



You are accessing the Digital Archive of the Catalan Review Journal.

By accessing and/or using this Digital Archive, you accept and agree to abide by the Terms and Conditions of Use available at http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review is the premier international scholarly journal devoted to all aspects of Catalan culture. By Catalan culture is understood all manifestations of intellectual and artistic life produced in the Catalan language or in the geographical areas where Catalan is spoken. Catalan Review has been in publication since 1986.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

A l' accedir i / o utilitzar aquest Arxiu Digital, vostè accepta i es compromet a complir els termes i condicions d'ús disponibles a http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review és la primera revista internacional dedicada a tots els aspectes de la cultura catalana. Per la cultura catalana s'entén totes les manifestacions de la vida intel·lectual i artística produïda en llengua catalana o en les zones geogràfiques on es parla català. Catalan Review es publica des de 1986.

Una tipologia poètica de Carles Riba als Escolis **Jordi Malé I Peguerotes**

Catalan Review, Vol. VIII, number 1-2, (1994), p. 245-264

UNA TIPOLOGIA POÈTICA DE CARLES RIBA ALS ESCOLIS*

JORDI MALÉ I PEGUEROLES

Segons M. H. Abrams, qualsevol teoria de l'art o de la literatura ha de ser construïda a partir de quatre elements bàsics: l'autor, l'obra, el públic i l'univers. Les nocions dels tres primers elements són prou clares; però, què cal entendre per «univers»? Per a Abrams, l'univers constituïria el *tema* de l'obra, allò de què tracta:

«les persones i accions, idees i sentiments, coses materials i esdeveniments, o (...) essències sensibles»;

és a dir: formarien l'univers totes aquelles coses existents de les quals pugui derivar l'assumpte d'una obra. Allò que interessa d'aquesta definició és el caràcter previ a la creació que es dona a l'univers, tot considerant-lo la font de la qual beu l'artista per proveir-se dels materials que emprarà en l'acte creatiu. És, aquesta, una noció que trobem present, per exemple, en els primers articles de Carles Riba, per a qui l'univers — tal com analitzarem tot seguit — estaria integrat essencialment pel món exterior a l'artista (la realitat objectiva i sensible) i pel seu món interior (format de pensaments, sentiments, intuïcions, etc.);² la realitat externa i la realitat interna considerades, doncs, com els dos grans magatzems d'on es nodreix l'artista. Però no són aquestes realitats pròpiament el *tema* de la literatura, com afirmava Abrams. Ortega y Gasset ho matisa:

«El tema de la literatura, en la medida en que podemos describirlo unívocamente y en general, es la experiencia en cuanto tal. Por "experiencia" entiendo "aquel género de relación inmediata en que entra o puede entrar el sujeto con ciertas objetividades»;³

* Aquest article constitueix una refosa de diversos capítols de la meua Tesi de Llicenciatura *La teoria literària de Carles Riba. L'època dels Escolis (1913-1920)* (Universitat de Barcelona 1993), inèdita.

¹ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, trad. cast. *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral Editores S.A., 1975, p. 19-20.

² Per designar ambdós conceptes, ultra els termes *realitat* i *món* exteriors i interiors, fa servir també el d'*espectacle* exterior/interior, referint-se, respectivament, a allò que és ofert a la vista (als sentits en general) i a allò ofert a la contemplació mental. Per a la realitat exterior usa, a més, els termes *objectivitat* i *diversitat* (per ser dues de les seves qualitats inherents), mentre que per al món interior es val també del terme *cor* (*pregon*) o simplement l'equipara amb la *consciència*.

³ J. Ferraté, «Notas a un prólogo de Ortega», dins *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Ed. Seix Barral, S.A., 1982, p. 145. El text de Ferraté és escrit a partir de consideracions d'Ortega y Gasset; les paraules entre cometes altes són citacions literals d'Ortega.

objetividades que no són sinó l'univers, les dues realitats de què parlàvem suara. L'obra d'art serà, per tant, el resultat de la interrelació de l'una i/o de l'altra realitat amb l'artista, de la mena d'*experiència* que en tingui. Això ens proporciona una base per formular una de les tasques que Riba, en els *Escolis i altres articles* (1921), es proposa com a crític: precisament la de dilucidar, en les obres que analitza, quin tipus de relació s'ha produït entre l'artista i l'univers i amb quin objectiu. I les diverses menes de relació que descobreix, les diferències referint-les al predomini en l'escriptor —principalment poetes— d'una facultat psicològica determinada per damunt de les altres: imaginació, intel·ligència o consciència.⁴ Amb aquest concepte estableix, així, una tipologia poètica.⁵

LA IMAGINACIÓ

Els materials que el món extern proporciona a l'escriptor a través de les percepcions dels sentits constitueixen un dels pilars sobre els quals es pot bastir una obra literària. Respecte a alguns dels autors tractats als *Escolis*, Riba posa de manifest com aquesta realitat és el punt de partença de la seva producció, i fins el punt d'arribada, és a dir: la realitat exterior és l'estímul essencial i el focus d'interès exclusiu del seu art, i és, doncs, l'únic que apareix representat expressivament en les seves obres. No els cal, per exemple, endinsar-se dins les pregoneses del seu món interior, o seguir els viaranys tortuosos de la seva

⁴ Respecte a termes d'aquesta mena, M. H. Abrams ha destacat l'aportació que significà la crítica romàntica —especialment l'anglesa— al que s'ha denominat la psicologia literària (*op. cit.*, p. 277-281). Si bé el llenguatge en què es basava l'estudi psicològic a l'últim fou usat per tal de descriure els diferents processos mentals pels quals es considerava que era engendrada l'obra literària o artística (operacions que realitza la raó, la imaginació, etc.), Abrams remarca que tals termes i conceptes foren emprats també com a substituïts de tota una sèrie de qualitats i característiques trobables en les obres d'art i de literatura, i que les diferenciaven. És aquest ús, més que no pas el descriptiu, el que Riba atribueix als termes d'aquest tipus que utilitzà (imaginació, consciència i intel·ligència).

