmfasi per aquest «ho sento» del v. 4, que justament perquè és un èmfasi mínim ajuda a crear un efecte emotiu més intens.

Ja que he introduït els incidents de la vida exterior, convé considerar una tannka, la XLII, que usa elements paisatgístics com a correlatiu del sentiment d'enyorança:

Avui que l'aire
té el crit d'abril i una alba
d'ocells que tornen,
com l'ametller enyoro
ma flor precipitada.

Seguint l'estructura tradicional, els vs. 1-3 descriuen l'arribada de la primavera mitjançant dues metàfores: «el crit d'abril» de l'aire i «una alba d'ocells que tornen» (el retorn de les aus migratòries com a anunci de l'estació). En aquest moment, en aquest «avui» (aplicable també al lector si vol compartir l'emoció), el poeta, «com l'ametller» de flor primerenca i efímera (vegeu les tannkas XXVIII i L), enyora «ma flor precipitada», que tant es pot referir a la joventut llunyana i irrecuperable com a qualsevol moment passat i causa ara de nostàlgia. Un fet digne de menció pel que fa a aquesta tannka, datada el 19-v-1943, és que n'hi ha una primera versió en un lloc una mica sorprenent: el manuscrit de les *Elegies de Bierville*. Datat el 12-III-1940, el text fa així:

Avui amb l'aigua
(corre) (baixa), encrespada i rossa,
la primavera.
Com l'ametller, enyoro
ma flor precipitada.

A desgrat de les vacil·lacions de la redacció, el dubte entre «corre» i «baixa», o de la gràcia relativa de la metàfora que personifica la primavera com una mena de nimfa, a Riba no li desagradava del tot, perquè el 18-v-1943 la reprenia en una redacció que feia així:

Avui que l'aire
té el crit d'abril, i és prima
de llum ma pena,
com l'ametller enyoro
ma flor precipitada.

Amb molt bon criteri (al v. 3 el contacte *llum ma* és poc feliç) Riba va continuar refent la tannka fins a arribar a la versió definitiva, que he copiat a dalt, un manuscrit de la qual presenta encara una coma entre «abril» i «una alba». Si m'he permès la llicència d'introduir una discussió textual que no he volgut que formés part d'aquest estudi, ha estat per l'interès indiscutible que crec que té la versió de la tannka que hi ha al manuscrit de les *Elegies*, ja que constitueix una mena d'enllaç entre els dos reculls de tannkas i testimonia que el cansament que Riba sentia pel gènere havia desaparegut i, doncs, ja era possible que tornés a escriure epigrames, tal com va començar a fer el 1943, acabat el seu exili. A més a més, i encara que feta de pressa, la comparació de les tres versions deixa veure el rigor del treball de composició de Riba i serveix de demostració pràctica que la creació de tannkas no era un mer exercici d'estil, una distracció mentre arribava el moment d'escriure la «gran poesia».

La tannka que vull comentar ara, la XVI, també usa elements del paisatge, però ara amb una funció clarament metafòrica destinada a descriure de manera gràfica les característiques del record que torna de fet al poeta i el que aquest voldria que li tornés:

Ara m'acora
un record que voldria
sol i mar viva,
i sols té branques ertes
dins la tanca enllunada.

El poeta està afligit per un record («ara m'acora / un record», que conté una notable combinació de paronomàsia i alliteració) que voldria

que fos «sol i mar viva», és a dir, joiós, lluminós i ple de vida, però que és tot el contrari. A la segona part de la tannka (d'estructura 3 + 2) el poeta explica com és en realitat el record que l'inquieta —i que per això l'inquieta—: «sols té branques ertes / dins la tanca enllunada», un paisatge nocturn, fred i desolat que contrasta amb el «sol i mar viva» del v. 3. En aquets poema el procés associatiu, metafòric, es frontalitza, perquè el poeta ens diu com és, i com voldria que fos, el record que el preocupa, però no *què* és; cal determinar quina mena de record pot ser per com l'associa el poeta, sense que puguem arribar a saber quin és el seu contingut concret o què l'ha causat. Aquí Riba ha efectuat una condensació notable de l'experiència, perquè ha prescindit de l'anècdota i s'ha limitat, amb una economia de mitjans extraordinària, a donar-ne l'estructura essencial. No cal saber res del record per comprendre el poema, perquè tot el que ha interessat a Riba és de descriure'n l'afecte, i això ho aconsegueix plenament.

