

“Dolç àngel” de Màrius Torres: un assaig d’anàlisi mètrica

JORDI PARRAMON BLASCO

Suposo que trobaria fàcilment el consens de la crítica si comencés considerant “Dolç àngel”¹ com la millor poesia de Màrius Torres (1910-1942), autor d’una obra poètica no gaire extensa,² però molt valuosa.

Aquest poema impressiona, sobretot, pel que té de testimoni d’un home que se sap afectat per una malaltia inguarible. La idea de la mort hi és present del primer a l’últim vers, i es va desenvolupant en un to al principi elegíac que cap al darrer quart del text esdevé patètic fins a arribar a la punyent paradoxa final. Podríem dir que tot és al seu lloc i que no hi ha cap paraula sobrera.

Tanmateix, sense negar aquesta perfecció de contingut, sempre m’ha sobtat en llegir-lo que es trobessin de tant en tant petites transgressions en la versificació, petits defectes formals que de cap manera no es poden imputar a una falta de perícia del poeta i per als quals no trobo explicació. Potser l’autor no els va buscar expressament, però, en tot cas, els va consentir. Per què?

En l’estudi que segueix faré una descripció mètrica i rítmica del poema tot donant compte dels esmentats defectes, si bé, naturalment, els motius pels quals es van originar o no van ser corregits quedaran sense resposta.

1. Escrita el 1936, porta el núm. 11 a les edicions de les obres de Màrius Torres, on és també la primera peça del llibre segon.

2. Les poesies de Màrius Torres van ser publicades pòstumament, a cura de Joan Sales, per Quaderns de l’Exili (1947), després, en edicions successivament ampliades, per L’Óssa Menor (1950) i per Ariel (1953, 1964, 1977 i 1981), i finalment, a cura de Margarida Prats, per Edicions 62 (1993).

Dolç àngel

Dolç àngel de la mort, si has de venir més val	12 a
que vinguis ara.	4' b
Ara no temo gens el teu bes glacial	12 a
i hi ha una veu que em crida en la tenebra clara	12' b
de més enllà del gual.	6 a
Dels sofriments passats tinc l'ànima madura	12' c
per ben morir.	4 d
Tot allò que he estimat únicament perdura	2' c
en el meu cor, com una despulla de l'ahir,	12 d
freda, de tan pura.	5' c
Del llim d'aquesta terra amarada de plors	12 e
el meu anhel es desarrela.	8' f
Morir deu ésser bell, com lliscar sense esforç	12 e
en una nau sense timó, ni rems, ni vela,	2' f
ni llast de records!	5 e
I tot el meu futur està sembrat de sal!	12 a
Tinc pesera de viure demà encara...	10' b
Més que el dolor sofert, el dolor que es prepara,	12' b
el dolor que m'espera em fa mal...	9 a
I gairebé donaria per morir ara,	12' b
—morir per sempre—, una ànima immortal.	10 a

Examen general

El poema, tal com ha estat editat, es divideix en tres quintets, un quartet i un díptic. Tot i que les tres primeres parts, per la disposició de rimes i de versos llargs i curts, tenen aparença d'estrofes, en la lectura es perceben petites variants d'un quintet a l'altre que ens obliguen a referir-nos-hi més pròpiament com a seqüències que no pas anomenar-les estrofes en el sentit clàssic. Igualment, si prenem, en aquest cas, el canvi de rimes més que no pas la disposició tipogràfica com a límit entre una seqüència i una altra, haurem d'agrupar els sis versos finals en una sola seqüència, ja que els dos versos del díptic no rimen entre ells i prenen les consonàncies del quartet anterior.

En l'esquema descriptiu dels versos, hem vist que n'hi ha de set mesures sil·làbiques diferents, sense comptar que els versos llargs tampoc no responen a un esquema accentual fix. Aquesta varietat de mesures en una poesia tan breu sembla més pròpia d'una composició en versos lliures que no pas d'una peça metrificada i rimada, com és el cas.

Màrius Torres pertany a la segona generació del Noucentisme, la que es mostra més sensible a la influència simbolista. Tot i que ell mateix utilitza sovint estrofes regulars en bona part de la seva obra, quan va escriure aquest poema ja feia temps que el concepte clàssic d'estrofa havia entrat en crisi i els poetes jugaven sovint amb les seves convencions. Entre els autors catalans, ja es troben lleus (o fins i tot greus) transgressions de la correspondència estròfica en Joan Maragall i els seus contemporanis, i també en els capdavanters del Noucentisme (sobretot Guerau de Liost) i alguna personalitat independent, com Joaquim Folguera. Fins i tot podríem trobar un precedent directe de "Dolç àngel" en els tres quintets del poema 21 del segon llibre d'*Estances* de Carles Riba.