⁵ Tot i que inicialment centraré la meua anàlisi en l'article de Riba «*Poemes bíblics*, de Joan Alcover» (del gener del 1919, recollit al primer aplec d'articles crítics de Riba, *Escolis i altres articles* [1921]), en el qual Riba explicita la tipologia entre poetes d'*intel·ligència* i d'*imaginació*, és l'ús reiterat d'aquests dos termes (el d'*imaginació* paral·lelament al de *sentits*), juntament amb el de *consciència*, en articles anteriors i posteriors del mateix recull, que em permet de parlar d'una tipologia poètica en la teoria literària ribiana d'aquells anys (entenent per teoria literària el conjunt de termes i conceptes amb els quals formalitza, en els escrits crítics, la seva concepció dels diferents aspectes que configuren el fenomen literari). Aquesta tipologia, com també altres usos recurrents de diversos conceptes teòrics en diferents articles, posen de manifest que sota l'aparença d'una completa llibertat i una manca de pla i organització en els articles de crítica literària de Riba, s'hi amaga tot un complex conceptual i de terminologia teòrica

intel·ligència consirosa en cerca de pensaments profunds o de conceptes abstractes, sinó que són escriptors que realitzen exclusivament una recreació expressiva d'aquesta realitat, dels objectes que la formen i de les sensacions que susciten. Per a Riba, la facultat creadora que excel·leix i predomina en aquest tipus de literats és la *imaginació*. I ho exemplifica a través dels poetes de l'Escola mallorquina —en l'article «*Poemes bíblics*», de Joan Alcover— quan assenyalava que en contemplar el món extern, es produeix en ells

«una impresionabilitat de la *imaginació*, això és, una *sensualitat*. (...) El poeta mallorquí es sent bé dins l'espectacle i en combina en el cant, per una mena d'exercici discursiu de la *imaginació*, les formes» (p. 116/107).⁶

La *imaginació*, com a facultat creadora, centra la seva atenció, doncs, en les «formes», en allò més extern de les coses que li són ofertes en contemplació, i es complau a reproduir-ho en l'expressió, ja sigui directament, ja sigui mitjançant la seva «combinació» (citada *supra*), és a dir, a través de comparacions, associacions metafòriques, etc., les quals, nogensmenys, no alteren la naturalesa *concreta* d'allò que en última instància es pretén significar o representar, que és un bocí de la realitat mundana en les seves qualitats i característiques materials i sensibles.⁷

La versió poètica d'alguns passatges de la Bíblia que fa J. Alcover serveix a Riba per posar un exemple del mecanisme *imaginatiu* en la creació: mentre que l'estil bíblic dona només l'«aire» de les escenes que presenta («la situació i distància respectiva dels objectes [que les integren]»), Alcover, en recrear-les poèticament,

que pot ser organitzat en un sistema travat i congruent, el qual dona cohesió al conjunt dels articles. Un sistema inconscient, si es vol, no premeditat, però que operava potentment en el cervell de Riba i sobre el qual fou edificat el seu corpus crític. La sistematització d'aquest complex terminològic i conceptual —de la teoria literària ribiana d'aquella època, en definitiva— constitueix l'objecte de la meua Tesi de Llicenciatura, esmentada a la nota inicial, i en la qual el lector trobarà un conjunt exhaustiu d'exemples d'usos reiterats de termes i conceptes en els diferents articles dels *Escolis*, dels quals aquí sols puc oferir una petita mostra, prou significativa, però.

⁶ Cito de la primera edició dels *Escolis i altres articles*, Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1921. El segon número de pàgina després de la barra obliqua remet a l'edició moderna (actualment l'única assequible), publicada dins C. Riba, *Obres completes 2* (Crítica 1), a cura d'E. Sullà, Barcelona, Edicions 62, 1985. Si no s'indica el contrari, les cursives de les citacions són meves.

⁷ El que vull dir amb això és que, tot i les modificacions que es puguin fer sobre les percepcions del poeta, l'objecte d'aquesta poesia continua essent exclusivament la realitat exterior. És una mena de poesia que, considerada dins la tipologia de la *paraula poètica* que estableix Dolors Oller al seu assaig *Virtuts textuais*, es correspondria amb la *paraula referencial*. Desenvoluparem aquesta qüestió més endavant.

«com obrant per una comanda rigorosament *imaginativa*, emplena aquest aire amb les *qualitats sensuais* dels objectes, el color, el so, el tacte» (p. 120/109).

Qualitats sensuais, formes que el poeta recombina i distribueix dins el poema gràcies al joc (el mot és de Ribà) que en fa la imaginació. Un cas invers és, per a Ribà, el de Llorenç Ribèr en l'obra (no de poesia, però, sinó de narració hagiogràfica) *Els Sants de Catalunya: Cicle visigòtic* —de què s'ocupa en un altre article—: en les escenes històriques reconstruïdes que de tant en tant hi apareixen —enmig les constants explicacions i citacions adduïdes— no hi ha aquella vivesa i aquell colorit que caracteritzen les que es troben a les versions bíbliques d'Alcover, perquè en Ribèr és «feble (...) la *imaginació* pintoresca», i, quan ens presenta «quadres de reconstitució històrica», són «esvaïdissos i fets amb escasses figures» (p. 257/189). Que Ribà qualifiqui la imaginació de «pintoresca», destacant la seva capacitat de descriure o representar animadament i plàstica, escau perfectament a la funció que li hem atribuït a partir de l'altre article esmentat. (Val a dir que aquesta caracterització de la imaginació coincideix en alguns punts amb la que fa De Sanctis a la seva *Storia della letteratura italiana*:

«*L'immaginazione ti dà il ornato e il colore, liscia la superficie (...). L'immaginazione è plastica; ti dà il disegno, ti dà la faccia (...), si sforza di ornare, di disegnare, di colorire (...)*»⁸

Ribà, però, no segueix la dicotomia que estableix el crític italià entre fantasia i imaginació.

Convé, esmentar, finalment, que les diverses operacions de la imaginació sobre els objectes i sensacions de la realitat (combinació de formes, associacions metafòriques, etc.), en últim terme es tradueixen en operacions amb paraules (les que designen aquests materials). L'Escola mallorquina és un clar exponent d'aquesta conseqüència en l'ordre formal, ja que la seva poesia —que hem situat, seguint Ribà, dins aquest tipus imaginatiu— ha desembocat en una exaltació de «la *retòrica*, és a dir, de l'*art*, de l'*artifici*, com a recurs fonamental de la poesia».⁹ Ribà incideix sobre aquest punt d'una manera molt clara quan afirma, en un altre article, que

«la *imaginació* és la mestressa de la paraula» (p. 100/97).

⁸ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1958, p. 74. De Sanctis és un dels crítics que més influeixen Ribà en la seva primera època, i fins li serà dedicat un article dels *Escolis* («De Sanctis», p. 126/113).

⁹ J. Fuster, *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Ed. Curial, 1982, p. 57 (les cursives són de Fuster).

Crear és expressar amb paraules, i la facultat que en l'escriptor porta a terme l'articulació en mots d'allò que ha estat concebut és la *imaginació*.

LA INTEL·LIGÈNCIA I LA IMAGINACIÓ: SENSIBILITAT I SENSUALITAT

Si Riba situa en general l'Escola mallorquina dins una tendència poètica dominada per la *sensualitat*, és a dir, pel treball principal de la *imaginació* damunt les percepcions, sensacions, etc., que el poeta rep de la realitat exterior, aquesta tendència «mallorquina» és només una de les dues que caracteritzen la poesia catalana del començament de segle, segons el dualisme que establí Joaquim Folguera —i que Riba reporta a l'article que dedica als *Poemes bíblics* d'Alcover. L'altra tendència és la «pirenaica», que milita

«sota bandera de *sensibilitat*, una impressionabilitat de la *intel·ligència*, si se'ns permet de dir-ho així» (p. 116/107).¹⁰

Mentre que en el poeta de *sensualitat* les qualitats materials — sensorials— del món exterior inciten la seva *imaginació* a recrear-les expressivament recombinant-les, modificant-les, etc., en el poeta de *sensibilitat* és la *intel·ligència* la facultat sobre la qual és suscitat l'interès. Llavors,

«el poeta pirenaic explora espectacle del món endins o gosadament l'arbitra» (í.d.).

