

A PROPÒSIT D'UN SONET DE ROSSELLÓ-PÒRCEL

Quan, el 1921, J. V. Foix es planteja els reptes a què ha d'enfrontar-se l'escriptor català destaca com a determinant el de contribuir a superar «la desnacionalització del nostre país» en tant que «causa inicial del decaïment literari de Catalunya durant quatre segles i mig» (*Obres Completes*, IV, p. 18). Durant els anys vint i fins al 1936, en general la contribució dels escriptors catalans en aquesta tasca pren el caràcter de transformar aquest decaïment, la Decadència, rellevant-ne debilitats i insuficiències amb obres sòlides i vigoroses, i convertint-lo en un «Renaixement», de manera que es constitueixi *una tradició contínua pròpia*, tal com passa amb les literatures nacionals consolidades. També en aquesta tasca, a la seva mesura, hi participa Bartomeu Rosselló-Pòrcel.

Dins la varietat estilística que caracteritza *Imitació del foc*, publicat pòstumament el 1938, hi ha un poema que reivindica explícitament un escriptor tingut per exemple d'una literatura feble, decadent, reflex d'aquella «desnacionalització» que assenyala Foix: Francesc Vicenç Garcia. De fet, és un poema compost amb materials aplegats de diversos sonets recollits a *La Armonia del Parnàs* (1703). El que cal veure aquí, tanmateix, és que vindicant el Barroc (català) Rosselló lliga la tradició culta amb la popular i al mateix temps això li permet traçar una línia de continuïtat de la història de la literatura catalana pel damunt de la visió que la interromp amb la Decadència.

El poema en qüestió, que ocupa el lloc tretzè dels divuit aplegats sota el títol de «Fira Encesa», que constitueixen la primera de les tres parts de què consta *Imitació del foc*, es presenta d'entrada com una reelaboració del sonet XIV de Francesc Vicenç Garcia. En aquest sentit, no costa gaire veure'l com un exercici retòric que, partint de la consideració del llenguatge poètic com a convenció i artificio, pròpia del postsimbolisme i que fóra el que «realment» duria a la recuperació del Barroc, es limita a prioritzar la forma sobre el contingut. Per dir-ho així, s'hi representaria una situació tòpica, un encontre entre dos personatges la identitat dels quals es mantindria velada, però que al capdavant es revelaria «efectivament» com la del jo poè-

tic i la d'algú altre que seria el seu objecte amorós, de tal manera que, a partir d'aquella consideració, es podria ironitzar entre el sentit figurat i el literal d'un tòpic poètic. En ell mateix, però, si s'ha de fer cas de l'advertència que Roman Jakobson, a *The Poetry of Grammar and the Grammar of Poetry*, llança contra uns hàbits de lectura poc disposats a l'observació calmosa i a l'atenció amatent, recull una exuberància de signes que dóna lloc a una multitud de direccions i que obre la porta d'accés a l'eix d'aquesta primera part d'*Imitació del foc*.

Tant pel caràcter singular de ser l'únic sonet de «Fira Encesa», com per la indicació explícita de pouar en la història literària catalana, es destaca ja de tota la resta d'aquesta secció. Al mateix temps, això imposa una determinada i prudent manera d'apropar-se a la seva substància, una manera que es podria qualificar provisionalment d'inductiva, procurant procedir dels seus estrats més evidents i immediats als més reculats i íntims.

A UNA DAMA QUE ES PENTINAVA DARRERA UNA REIXA EN TEMPS DE VICENÇ GARCIA

Amor, senyor de l'ampla monarquia
que publica el clavell i el foc proclama
en l'ardor de la galta i en la flama
de l'exaltació que l'aire cria,

els cabells de finíssima atzabeja
en el combat de vori que pentina
perú de lliris i de llunes mina,
ornament de les neus, dels ors enveja,

treu de la reixa, i que la saborosa
feina del bes, batalla graciosa
del córrer d'unes cames despullades,

deixi les verdes herbes alterades.
Oh desmai en les tiges onejants
de marbres, ceres, roses batejants!

Barcelona, maig 1935

QUARTETS CONTRA TERCETS

En tant que sonet, l'aspecte que es presenta d'entrada és l'oposició *binària* clàssica (com han exposat Walter Mönch i Roman Jakobson) entre els *dos* quartets, d'una banda, i, de l'altra, els *dos* tercets (o entre l'octava i el sextet). Atenent al model d'organització de l'octava, salta als ulls que consta, ara, de dos quartets de rima creuada i, per tant, que cada vegada es desplega la simetria de mirall pròpia d'aquest esquema (ab / ba). Alhora, però, a aquesta norma assimiladora, se n'hi oposa una altra de dissimiladora: el segon quartet, en comptes de repetir les dues cèl·lules rímiques del primer quartet (-ia, -ama), n'introdueix dues de noves (-eja, -ina). Amb això es fa present el senyal que indica que aquest sonet s'aparta del model clàssic i que s'arreglera a la diversitat que hom aplega sota la denominació de «sonets irregulars».