En el primer dels apartats següents examinarem les mesures dels versos, de més curts a més llargs, fixant-nos especialment en la disposició dels accents, els finals de paraula i les cesures, i en el segon descriurem les seqüències (quatre, considerant els sis darrers versos com un sol bloc) i pararem atenció als canvis d'esquema entre l'una i l'altra, sense oblidar les particularitats de la rima i el ritme.

Les mesures del versos

Tetrasil·labs (2 i 7): Són tots dos de ritme binari, amb accents màxims a la 2a i la 4a. El primer femení i el segon masculí.

Pentasil·labs (10 i 15): El primer és femení de ritme binari, amb accents màxims a la 1a i la 5a. El segon, masculí de ritme ternari, amb accents màxims a la 2a i la 5a.

Hexasil·lab (5): Femení, perfectament iàmbic, amb accents a la 2a, la 4a i la 6a.

Octosil·lab (12): Femení, de ritme iàmbic, amb accents màxims a la 4a i la 8a i accent secundari a la 2a. Hi ha un final de paraula a la 4a, just a la meitat del vers.

Enneasíl·lab (19): Masculí, de ritme anapèstic, amb accents màxims a la 3a, la 6a i la 9a. Final de paraula a la 3a i elisió després de la 6a, que divideixen el vers en tres parts iguals.

Decasíl·labs (17 i 21): El primer és femení, de ritme mixt (tipus faleci), amb accents màxims a la 1a, la 3a, la 6a i la 10a i finals de paraula a la 4a i la 7a, que divideixen el vers en tres parts, de les quals la primera i la tercera són equivalents. El segon és masculí, de ritme perfectament iàmbic, amb accents màxims a la 2a, la 4a, la 6a i la 10a. Pausa sintàctica amb elisió a la 4a, que acosta el vers al model de decasíl·lab cesurat clàssic, segons l'esquema 4+10.

Dodecasíl·labs (1, 3, 4, 6, 8, 9, 11, 13, 14, 16, 18 i 20): Tots els dodecasíl·labs excepte dos presenten cesura marcada a la 6a, d'acord amb el model clàssic d'alexandri. Aquesta cesura és masculina en set ocasions (versos 1, 3, 6, 8, 13, 16 i 18), i en dues (versos 4 i 11) hi ha elisió entre els hemistiquis. Només en un cas (vers 9) la cesura és femenina, amb la particularitat que l'últim accent del primer hemistiqui, al qual segueix la síl·laba suplementària, correspon a un article indeterminat (“una -despulla”), de manera que hi ha contradicció entre el ritme mètric i la sintaxi. El ritme predominant és el iàmbic, però només al vers 16 es presenta de forma pura, amb accents a totes les síl·labes parelles. Normalment, el ritme s'atenua deixant àtona la 2a síl·laba de l'hemistiqui (primer del 6 i el 9, segon del 4) o bé la 4a (segon del 6 i el 9), o es desplaça per anàclasi a la 1a (primer del 3 i el 18, segon de l'1 i el 8). També hi ha casos en què el ritme es transforma en anapèstic per accentuació a la 3a (primer del 8, segon del 3, l'11 el 13 i el 18), que mai no afecta els dos hemistiquis del mateix vers. El vers 14 presenta accents màxims a la 4a, la 8a, la 10a i la 12a i accent secundari a la 2a. Hi ha final de paraula a la 4a i a la 8a, de manera que el vers queda dividit en tres parts iguals. Pel que fa al vers 20, és el més irregular del conjunt i fins i tot ens podríem plantejar si no és coix, ja que té accents màxims a la 4a, la 7a i la 12a i finals de paraula a la 4a i la 8a. Justament, la presència d'aquest accent al mig del vers però en síl·laba imparella suposa una ruptura amb els esquemes de dodecasíl·lab utilitzats abans i requereix una anàlisi especial per trobar-li un ritme coherent (si és que considerem que es pot salvar). De fet, atesa la sintaxi, la primera impressió és que el vers consta d'un heptasíl·lab femení seguit d'un tetrasíl·lab (esquema hipotètic 7'+4), però no podem considerar la primera part com un hemistiqui acabat amb cesura regular, perquè llavors l'àtona final hauria de ser suplementària i, tanmateix, queda inclosa en el recompte de les dotze síl·labes. Potser és preferible considerar una cesura masculina contrària a la sintaxi a la 4a, que dividiria el vers en dos hemistiquis desiguals (esquema 4+8), i així el segon seria un octosíl·lab de tipus glicònic (amb accent a la 3a) que es pot harmonitzar amb el tetrasíl·lab precedent mitjançant una elocució acurada.

Les seqüències

Primera seqüència (1-5): Es planteja com una estrofa de cinc versos amb rimes encadenades **a b a b a**, masculina i femenina, on els versos primer, tercer i quart són alexandrins amb cesura mitjana, el segon un tetrasíl·lab i el cinquè un hexasíl·lab. El ritme és binari (iàmbic) en tota la seqüència, llevat del segon hemistiqui del tercer vers, en què canvia a ternari (anapèstic).