Amb el terme *explorar* Riba vol designar un procés mental realitzat per aquests poetes sobre els objectes, les sensacions, etc., oferts per la realitat exterior: no es tracta d'esguardar només la seva aparença immediata, material, les *formes* de l'espectacle, que és l'únic que proporcionen els sentits; sinó de cercar-ne la *significació*¹¹ (o les possibles

¹⁰ La distinció de Folguera es troba a l'article en castellà *El «Càntic dels Càntics»*, en què ressenya les versions del llibre bíblic fetes per Mn. Clascar i pel mateix Riba. De la segona, Folguera remarca com «*Riba es aquí, como siempre, el apasionado, el entusiasta, con unas expresiones corroidas a veces por un ácido intelectual que desgelatina las obras*». La versió de Mn. Clascar és, en canvi, «una obra sensual». D'aquí treu la distinció entre «*una fórmula de sensibilidad, que llamaremos pirenaica, al lado de una de sensibilidad mallorquina*» (J. Folguera, *Artículos*, Barcelona, Pub. de «La Revista», 1920, p. 127-128). Riba desenvoluparà aquesta classificació, tot just apuntada per Folguera, aplicant-la a la poesia catalana i readaptant els termes *sensualitat* i *sensibilitat*. (Aquest darrer terme no és emprat en cap altre article de Riba amb el mateix sentit a que aquí).

¹¹ El terme és de Riba. Vegeu *infra*.

significacions). El poeta vol anar més enllà del valor superficial i ja establert de les coses; per això, guiat per la seva intel·ligència, porta a terme, dins el seu món interior, una *exploració* de la realitat:¹² cerca de copsar, a partir d'aquesta realitat, un significat, un contingut que la transcendeixi, d'ordre superior a la simple concreció dels objectes que la integren, un contingut abstracte, intel·lectual, el qual li comporti un coneixement més alt i profund; en això consistiria la *significació*. L'ús que Riba fa d'aquest terme en un passatge d'un altre article ens permetrà entendre amb més claredat el sentit que li atorga:

«A exemple del Mestre Diví, el poeta humil exposa sota un vel de fets vients aquelles múltiples *significacions* inefables que la rígida marmòria del precepte aclapararia» (p. 62/73).

En lloc d'adoctrinar amb preceptes, el poeta ho fa mitjançant paràboles i rondalles que contenen «*significacions inefables*», és a dir, el contingut de les quals té una càrrega de significat profund, constitueix una idea o un concepte abstracte que transcendeix la mera anècdota contada i que apregona en l'esperit de l'home. Per «inefables» cal entendre aquí que no han de ser representades en paraules *directament* (tal com ho faria el precepte), sinó que cal que ho siguin a través d'un llenguatge figurat per tal de mantenir tota la seva força de significació profunda; d'aquí que els modes expressius més típics de la poesia de *sensibilitat* —d'*intel·ligència*— siguin el metafòric i l'al·legòric (al nivell del sentit global i últim del poema). El procediment al·legòric és el que correspon al fragment que acabem de citar, parió de les paràboles bíbliques, en què per mitjà del relat de breus històries s'ofereix al coneixement del lector, en forma de llenguatge figurat, conceptes abstractes com la caritat, la pietat, la necessitat d'amor al proïsme, el penediment, etc. També es pot esmentar el cas de J. M. López-Picó, que és un dels poetes que Riba cita entre els de *sensibilitat*¹³ (en referència principalment a la seva segona època, a partir de *L'ofrena*), i en qui els dos procediments expressius mencionats són característics; recordem només que el seu opus VIII s'intitula *Cants i al·legories*, i que en l'article que dedica a aquest llibre Riba assenyala com els poemes

¹² El terme *exploració* pot haver estat suggerit a Riba per una expressió que apareix en el conte *Eleonora*, d'E. A. Poe, i que ell mateix cita dins l'escolí que dedica a aquest autor: «Entraren per un mar de tenebres, per si res hi havia d'explorador» (p. 65/75). Aquesta exploració de la realitat exterior —vegeu *infra*— no és duta a terme, evidentment, en la realitat mateixa, sinó que és un procés realitzat dins la ment del poeta, que aquí designem genèricament com a *món interior*, però que cal no confondre amb la consciència tal com la definirem més endavant seguint Riba (vegeu el darrer apartat).

¹³ P. 117/107.

que el componen s'adrecen cap a «la folla cacera de les *significacions*» (p. 236/177). El poema «El desig» d'aquest vuitè *opus* lopezpiconià en pot ser un bon exemple: davant la visió d'un xiprer, el poeta no es queda en la mera contemplació sinó que va més enllà, cerca de donar-li una *significació* més transcendent, un contingut més profund, i aquest és trobat en el desig; el xiprer esdevé llavors la imatge que vehicularà translàticament el concepte abstracte del desig:

«Com un xiprer, el meu desig,
 com un xiprer contra el vent,
 dibuixa rígida i pura
 la figura
 d'una força altipotent:
 contra el corrent de la gent,
 sol el desig dret al mig.
 Com al xiprer, la ventada
 l'enriqueix i no el doblega.
 Muden els homes, i ensems
 muda el temps
 i el desig venç en la brega;
 com el xiprer rep i aplega
 dins son flam cada alenada».¹⁴

Un altre escriptor que Riba col·loca entre els que procedeixen a partir d'una «impressionabilitat de la *intel·ligència*» és Mallarmé (p. 117/107), poeta que representa, dins la literatura moderna, un dels arquetips d'una mena de poesia intel·lectualitzada, la qual pretén esdevenir «una forma de coneixement, aplicant la llum de l'intel·lecte i de l'anàlisi al procés poètic».¹⁵

El procés d'*exploració* de la realitat remet, doncs, a una poesia entesa com a mitjà, o millor, com a anhel de coneixement, de comprensió i de valoració de la realitat a través de la intel·ligència. Aquesta exploració, per posar un exemple, Riba remarca com no és duta a terme per J. M. de Sagarra en el seu *Primer llibre de poemes*, perquè a causa de «l'excitació que la forma, el so, el color de les coses» li produeixen, «s'hi entreté gairebé en espasme, i perd el temps d'arribar fins a la *significació*» (p. 198/156). Sagarra es limita a representar els objectes del

¹⁴ J. M. López-Picó, *Cants i al·legories*, Barcelona, Impremta de F. X. Altés, 1917, p. 48.

¹⁵ Dolores Oller, «Els tres ordres de figuració a la poesia moderna i algunes consideracions sobre la postmoderna», dins *La construcció del sentit*, Barcelona, Ed. Empúries, 1986, p. 69. Aquest tipus de poesia seria el que Oller anomena *conceptual*, tal com veurem en l'apartat següent.

món exterior a partir de les sensacions que li produeixen; es queda, així, en la seva superfície, no intenta aprofundir-hi, buscar-ne un significat profund, comprendre'n l'essència.