Representant esquemàticament l'estructura rímica de l'octava s'estableix l'ordre ab / ba // cd / dc. A partir d'aquí sobresurt un nus de tensió fonamental. Fonamental perquè forneix a aquest membre superior del poema, l'octava, la seva norma particularitzadora: *un* sol esquema rímic (la vinculació del primer vers amb el quart, del segon amb el tercer, dins cada quartet) s'aplica *dues* vegades, mentre que les *dues* binàries unitats rímiques (*a*, *b*, // *c*, *d*) s'apliquen *una* sola vegada. Això revela que la llei articuladora de l'octava és dissimilativa i centrífuga, ja que rau en la *no repetició* de les parelles rímiques d'un quartet en l'altre. Aquesta llei, però, s'apuntala ensems sobre la norma centrípeta i assimilativa que basteix cada quartet com una unitat homogènia, closa sobre ella mateixa.

Pel que fa al segon membre del sonet, el sextet, la regla que el regula és precisament l'antitètica de la de l'octava. En efecte, almenys una de les dues cèl·lules rímiques del primer tercet (*-osa, -ades*) es repeteix al segon (*-ades, -ants*). En aquest sentit, la raó vertebradora del sextet és assimiladora. També, així mateix, d'altres relacions es teixeixen dins el sextet que l'acaben de contraposar a l'octava. I és que aquest es munta sobre tres rimes (*-osa, -ades, -ants*) repartides entre els dos tercets seguint un ordre rigorós: cada tercet es compon de *dos* versos apariats i *un* altre de solt. Aquesta pauta distributiva s'aplica *dues* vegades, però de forma antisimètrica (apariat + vers solt // vers solt + apariat), de tal manera que es fa palès que a la regla centrífuga de la no-còpia rímica entre els quartets, s'hi oposa la centrípeta de la còpia rímica del vers final del primer tercet al vers inicial del segon tercet, de manera que el sextet, que difereix als seus extrems, conflueix al seu centre i hi queda travat.

La disparitat entre l'octava i el sextet s'aprofundeix encara pel fet que l'arquitectònica d'aquella es dreça en una progressió parella cap a una culminació senar (*quatre* parelles rímiques que s'acoblen en *dos* quartets que es fonen en *una* octava: $4 + 2 + 1 = 7$), mentre que l'estructuració del sextet progressa inversament mobilitzant cada vegada nombres senars i parells cap a una suma parella (*tres* cèl·lules rímiques que s'arregleren en *dos* tercets que s'uneixen en *un* sextet: $3 + 2 + 1 = 6$). Tot aquest joc de simetries i de paral·lelismes, d'oposicions i de contrastos, constitueix el marc que encercla i conté el dens teixit de la substància del contingut del poema.

Les relacions entre els dos membres del sonet, entre octava i sextet, entre quartets i tercets, en recobreixen d'altres que deixen entreveure una estructura subjacent tan decisiva o més per a la comprensió de l'harmonia que aquest poema articula. La disposició global de les rimes és corol·lari de dues regles dissimilatòries: a) tal com ha aparegut, escissió de l'octava i independència dels quartets, travament dels tercets i fusió del sextet; b) seguint la divisió entre rimes masculines i rimes femenines, oposició del díptic final (oxíton) a la resta de versos (paroxítons). Amb aquest contrast apareix un nou factor del poema. En efecte, si la regla *a* remet a la tradició sonetísti-

ca italiana, francesa i castellana, la regla *b* és característica del sonet anglès.

En aquest darrer model, però, com ha demostrat W. Mönch especialment pel que fa a la producció shakespeariana, l'octava es manté subterràniament contraposada al sextet, ja que allò que sobresurt expressament és la divisió en tres quartets i un apariat final. En el sonet de Rosselló així seria, si les rimes dels quatre primers versos del sextet seguíssin l'esquema dels quartets: *abba*. Però ara aquests quatre versos apareixen com un *fals quartet* respecte als altres dos, perquè l'ordre és de dos apariats cada vegada: *aabb*. I encara un altre tret destacat permet aïllar els quatre primers versos del sextet. Els dos membres de l'octava i el díptic final descansen cada vegada en un locatiu, el nucli del qual als quartets és un singular mentre que al díptic és un plural: «en l'ardor...», «en la flama...», «en el combat...», «en les tiges...», i, si bé en els tres primers casos el nucli, el complementa directament un genitiu «de», en el del díptic, a causa del determinant annex (Otto Jespersen), ho fa indirectament: «onejants».

Tot plegat si apunta a una problemàtica síntesi de tradicions occidentals (italià - francès - castellà - anglès), també la subordina a l'antítesi clàssica entre octava i sextet.