Rimes en *-al* i en *-ara*.

Segona seqüència (6-10): L'esquema de rimes és el mateix de la primera seqüència, amb una inversió entre la masculina i la femenina que, tanmateix, s'ha de considerar regular. L'única variant respecte a aquella és al cinquè vers, que es converteix en pentasíl·lab, trencant de sobte la utilització exclusiva de parisíl·labs que hem vist en els versos anteriors. El ritme continua essent predominantment iàmbic, llevat del primer hemistiqui del tercer vers, anapèstic, i el vers final, trocaic. Igualment, hi ha una col·lisió d'accents entre el final del quart i el començament del cinquè (“ahir/freda”), que reforça la sensació de “vers coix” del pentasíl·lab.

Rimes en *-ura* i en *-i*. La rima femenina presenta una contraassonància amb la de la seqüència anterior, que tanmateix s'ha de considerar fortuïta.

Tercera seqüència (11-15): Es manté l'esquema de rimes amb una nova inversió de la masculina i la femenina, que tornen a quedar com a la primera seqüència. Els versos llargs no varien, ni tampoc el pentasíl·lab final introduït a la seqüència anterior. En canvi, el segon vers es converteix en un octosíl·lab, de manera que duplica el seu metre. El ritme predominant és encara el binari (iàmbic), però el ternari incrementa la seva presència i s'hi barreja mitjançant els hemistiquis finals dels versos primer i tercer i el pentasíl·lab, l'enllaç del qual amb el vers l'anterior (“ni vela/ni llast”) es fa aquí de manera suau, reforçant el ritme amb dues àtones seguides.

Rima femenina en *-èla*. Quant a la masculina, difícilment es pot considerar una consonància perfecta, ja que implica tres paraules amb final diferent. En principi, es podria admetre una neutralització entre “plors” i “esforç”, perquè la lletra **r** de la primera, actualment muda en català central, recorda una pronúncia històrica i dialectal, a més de ser un fonema subjacent del radical que es restableix en els derivats, i, de fet, sempre es pot pronunciar en la lectura si la rima ho exigeix, com es fa amb els autors prefabrians i valencians. Amb més motiu és lícita la neutralització entre “esforç” i “records”, ja que en els finals en **rd** i **rt** l'oclusiva es pronuncia bastant relaxada i la possibilitat de fer-los consonar amb un final en **r** fònica ha estat una pràctica seguida per molts poetes del segle XX. Allò que podríem posar en qüestió és la pertinència de fer les dues neutralitzacions alhora, que és el que aquí se'ns proposa, amb una pronúncia artificiosa que no és ni històrica ni dialectal, sinó que tan sols correspondria a una convenció poètica. Per tant, si no admetem una rima en *-òrs* amb dues neutralitzacions, només queda la possibilitat de considerar aquests finals com una assonància amb un increment progressiu de fonemes: *-ò(r(t))s*.

Quarta seqüència (16-21): A partir del vers 16, la forma del poema canvia completament; el quintet és abandonat per donar lloc a un sextet, i això obliga a una reestructuració de l'esquema de rimes seguit fins ara, que es transforma en **a b b a b a**. Tanmateix, podem considerar que aquest esquema es genera a partir del quintet de dues maneres diferents; l'una faria directament un sextet per ampliació, duplicant la rima del segon vers del quintet, d'on resultaria **a b [b] a b a**; l'altra, atès l'espai en blanc després del vers 19, originaria un quartet per supressió del tercer vers, que donaria **a b (a) b a**, al qual s'afegiria un díptic a tall de tornada que repeteix en el mateix ordre les rimes finals del quartet. Els dodecasíl·labs continuen essent els versos dominants, i ocupen les posicions primera, tercera i cinquena. Entre aquests, s'intercalen mesures lleugerament més breus, que encara no havien aparegut: dos decasíl·labs al segon i a l'últim vers i un enneasíl·lab al quart. Pel que fa al ritme, és extremament variable, coincidint amb els passatges més dramàtics del text. Comença amb un vers de sis iambes exactes, però ben aviat es transforma en anapèstic a la primera meitat del segon; entre el final d'aquest i el primer hemistiqui del següent es reprèn el ritme binari (bé que amb l'anàclasi coriàmbrica de "més que el dolor"), que dona lloc tot seguit a un període de cinc anapestos fins al final del quart. Després, el díptic arrenca amb el vers més informe de tot el poema per cloure's amb un cadenciós decasíl·lab iàmbic perfectament acabat, com si volgués assesturar les turbulències dels versos anteriors.

Les rimes són les mateixes de la primera seqüència, en *-al* i en *-ara*, i es presenten pel mateix ordre; això no obstant, només hi ha una paraula repetida, l'adverbi "ara", als versos 2 i 20. Tant la repetició de les rimes com la de l'adverbi s'han de considerar intencionades, com un recurs per fer ressaltar la circularitat del poema.