Quant a l'altra operació que pot realitzar el poeta de *sensibilitat* o intel·ligència, «arbitrar» el món (citats mes amunt, p. 116/107), cal entendre-ho en oposició a la relació que el poeta de *sensualitat* o imaginació estableix amb el món exterior: si aquest últim «es sent bé dins l'espectacle» i es limita a representar-lo per mitjà de la imaginació, aquell no deixa que els objectes de la realitat se li imposin (així com, per exemple, la natura s'imposà als romàntics), sinó que els sotmet a la seva voluntat i els recrea en una nova realitat. No importa tant la representació de la realitat com la seva trasmudança, que tot i ser d'ordre imaginatiu, és realitzada sempre seguint els dictats de la intel·ligència, tal com Riba descobreix en els poemes de Joaquim Folguera, en què «s'incorporaren els objectes de l'exterior espectacle i es refaiçonaren a voluntat seva» (p. 253/187). Tal com, d'una altra manera, succeeix en Guerau de Liost, que dels avets i faigs en fa catedrals gòtiques, i de les muntanyes, dones presumides,¹⁶ sempre sota el disseny del seu «arbitri, [que] no serva altra dependència —però és rigorosa— que la del seny» (p. 101/97). Aquest acte d'*arbitrar* la realitat, afaiçonant-la en una de nova, pot ser perfectament entès en el sentit orsià del terme, de submissió a l'albir de l'home:

«...no direm *enginyós* a l'observador ni a l'interpretador, sinó al *creador* de realitats, és a dir, a l'*arbitrari*».¹⁷

Sigui com sigui, mitjançant les operacions d'*arbitrar* i explorar la realitat (principalment aquesta), el que Riba pretén és caracteritzar un tipus de poesia *intel·lectualitzada*, la de *sensibilitat*, en oposició a la mera reproducció *imaginativa* de la realitat que realitzen els poetes de *sensualitat*.

¹⁶ Poemes «Avets i faigs» i «A una muntanya innominada», de *La muntanya d'ametistes* (1908), dins *Obra poètica completa*, a cura d'E. Bou, Ed. Selecta, B. 1983, p. 88 i 49, respectivament.

¹⁷ «Els enginyers», *Obra catalana completa*, p. 166 (les cursives són de Xènius). Podria adduir-se també el pròleg d'Ors a una obra precisament de l'autor de qui acabem de parlar, Guerau de Liost: *La muntanya d'ametistes* (1908) (pròleg reproduït a Guerau de Liost, *op. cit.*, p. 35-38). Riba, en l'article sobre Guerau esmentat, té present aquest pròleg i fins n'extreu una breu citació, en referir-se al fet que el poeta, com un anatomista, destria les parts d'un cos vivent (la realitat) mitjançant «els instruments "aguts, àgils i precisos"» (p. 101/97); citació que prové del següent passatge del pròleg d'Ors (en què se cita a ell mateix): «...(amb les seves) mans, que eren com de les de l'Octavi de Romeu (*alter ego* de Xènius) s'ha dit, "agudes, àgils i precisos com els instruments de la cirurgia moderna", (el poeta) resolia, sobre el cos lligat (del monstre Natura), els més bells experiments dins l'alquímia de la tortura» (p. 37).

LA RECEPCIÓ PER PART DEL LECTOR

Tornant a la qüestió de l'exploració del món per part dels poetes de *sensibilitat*, i partint de la consideració que el resultat poètic de tal activitat és degut, evidentment, a la intel·ligència individual del poeta, a la qual només ell té accés, Riba afirma que la *sensibilitat* «és personalíssima», en contraposició a la *sensualitat*, que «és general» perquè opera únicament amb les dades combinades dels sentits, els quals són comuns a tothom. Havent establert això, Riba explica llavors, d'una manera concisa, quina és la reacció del lector (o l'oïdor) davant cadascun d'aquests modes poètics. Projectarà llum sobre aquesta qüestió l'equiparació de les dues menes de poesia que ens ocupen a dos tipus poètics, dels tres que configuren la proposta de «tipologia de la paraula poètica» de Dolors Oller en el seu llibre *Virtuts textuals*.¹⁸ La causa per què prenc aquest assaig com a referència és que allò que serveix de base a la investigació de Dolors Oller és «la interrelació entre text i lector» (que és el tema que pretenc tractar), de la qual sorgeix la tipologia esmentada,¹⁹ tipologia que, d'altra banda, em servirà per intentar aclarir més la naturalesa de les poesies de *sensibilitat* i de *sensualitat*, tal com les exposa Riba.

Tres són els tipus de *paraula poètica* que distingeix D. Oller: la *simbòlica*, la *conceptual* i la *referencial*. Tenint en compte que un poema constitueix un signe literari o poètic (equiparable al signe lingüístic, però situat en un nivell textual o discursiu superior), el qual, com a tal signe, té la funció de significar.²⁰ Oller estableix les maneres diferents amb què el poema pot acomplir aquesta funció significant, corresponents als tres tipus de paraula poètica que poden informar el poema:

«La paraula *simbòlica* intenta convocar un coneixement d'ordre abstracte i indefinit (produir realitats abstractes i indefinides), d'ordre irreal i subjectiu en la mesura que, per molt concreta que sigui la imatge descrita o mencionada o figurada, no representa cap pensament definit o definible.

¹⁸ Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra 1990.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 139. Un dels objectius principals d'aquesta investigació, que es va desenvolupant al llarg de tot el llibre, és l'establiment d'una terminologia que permeti caracteritzar amb el màxim de precisió tots els components i processos que configuren el text poètic i determinen la seva aprehensió per part del lector. Resseguir tota aquesta terminologia resultaria prolix respecte a l'objecte que em proposo. Per això, mirant de respectar al màxim les idees i conceptes expressats en l'assaig en qüestió, he adaptat a les necessitats de la meua anàlisi de les idees ribianes els termes i conceptes que en manllevo.

²⁰ *Id.*, p. 107-8. Vegeu també D. Oller, «La norma genèrica», dins el volum miscel·lànic «*De Amore*» *L'amor a la literatura d'Occident*, Barcelona, Societat d'estudis literaris, Ed. Barcanova, 1991, p. 182-183.

La paraula *conceptual* intenta convocar un coneixement d'ordre abstracte definit, d'ordre mental real i intersubjectiu en la mesura que la imatge descrita o el procés performat representa, menciona o figura una operació que porta cap a un pensament definit i definible.