La tannka XVII és molt diferent de les que he comentat fins ara, perquè té un to clarament apodíctic, moral:

Dóna ta força
 i tos somnis per somnis
 i força, crema-hi,
 lluita-hi: no, no escolleixis
 entre el vent i la flama.

De fet, aquest epigrama, pel seu to, desborda els límits del nucli temàtic de la identitat personal; més aviat entraria en una categoria entre moral i didàctica. Però si l'he adscrit a aquest nucli és perquè, no obstant, pot ser considerat com una reflexió que el poeta es fa a si mateix, tant com pot ser una recomanació adreçada a un lector que vol ser alligonat; com a reflexió personal, el poeta decideix sobre la seva conducta i formula una pauta a seguir. L'estructura de l'epigrama és molt rigorosa, un 3 + 2 molt atenuat per la repetició de verbs als vs. 3 i 4 i per l'encavallament, com és eficaç la tria dels termes: força, somnis, vent i flama. El poeta aconsella de donar «força» i «somnis» per «somnis» i «força», un intercanvi que la inversió de paraules (en quiasme) altera de manera substancial, ja que ho fa equivaler tot, és a dir, la «força», l'acció, val tant com els «somnis», la vida contemplativa. En el conflicte o en el dubte, cal «cremar-hi» i «lluitar-hi», una insistència que contribueix a

ressaltar la dificultat de separar l'una cosa de l'altra, un aspecte de la vida de l'altre. La recomanació final és conseqüent amb la resta: «no, no escolleixis / entre el vent i la flama», és a dir, no s'ha d'escolir una manera de fer en detriment de l'altra, perquè totes dues són necessàries (aquí he suposat que «vent» i «flama» equivalien paradigmàticament a «força» i «somniais» i com ells admetien una lectura metafòrica).

Quan estudiava el nucli temàtic de l'amor ja he tingut ocasió de comentar algunes tannkas que formen part d'una sèrie que té com a títol —amb un adjectiu o no— «Inscripció», és a dir, epigrama. Ara en vull comentar dues més, molt importants, dins del nucli temàtic de la identitat. La primera és la tannka XXIII, titulada senzillament «Inscripció»:

Mira, acordades,
amic, la llum i l'ombra
que se'm disputen,
un instant en mon rostre
com sempre en ton afecte.

Aquest poema duu com a subtítol el text següent: «Sobre una fotografia de l'autor oferta a J. M. López-Picó». Amb el subtítol present es pot entendre perfectament la tannka; adreçant-se al receptor de l'obsequi, el poeta li reclama l'atenció sobre el rostre fotografiat, on «la llum i l'ombra» (vegeu «Diamant», vs. 12-13, i *Elegies de Bierville III*, v. 13) se'l disputen, una bella metàfora que inclou tant el fet que la fotografia és una instantània en blanc i negre, com la tensió entre claredat i foscor o, potser millor, entre raó i emoció o, encara, entre ordre i passió. La fotografia, com a instantània que és, ha conciliat, ha posat d'acord, «un instant» la llum i l'ombra que lluiten sempre en el poeta; un acord que sempre hi és en l'afecte del receptor de la fotografia, que accepta l'amic tal com és.

La segona de les tannkas d'aquest grup és la xxxvi, que també es titula «Inscripció» i és una de les més interessants de tot el llibre:

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

Escrit el 2-v-1938 i posat com a epígraf de les *Elegies de Bierville*, aquest poema sembla que tingui com a tema l'afirmació de l'esperança davant de la derrota, l'exaltació de la llum contra la tenebra. Llegint els vs. 1-3 (seguint l'estructura tradicional de 3 + 2), primer hi ha una exclamació que conté una metàfora: «Tristes banderes / del crepuscle!», que té una lectura doble: aquestes banderes tant poden ser tristes perquè representen la fi del dia com perquè representen la derrota (que seria una al·lusió a la guerra civil). El poeta es declara «porpra viva» contra aquestes banderes, és a dir, contra el capvespre i la nit, reclama la llum, potser l'esperança. Als vs. 4 i 5 continua l'elaboració del tema, que segueix el cicle de la nit i el dia; així, al v. 4, el poeta declara que serà «un cor dins la fosca», que glatirà, que conservarà la vida, la vigilància, durant la nit, una nit que aquí sembla que exigeixi una lectura metafòrica i que equivalgui al desastre (la derrota); al v. 5 Riba torna al motiu de la «porpra», ja que el poeta diu que serà (hi ha un zeugma) «porpra de nou amb l'alba», és a dir, amb l'alba tornarà a haver-hi llum, esperança. Aquesta és una lectura en clau al·legòrica que el mateix Riba ha estimulat en posar aquesta tannka com a epígraf precisament de les *Elegies de Bierville*; però Màrius Torres, que no podia conèixer aleshores les *Elegies* perquè no existien, en una carta del 8-XII-1938 adreçada a Riba (que li havia fet tramesa prèvia d'aquesta tannka i de la xxxv) diu que «és el sol que hi parla»,⁵⁴ aquesta lectura no és gens desencertada, més aviat al contrari, explica molt bé la veu del poema i l'itinerari exposat, però no crec que sigui, de tota manera, incompatible amb una lectura al·legòrica com la que he fet. Al capdavall, si identificàvem el poeta amb el sol, l'itinerari vital i les emocions que s'hi associen són totalment versemblants i compatibles.

L'última tannka que vull comentar en aquest nucli temàtic em servirà per introduir el següent, el tema de la fe. En efecte, la tannka XLIII és una reflexió sobre la identitat personal que mena a la descoberta de Déu a l'interior del poeta:

54. Màrius Torres en una carta a Carles Riba del 5-XII-1983 escriu: «Potser no he perdonat prou a aquest darrer epigrama [«Tristes banderes»] l'esforç que em demanà per comprendre que és el sol que hi parla. Però un dels seus versos, malgrat aquesta desgraciada disposició del meu cervell, va seduir-me tot seguit: "seré un cor dins la fosca..."» (*Poesies*, ps. 249-250).

Cap a trobar-me
 les línies són diverses;
 totes es perden:
 cor endins, en un altre;
 ulls enllà, en el Teu rostre.

El tema obvi del poema és la recerca de si mateix, una recerca que ensopega amb la dificultat que, en la comesa de trobar-se, «les línies són diverses», un vers en què Riba en cita un altre de Hölderlin que ell mateix havia traduït: «Les línies de la vida són diverses», que pertany al poema del mateix títol:⁵⁵

Les línies de la vida són diverses,
 Com els camins, i els confins de les serres.
 El que som, Déu allí pot completar-ho
 Amb harmonies, paga eterna i pau.

Totes aquestes «línies», tots aquests camins, tanmateix, «es perden»: 1) «cor endins, en un altre», perquè en la intimitat del poeta —de cadascú— hi habita un altre, que constitueix l'autèntica personalitat, la cara no revelada del jo, però que el determina (vegeu «El fill pròdig»); i 2) «ulls enllà, en el Teu rostre», més enllà dels ulls, perquè ja és l'ordre espiritual, el sentit de la vida cal cercar-lo en Déu, que, com al poema de Hölderlin, completa «el que som».

La fe

La temàtica religiosa no pesa gaire en el conjunt de les tannkas, però és ben significatiu que aparegui a les «Tannkas del retorn», concre-

55. J. Cors, *El món poètic de Carles Riba*, «Criterion», 6 (1960), p. 99, cita Hölderlin en relació amb aquesta tannka i suposo que es refereix al poema que he citat, «Die Linien des Lebens», que Riba havia traduït a les seves *Versions de Hölderlin* (Barcelona, Edicions 62, 1971^a), p. 67, i que a l'original fa així (*Sämtliche Werke und Briefe* [Munic, C. Hanser, 1970], vol. I, p. 440):