La paraula *referencial* intenta convocar un coneixement d'ordre mundà, real i objectiu, per bé que imaginari, en la mesura que la imatge descrita representa l'aparença incontrovertible d'alguna cosa susceptible del reconeixement immediat a través d'una figuració d'evidència instantània que intenta reproduir la descripció dels efectes d'una mirada empírica sobre el món de l'aparença.²¹

Sembla clar que la manera de significar d'aquest darrer tipus de paraula poètica és perfectament relacionable amb la poesia de *sensualitat* (o d'imaginació) tal com la defineix Riba quant al procés creatiu que l'engendra: el poeta observa (o recorda o imagina a partir de la memòria d'una observació prèvia) la realitat mundana que l'envolta en les seves formes i la seva aparença externa, i les representa en paraules d'una manera directa —com si diguéssim, descriptivament— o mitjançant la seva relació o combinació realitzada per la imaginació —en imatges, metàfores, etc. El contingut de l'expressió poètica resultant, doncs, és aquesta mateixa realitat concreta (la seva reproducció a través de la seva imatge, de la seva representació expressiva), que és allò que el lector *coneix* gràcies al poema.²² O, en termes d'Oller: la paraula *referencial*, que és la que constitueix la poesia de *sensualitat*, convoca «un coneixement d'ordre mundà, real i objectiu» (citat *supra*).²³

Quant a la poesia de *sensibilitat* (d'intel·ligència), que segons Riba cerca de copsar, a partir d'una operació intel·lectual, les significacions ocultes en la realitat, aquells continguts o conceptes abstractes que transcendeixen la seva naturalesa sensible i concreta,²⁴ pot ser assimila-

²¹ D. Oller, *Virtuts textuals*, p. 113. Val a dir que, malgrat que reproduïm les definicions dels tres tipus poètics, només prendrem en consideració —com es veurà més avall— els dos darrers. Un exemple de poeta del primer tipus seria Rimbaud.

²² Sigui quina sigui la manera d'expressar-ho, allò en última instància representat o significat serà aquell fragment observat o percebut de la realitat concreta. Ja he fet al·lusió a aquesta idea més amunt.

²³ Si Dolors Oller qualifica aquest coneixement també d'imaginari (vegeu la citació *supra*) és perquè l'objecte concret que pot ser representat en un poema (posem per cas, la vaca del poema de Maragall «La vaca cega») no existeix en la realitat empírica, sinó solament en el món virtual que en l'artefacte literari es constitueix com a ficció del món real i en el qual s'exerceix la funció referencial (en termes de Jakobson) en forma, doncs, de ficció. Vegeu sobre aquesta qüestió J. Ferraté, «Pròleg» a Carner, *La primavera al poblet*, Barcelona, Ed. 62, 1979, p. 11-12 (que és el text en què es basa Oller). Per a l'anàlisi del text de Riba que ens ocupa, però, no interessa tenir en compte tal especificació.

²⁴ Ara ens referim únicament a la poesia que és el producte de l'*exploració* del món (vegeu *supra*).

da amb la paraula *conceptual*, que, segons Oller, «convoca un coneixement d'ordre abstracte definit, d'ordre mental real i intersubjectiu» (citat *supra*) a partir de la imatge concreta descrita, que és la seva figuració.

Un cop establertes aquestes connexions, podem passar a considerar, a la llum de l'estudi de Dolors Oller, quina és la mena de relació que per a Riba es produeix entre el text i el lector segons el tipus poètic. Respecte a la poesia de *sensualitat* o d'imaginació (la de *paraula referencial*), Riba diu que és «general» i «comunicativa directament» (p. 116/107). Això darrer, aquesta «comunicativitat directa», té la seva raó de ser en el fet que la paraula referencial «funciona, respecte del lector, com un signe que comporta *instantàniament* (seguint allò que és significat o representat pel poema) la presència d'alguna (...) cosa recognoscible»,²⁵ la qual cosa no és sinó un tros de la realitat mundana, en la figuració de la qual, doncs, el lector reconeix *immediatament* «la pròpia experiència mundana» d'aquesta realitat. La interpretació dels poemes construïts mitjançant la paraula referencial serà, així, «intersubjectiva i comuna a tots els parlants de la llengua a la qual pertany la paraula», que és allò a què Riba es refereix quan diu que la poesia de sensualitat és «general».

Respecte a la poesia de *sensibilitat* o d'intel·ligència, que correspon a la paraula *conceptual*, ja ha estat indicat que el sentit últim del poema, que és un concepte abstracte, és formalitzat principalment mitjançant un procediment metafòric o al·legòric, és a dir, en «estructures lingüístiques i sintàctiques que conformen un *procés* figuratiu» —en mots de D. Oller—, estructures que «el lector ha de resseguir fidelment segons les dades que el poema li ofereix». Aquest *procés* figuratiu, consistent en una translació de significat, dóna la clau de la interpretació del poema, interpretació, però, que només pot ser atesa pel lector mitjançant l'«operació intel·lectual que consisteix a atribuir un significat conceptual a la figuració sensible que les paraules produeixen». És a dir: que el significat conceptual «només es pot trobar *realitzant el procés* que les paraules indiquen en el seu funcionar dins el text»; i això perquè justament «és en el *procés* que es revela el coneixement».²⁶ Això ens permet entendre l'explicació que fa Riba de la reacció del lector davant de la poesia de sensibilitat o intel·ligència:

«És accessible (...) per pura sensibilitat receptora, més just, creadora: l'orient, el llegidor, en assumir aquesta poesia, en rigor la crea de bell nou, sense adonar-se'n sinó perquè participa en un goig de creació» (p. 117/107).

²⁵ Aquesta citació i les que segueixen provenen de D. Oller, *Virtuts textuals*, p. 135 i p. 126.

²⁶ D. Oller, *Virtuts textuals*, p. 125 i p. 134.

Per a Riba, semblantment al que acabem d'exposar seguint D. Oller, l'actualització del sentit últim dels poemes de sensibilitat (de paraula conceptual) no es produeix per mitjà d'un mer reconeixement de la imatge concreta i sensible que puguin contenir (com succeïa en la paraula referencial), sinó que cal *re-crear* el procés de figuració que realitzà el poeta dins la seva ment a partir d'aquella imatge concreta, procés pel qual concebé i aconseguí d'expressar un significat conceptual (una *significació*). Això és: cal resseguir l'operació mental de l'acte creatiu de l'autor i esdevenir, així, també creadors, en certa manera, del poema. L'important aquí és remarcar com Riba considera l'actualització d'aquests poemes per part del lector, no com una simple identificació directa i passiva dels significats de les paraules que els componen, sinó com un *procés*: el de la llur re-creació (i, doncs, com una *actuació*); perquè, com afirma Oller, «és en el procés que es revela el coneixement». Sense aquest acte re-creatiu és impossible d'accedir al sentit últim dels poemes, al coneixement que ofereixen, tal com el mateix Riba indica:

«Mancant aquesta especial actitud [de re-creació], el llegidor es troba davant d'una poesia àrdua, incomprendible i tot» (ídem).

Tornant, per últim, a la poesia de *sensualitat*, i en un altre ordre de coses, Riba assenyala que aquest tipus poètic, en les seves combinacions formals i estructurals (és a dir, seguint el cànon) dels materials a poetitzar, tendeix al «joc de tòpics» (p. 116/107). Considera, així, que la poesia de sensualitat no està gaire lluny, en certa manera, de la doctrina neoclàssica de la imitació formulada a partir de la uniformitat de percepció —i pensament— en tots els homes. Segons aquesta doctrina, com que els diferents aspectes de la realitat són

«igualmente oberts a l'observació de tothom i són perfectament similars», «[totes les representacions] que siguin fidels i exactes, han de ser uniformes i semblants».²⁷

La poesia de *sensualitat* no es basa, però, simplement en la imitació, sinó que normalment es porta a terme una acció *imaginativa* en la representació dels objectes de la realitat (no es limita a la seva simple descripció); per això, Riba remarca que les combinacions o les associacions que la imaginació en fa (en imatges, metàfores, etc.) poden resultar noves i inesperades, però que, tot i així, sempre es basaran en «elements poètics comuns, tradicionals, i seguint línies no impossible-

²⁷ M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 74.

ment reduïbles a un sistema, vastíssim, sí, però al capdavant limitats (íd.). Ben al contrari del que succeeix amb l'altra mena de poesia, la de *sensibilitat*, que és «de creació al moment», i que si alguna vegada es basa en elements poètics de la tradició (elements de la realitat que han estat tractats literàriament i que han entrat a formar part de la convenció), és per fer-ne, igual com ho fa amb la realitat immediata, «una exploració decidida, cercant a dins l'entranya del concepte l'oculta riquesa nova» (p. 117/107).

MÓN EXTERIOR I MÓN INTERIOR. IMAGINACIÓ I CONSCIÈNCIA

He parlat, fins ara, de la poesia d'*imaginació* i de la d'*intel·ligència*, seguint la tipologia ribiana. Però queda encara una altra mena de poesia dins aquesta tipologia general —d'un ordre diferent al de les dues anteriors—, a la qual es refereix Riba en altres articles: la de *consciència*. Les ratlles següents en són una anàlisi.

La Muntanya d'ametistes i *La ciutat d'ivori* són, per a Riba, dues obres poètiques en què Guerau de Liost ha pres com a tema²⁸ per a la seva creació la realitat exterior: «Ahir bastia una muntanya, el seu real Montseny; suara ha bastit la seva real ciutat d'ivori». Però no s'exhau-reix aquí el ventall de possibilitats creatives per al poeta:

«Demà podrà perfectament compondre un llibre interior (...) en abocar-se a la finestra de la consciència» (p. 102/98).

Si abans fou la realitat exterior, en aquest cas el món interior del poeta, la seva *consciència*, passaria a ser l'espectacle contemplat i que ens seria ofert per mitjà de la seva expressió literària. Món interior o món exterior, doncs, com a possibles fonts de la creació. O ambdós alhora, ja que no són necessàriament excloents: poden ser ensems objecte de l'atenció de l'autor, com Riba destaca de l'obra *Cants i al·legories*, en què López-Picó ens presenta fosos «l'espectacle de la seva *consciència* i el del *món de les coses exteriors*» (p. 237/178). Cadascun dels dos mons o realitats, però, comporta una manera diferent de tractar els materials que han de ser configurats en producte poètic; dues maneres condicionades, segons Riba, per la intervenció d'una o altra facultat:

«Sobre (...) dos pols gira, en efecte, la creació poètica de les centúries: *imaginació* i *consciència*» (article «Al marge d'una versió de Dehmel», p. 85/87).

²⁸ Per al concepte de *tema*, vegeu el començament del present article.

La distinció és suggerida a Riba per una citació de Goethe que encapçala l'article citat: «Els antics representaven l'existència, nosaltres representem els seus efectes» (ídem.). Amb aquests mots Goethe pretenia explicar el fet que els antics es limitaven a *sentir* la seva existència dins la realitat, a percebre-la a través dels sentits, i, per tant, a expressar-la tal com és. En l'època moderna, en canvi, per la mena de desenvolupament dels diversos àmbits de la societat, l'home ja no es troba en la mateixa relació natural i harmònica amb la realitat (amb la naturalesa): ara ja no es limita a sentir l'existència, sinó que hi reflexiona, s'interroga, s'adona del conflicte que s'ha establert entre ell i la realitat en què viu, i en quina mesura aquesta l'afecta; i és justament això el que expressa en les seves obres. El que ha canviat és l'objecte d'atenció per part del poeta: l'existència mateixa en el primer cas, i la consciència de l'existència i, doncs, dels seus efectes, en el segon.

Riba atribueix a cadascuna d'ambdues èpoques diferenciades per Goethe el predomini d'una facultat creativa: als clàssics els correspondria la *imaginació*,²⁹ amb la qual representaven l'existència; i als moderns, la *consciència*, amb què representen els efectes d'aquella. El poeta d'*imaginació*, davant l'espectacle divers de l'existència que s'obre als seus ulls, percep, discerneix, raona, imagina, inventa a partir d'allò que li és ofert en contemplació, i tots els materials que li proporcionen els seus diversos òrgans i les seves facultats són immediatament estructurats en paraules mitjançant la imaginació.³⁰ És el cas d'Homer, del poeta «èpic», «ingenu»,³¹ que «representa l'home [la seva existèn-

²⁹ Si bé la poesia que Riba caracteritza aquí amb el terme *imaginació* és en general coincident amb la que descrivíem en apartats precedents, cal tenir en compte que la diferenciació que feia Riba entre poetes d'*imaginació* i d'*intel·ligència* es referia a la mena de procediment poetitzador, mentre que la que fa ara entre poetes d'*imaginació* i de *consciència* és més d'àmbit moral, com ell mateix declara a l'inici de l'article sobre Dehmel, i com veurem tot seguit. Són diferenciacions, per tant, a nivells distints.

³⁰ Segons que veïem en un apartat anterior.

³¹ Aquest terme, com també el de «sentimental», que Riba cita tot seguit, els manlleva del tractat de F. Schiller *Sobre poesia ingènua i poesia sentimental*. La qual cosa podria fer pensar en una influència directa d'aquesta obra de Schiller sobre Riba. Una anàlisi de les respectives tipologies (ingenu-sentimental i imaginació-consciència) —que el lector trobarà a l'apartat «Poesia ingènua i poesia sentimental» de la meua Tesi esmentada a la nota inicial, i de la qual reporto aquí les conclusions— posa en relleu que a Riba el tractat schillerià, a l'hora d'intentar definir un tipus concret de poesia —la poesia de *consciència*— a partir d'un poeta determinat —Dehmel— i en oposició a la que conrearen els antics grecs, li serveix més que res com a mera referència, pel fet que tal oposició entre èpoques (moderna i antiga) és a la base del tractat schillerià. Poca cosa, però, de la totalitat de *Sobre poesia ingènua i poesia sentimental*, per no dir res, sembla que hagi pogut influir Riba per a la redacció de l'article en qüestió («Al marge d'una versió de Dehmel»). Cal tenir present, d'altra banda, que el desenvolupament d'aquest article té el seu origen en una citació de Goethe, no de Schiller, i que sembla clar que Riba hauria pogut escriure'l sense haver de prendre en consideració l'escrit de Schiller. A més, si bé coincideixen les respectives concepcions de poeta d'*imaginació* i poeta *ingenu*, no succeeix el mateix amb les de poeta de *consciència* i poeta *sentimental*; la qual

cia] dins l'univers» (p. 85/87). Altrament actuen els poetes de consciència, els «sentimentals», els «lírics», en l'obra dels quals

«l'home ha parlat d'ell mateix com a consciència de l'univers» (p. 43/62).