Die Linien des Lebens sind verschieden, / Wie Wege sind und wie der Berge Grenzen. / Was hier wir sind, kann dort ein Gott ergänzen / Mit Harmonien und ewigem Lohn und Frieden. /

tament a la XLIII —on es relaciona amb la identitat personal—, la LII —on surt la «pau de Déu» en un context que podria tenir relació amb la guerra civil—, la LXXVIII —en què parla Marianna i al seu interior sent la veu de Déu— i, naturalment, a les tannkas LXXX i LXXXI, en les quals no solament es fa evident la preocupació religiosa —ja des del títol—, sinó que, a més, clouen el recull i el llibre. El que és clar és que a l'endemig s'havia escaigut el retorn a la fe que és narrat a les *Elegies de Bierville*, retorn que és ja patent tant en aquestes tannkas com en alguns poemes «Per a una sola veu», encara que no de la manera explícita amb què apareix a *Salvatge cor*. Precisament per les característiques d'aquest retorn a Déu, aquestes tannkas el presenten de dues maneres connexes: com una veu que parla a l'interior del poeta i com la justificació o el sentit de la vida; a més, la tannka dedicada a la Verge és una afirmació de la seva condició de mare de Déu, però també de mare dels humans, als quals ha donat a la llum d'una nova vida de salut. La característica general és, doncs, d'una descoberta, de la iniciació a una vida diferent.

La tannka LXXX duu com a títol «Virgo Dei Genitrix», «Verge Mare de Déu»:

De nou m'infantes,
Entranya pura, i sento
que sóc, més noble,
fill amb el Fill, i flama
amb els vivents que vetllen.

El v. 1 és prou explícit: el poeta es considera infantat per la Verge, a qui adreça l'epítet «Entranya pura» (metàfora referida al misteri de la maternitat virginal). Com a fill de la Verge se sent, «més noble» per la seva condició de cristià: 1) «fill amb el Fill», una dílogia en què la mateixa paraula té dos sentits diferents, atès que no és la mateixa situació la del poeta, que és salvat, que la del Fill, que és salvador, però tots dos sotmesos a Déu, i 2) «flama / amb els vivents que vetllen», una metàfora que reitera la condició activa del cristià, membre d'una comunitat vivificada per l'esperança d'una salvació eterna.

L'última tannka del recull és la LXXXI, titulada «Crist»:

Diré — ¿què deies,
tu, de les veus que em vencen
la més ferida,
brusca rompent les sordes
aurores per on fujo?

Sobre la ruptura entre el «diré» del poeta i el «què deies, tu[?]» de Crist, comenta J. Cots: «Sembla que el que ha de dir és la veu mateixa del Crist, el que Crist tenia dins, el “Crist parla en mi”, de Sant Pau; idea, aquesta, típicament crística, i que implica sentir-se ple de la veu d'Ell, buidat ja d'un mateix».⁵⁶ La qual cosa la relaciona amb els vs. 12-13 de *Salvatge cor*, xxv, que és millor llegir en el context dels vs. 9-14:

I és tot tan senzill,
quan en el perill
ets l'heroi que salva,
Crist! O brusc buidant
l'àmbit foll d'una alba,
omples Tu el llevant!

I també amb els vs. 112-114 de «Llàtzer»:

Però morir, d'ençà que vaig seguir-la,
sé que és a tot o res, disposar-se a la Veu
un absolut buidar-se per sentir-la...

Crec que la lectura de Cots és correcta i que el que conta Riba a la tannka és que la seva veu cedeix a la de Crist que parla al seu interior, «de les veus que em vencen / la més ferida», i al qual s'adreça el poema amb un to que fa pensar certament en *Salvatge cor*. El poeta sent la veu de Crist «brusca rompent les sordes / aurores per on fujo», una metàfora que tindrà eco, com assenyala Cots, als vs. 12-14 del sonet xxv de *Salvatge cor*; la veu divina es fa escoltar fins i tot en els moments del dia en què l'individu viu més a fora d'ell mateix, gairebé fuig d'ell mateix (per contrast amb la nit, en què torna a si mateix). Finalment,

56. J. Cots, *op. cit.*, p. 100.