Per a Riba, el poeta de *consciència* el trobem en

«bona part de la lírica del segle XIX, que és la “canya pensant” esdevenint “canya cantant”» (p. 85/87).

La consideració de l'home com a «canya pensant» és un concepte que Riba pren de Pascal:

«L'home és una canya, la més feble de la naturalesa, però és una canya pensant. No cal que l'univers sencer s'armi per aixafar-lo: un vapor, una gota d'aigua, basten per matar-lo. Però, encara que l'univers l'esclafés, l'home seria encara més noble que el qui el mata, perquè sap que mor, i l'univers no en sap res de l'avantatge que té sobre ell.»³²

L'home entès en aquests termes, això és, l'home «conscient del seu durar i del seu morir» (p. 243/181), és la «canya pensant», que en expressar poèticament aquesta consciència esdevé «canya cantant». Són poetes la creació dels quals gira al voltant de la consciència de la pròpia existència, consciència que comporta no solament la de la vida, sinó també la de la mort, «únic ésser moridor, l'home, que la té» (p. 85/87). Per a Riba, l'origen d'aquest tipus humà es remunta fins a la fi

cosa, en certa manera, no ha de sorprendre, ja que ambdós crítics escriuen llurs assaigs tenint en compte el tipus de poesia que es feia en les respectives èpoques, de menes ben diferents. Pel que fa a Schiller, la seva divisió de la poesia *sentimental* en idíl·lica, elegíaca i satírica es correspon amb les obres dels poetes que li eren coetanis (Haller, Klopstock, Wieland, etc.), els quals cita constantment dins el tractat. Per la banda de Riba, el seu concepte de poeta de *consciència* sorgeix de la seva necessitat d'explicar la poesia de Dehmel —i, de retop, la de López-Picó—, tipus de poesia intimista, introspectiva i de caire existencial que evidentment Schiller no podia tenir en compte en la seva classificació (ni tan sols va poder prendre en consideració els qui havien de ser els principals autors romàntics alemanys —Novalis, els Schlegel, Tieck, Kleist, etc.—, ja que quan escrivia el seu tractat encara no havien donat a llum llurs obres). Podria afirmar-se, en tot cas, que el poeta de *consciència* de Riba constitueix una mena de prolongació del concepte de poeta *sentimental* de Schiller aplicat a una època més propera (s. XIX i principi del s. XX) i a una determinada concepció de l'home, amb totes les divergències que això implica. (Cal recordar que a l'article sobre Dehmel [p. 85/87], Riba identifica la poesia de consciència amb «bona part de la lírica del s. XIX», dins la qual pot incloure's la poesia simbolista, el gran tema de la qual, tal com l'ha definit Anna Balakian, «fou la lluita de l'home contra el buit en adonar-se del poder de la mort sobre la seva consciència» [A. Balakian, *The Symbolist Movement*, trad. cast. *El movimiento simbolista*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1969, p. 204]).

³² B. Pascal, *Pensaments*, Barcelona, Ed. Seminarios y Ediciones S.A., 1972, p. 84. És el pensament núm. 264.

del Renaixement. Mentre que l'Edat Mitjana només estava «neguitejada per desxifrar el misteri de l'ànima» humana (p. 242/181), amb el Renaixement l'home passa a ser el centre de l'atenció:

«Joia de viure, glòria de la forma renascuda, ingènua llibertat dels sentits sol·licitada per la magnificència dels set pecats, curiositat del pensament atreta per totes les exploracions, retrobada consciència de les potencialitats de l'home que, per l'art, se sent creador ell a son torn, i vencedor del temps» (p. 248/184).³³

Però això és només una cara del Renaixement: «L'altre terme és, per dir-ho en un sol nom, Savonarola» (id.). Girolamo Savonarola (1452-1498) fou un predicador dominicà de gran incidència en la vida florentina del final del s. XV. Allò que interessa Riba d'aquest personatge és el que significà com a contrapartida a aquella faceta del Renaixement en què el significat de la vida era buscat només en la vida mateixa, no per sobre ni fora d'ella:³⁴

«A la vida terrenal, amb totes les condicions que planteja i exigeix, [Savonarola] s'hi sentia tan poc vinculat com qualsevol monjo autèntic i sever. Opinava que l'home només havia d'ocupar-se en allò que es refereix de manera immediata a la salvació de la seva ànima».³⁵

La conseqüència d'aquesta preocupació és que l'home, conscient de la seva existència, que centra la seva vida en tot el que la terra ofereix a les seves capacitats i possibilitats, «sent tot d'una l'aspra veu que li esmenta la mort, i enllà de la mort el veritable centre de la seva vida» (p. 248/185).³⁶ Shakespeare esdevindrà el paradigma d'aquest tipus humà:

«en Shakespeare (...) es juga l'espaventosa tragèdia del Renaixement: l'home deixondit del son medieval, nu, fort, ingenu, aixecant els ulls a la claredat, torna a quedar-se sol amb la seva consciència, abocat damunt l'abis d'ell mateix i de l'univers, que solament llamps súbits i fugitius il·luminen» (p. 238/179).

³³ Riba també s'ocupa d'aquest nou adveniment de l'home a p. 146/126 i p. 265/194.

³⁴ Veg. Agnes Heller, *El hombre del Renacimiento*, Barcelona, Ed. Península, 1980, p. 112 ss.

³⁵ Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, trad. cast. *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, Ed. Iberia, S.A., 1984, p. 357.

³⁶ En aquest dualisme es completa una concepció integral de l'home, que no solament comprèn la seva existència terrenal sinó que també pren en consideració el seu avenir més enllà de la vida i la mort. Per això Riba afirma que amb el Renaixement (italià) «l'humanisme havia esdevingut humà» (p. 249/185). La mateixa idea apareix a p. 238/179 i p. 242/181.

Ser conscient del propi viure comporta, doncs, ineluctablement, ser-ho de la pròpia inevitable mort; i això aboca l'home a un horrible abisme: perquè la mort no és una extinció total —d'això justament es planya Hamlet—³⁷ sinó que s'obre al seu darrere un espai misteriós i inconegut, en el qual l'home potser, només potser, trobarà el sentit de la seva existència damunt la terra.

Consciència de la vida i, consegüentment, de la mort, i anheli de conèixer on cal cercar allò que dóna sentit a la vida: aquests són els termes que per a Riba caracteritzen el poeta de *consciència*, el poeta «líric», el «sentimental». A diferència del poeta «èpic» i «ingenu» (d'imaginació), el poeta «líric» no es limita a representar l'home en la seva existència dins l'univers, sinó que «refereix l'univers a l'home» (p. 85/87), és a dir: tot pren importància i valor en tant que és referit a l'home i a la seva consciència. Perquè abans de donar expressió als materials que la realitat que l'envolta proporciona als seus sentits i les seves facultats —cosa que realitza directament la «pura imaginació que representa» (p. 86/88)—, els filtra a través de la seva

«consciència (...), que ho contrasta tot amb aquell misteri horrible [el de la mort i el de més enllà d'ella] que amb ulls espaventats ha sotjat i que de tant sotjar-ho ja és ella mateixa» (id.).

En l'acte de *contrastar*, de contraposar els elements del món exterior als que sorgeixen del món interior, de la pròpia consciència —la consciència moral, de fet—, ocupada en escrutar els secrets del «durar» i del «morir», es manifesta l'essència del poeta de *consciència*. La imaginació, llavors, encarregada de donar forma en paraules a les idees poètiques que ha concebut el poeta en el seu interior,³⁸ se sotmet a la consciència i esdevé la «seva ancil·lar» (id.), però no deixa de complir igualment la seva funció. Per això la distinció que fa Riba entre poetes d'imaginació i de consciència és, de fet, entre poetes en qui la consciència —tal com l'hem definida— té un paper preponderant en el procés de creació poètica, i poetes en els quals no actua aquesta consciència, facin uns i altres més o menys ús dels recursos expressius que pot aportar la imaginació.

L'exposició que fa Riba del mecanisme creatiu en aquesta mena de poetes de consciència que hem tractat suau li ha estat suscitada per l'obra del líric alemany R. Dehmel (1863-1920). Respecte a aquest autor, Riba descobreix «un curiós cas de poètica germania: J. M. López-Picó» (p. 87/89). Això explica per què Riba es val dels mateixos termes que ha aplicat al poeta alemany per explicar la poesia del poeta català.

³⁷ Vegeu el seu famós monòleg de la primera escena del tercer acte.

³⁸ Vegeu el primer apartat, *supra*.

En efecte: en López-Picó, concretament en les obres del seu segon període poètic (a partir de *L'ofrena*), són presents els elements que caracteritzen la poesia de *consciència*.³⁹ Mentre en els seus primers llibres s'abandonava a la «múltiple dolçor de la *diversitat*» (és a dir, a l'expressió del profús espectacle del món extern), «un altre món, dins la penombra del *cor profund*, es congriava, fervia» (p. 96-97/94). Riba remarca aquí el fet que en la poesia lopezpiconiana s'esdevé un canvi temàtic, resultat de la intervenció activa de la seva «*consciència individual*» (p. 97/95). Ara, en els seus poemes, el poeta es planteja el misteri del sentit de la vida que cada dia li és oferta, i el de la mort que pot tallar-la; i sorgeixen.

«totes les interrogacions sense resposta i totes les certituds sense prova» (p. 97/95).

No obstant aquest conflicte de caire moral suscitat dins la seva consciència, López-Picó no renunciarà a cantar el profús espectacle extern; només que ara, com Riba posa de manifest, ja no ho farà «amb la ingenuïtat juvenença del primer període, perduda per sempre d'ençà que descobria la mort» (í.d.). Així, en la poesia lopezpiconiana de la segona època, les coses només adquiriran el seu valor o significació en tant que seran considerades en relació amb la consciència de la mort, que esdevé «el *contrast* valorador de tot espectacle» (í.d.), tal com veïem en la de Dehmel.⁴⁰

Són un clar exponent d'aquest tipus de poesia els sonets de *L'ofrena*. En el tercer, per exemple, ens és presentat el tema de l'amor, no d'una manera objectiva, sinó tractat des de la perspectiva de qui té indefectiblement present el seu morir:

«Com dins la nit, quan ens desvetlla el vent
 més fort que el son, i fins a nostra vora
 la clara veu arriba del defora
 viva i sonant damunt el món dorment,
 i, d'altra cosa sense haver esment,
 s'enduu el desig, arremorat a fora
 fent-li oblidar la humanitat de l'hora
 que el trontollar d'un carro ens fa present;

³⁹ Parlem de les obres del segon període en general. Cal excloure'n el llibre *L'infantament meravellós de Schahrazada*, o bona part de reculls com ara *Parables*, que representen un retorn cap al tipus de poesia de la primera època.

⁴⁰ El segon període de la poesia de López-Picó es clourà amb el *Càntic serè*, en què el poeta trobà en la muller, la llar i els fills el seu principi estable, i en els poemes del qual «té, per *contrast*, no la mort, no un seu irrenunciable egocentrisme (la consciència de si mateix), sinó aquella estabilitat» (p. 99/96).

d'aquesta guisa, quan l'amor s'atansa
 i m'arremora amb tal deler pregon
 que fora d'ell jo no sé res del món,
 com un trontoll de carro en llunyedaça
 sento la Mort que m'adverteix el límit
 de l'humanal desig, tornant-se tímid».⁴¹

Mitjançant aquest sonet se'ns fa present el poeta en el seu crear «projectant damunt la vida la consciència de la seva mort» (p. 85/87), valorant l'amor que l'abrusa en contrast amb l'amenaça llunyana però incisiva de la mort. Malgrat que en el poema s'esmenta explícitament la mort, evidentment això no és condició *sine qua non* d'aquesta mena de poesia; el que cal és que es posi de manifest, respecte a allò que constitueixi el tema o el pretext de la composició, la consciència del poeta de la seva existència, és a dir, del seu estatus humà, del seu viure i/o del seu morir, de les inquietuds i les incerteses que envolten aquesta consciència i que emplen el món interior del poeta. El procediment consisteix llavors a *contrastar* aquest món interior amb la realitat exterior per donar així sentit a l'un i/o a l'altra en la seva confrontació. En el cas de la poesia de López-Picó, Riba ho formula així:

«lirisme i espectacle extern, cor pregon i món divers, es contrasten per a una valoració mútua» (p. 159/132).

(Els termes *lirisme* i *cor pregon* equivalen aquí a món interior.) Riba troba un altre exemple de poesia de *consciència* en algunes composicions de Millàs-Raurell a *Trenta poemes*, malgrat que remarca que la seva tendència a l'acumulació d'elements fa que amb prou feines tingui «temps i lloc per fer —liric que ell és— el contrast dels objectes amb la seva pròpia consciència moral» (p. 158/132). Un cas semblant al procediment poètic descrit, però que cal considerar a part, l'assenyala Riba en els *Poemes bíblics* d'Alcover. Mentre el poeta recreava escenes bíbliques sota el domini de la imaginació (vegeu *supra*), la insistència en la idea nacional present al llarg de tota la Bíblia èpica «irradià fins a la consciència del poeta», el qual la contrastà amb la idea humana universal, posant de relleu aquesta, tot i que només «en una gairebé passiva insinuació» que no torbà «el treball principal de la imaginació» (p. 119/109).

⁴¹ J. M. López-Picó, *Obres completes*, Barcelona, Ed. Selecta, 1948, p. 125.

Aquest darrers exemples, pertanyents a diversos articles són una altra mostra de l'ús reiterat que fa Riba de tot un conjunt de termes i conceptes al llarg dels *Escolis*, que és el que m'ha permès establir la tipologia poètica analitzada, i que permet parlar d'un sistema teòric —conscient o inconscient, però real en tant que plasmat en els articles—, que constitueix la base del discurs crític ribià.

JORDI MALÉ I PEGUEROLES
UNIVERSITAT DE BARCELONA