SUBSTANTIUS CONTRA VERBS

Atenent a la categoria gramatical dels mots de rima apareix que tots els finals dels versos dels quartets són o verbs o substantius, mentre que tots els dels tercets són adjectius (o d'entrada així ho semblen). Al mateix temps, però, tocant als quartets, a la rima que agrupa versos extrems enfront de les parelles dels versos medials, s'hi oposa la distribució de les categories gramaticals d'aquests mots, cosa que permet vincular els versos parells i contraposar-los als versos senars. Els mots finals dels versos 1, 3, 5, 7 i 8 («monarquia», «flama», «atzabeja», «mina» i «enveja») tracen una seqüència de substantius, mentre que els dels versos 2, 4 i 6 («proclama», «cria» i «pentina») la fan de verbs. El mot final del vers vuitè, que és l'excep-

ció a la regla, pren, doncs, un relleu peculiar. A més, el seu caràcter especial, el recalca fins i tot el fet que dins la gradació prosòdica dels mots de rima és també l'excepció. Dels dos quartets, els mots de rima dels primers versos («monarquia», «atzabeja») són quadrisil·làbics; els dels segons versos («proclama», «pentina») són trisil·làbics; els dels tercers («flama», «mina»), bisil·làbics; i, si el mot final del quart vers del primer quartet («cria») és també bisil·làbic, al vers vuitè («enveja»), és trisil·làbic. Això, en si mateix, no tindria gaire importància, si no fos que, amb aquest mot, «enveja», s'inverteix la relació entre agent i pacient que es desplega al llarg del poema.

Les rimes dels tercets formen una progressió ascendent cap a la síntesi de les categories gramaticals mobilitzades pels quartets: tots aquests mots són formes derivades, producte d'una translació, per dir-ho en termes de Lucien Tesnière. Els dos mots finals dels dos primers versos del sextet («saborosa», «graciosa») són adjectius formats a partir de substantius, amb la consegüent càrrega estàtica; els dos dels medials («alterades», «despullades») són participis passats, compostos, doncs, a partir de verbs, amb la càrrega dinàmica (passiva) que se'n segueix (O. Jespersen); els dels dos darrers («onejants», «bategants») sostenen, en tant que participis presents, llur origen clarament verbal, mantenint-ne l'empremta dinàmica (activa). En canvi, des del punt de vista de la prosòdia, els dos darrers s'oposen als altres quatre: són trisil·làbics, mentre que els restants són de quatre síl·labes. Ultra això, els quatre participis dels tercets tracen una línia divisòria entre ells: els de passat són part de verbs transitius, amb el requisit del règim respectiu, quan els de present (els dos darrers) ho són de verbs intransitius, i aquests són en el poema les úniques ocurrences d'intransitius d'entre totes les formes verbals conjugades. A més, com s'ha vist, el díptic final contrasta no solament amb els quatre versos dels tercets, ans també amb tots els altres. Això fa que es drexi tenaçment distanciat de la resta.

Seguint la distribució de les categories gramaticals pel teixit del poema es constata que la diferència entre quartets i tercets es rebla amb el fet que aquells instauren un absolut domini dels substantius sobre els adjectius (10 sobre 1 al primer quartet; 12 sobre 1 al se-

gon), mentre que els tercets tendeixen a equilibrar el pes d'uns i d'altres (6 sobre 3 al primer; 6 sobre 4 al segon). La solidesa inherent als substantius, però, fa que els quartets puguin presentar l'actor i parin l'escenari on s'ha de representar l'acció que, d'altra banda, amb el suport de la versatilitat adjectival (L. Tesnière), té lloc als tercets. I, tanmateix, el sonet se serveix d'un recurs inesperat per compensar el desequilibri entre el nombre de substantius i el d'adjectius, a saber, mitjançant la complementació nominal.

Les ocurrències dels verbs creen una clara disparitat entre el primer quartet i les restants estrofes. És que en aquell n'hi ha tres, mentre que als altres membres del sonet n'hi ha un de sol cada vegada. Ara bé, el primer quartet, presentació de l'actor, del subjecte pròpiament dit del poema, ha de desplegar la dinàmica desencadenant de la contesa que s'hi dramatitza. Però de més pes encara és el fet que els verbs dels quartets es trobin en indicatiu, a diferència dels dels tercets, als quatre primers versos dels tercets, que s'escauen en imperatiu i en subjuntiu. Per contra, el díctic final manca de verb ple, cosa que contribueix a recalcar-ne la singularitat respecte a la resta.

Els verbs desclouen l'estructura interna del sonet i deixen veure que es compon de dos períodes, dels quals el segon abraça el díctic final. El primer període consta de dues oracions complexes coordinades entre elles. La primera té per nucli «treu», únic monosíl·lab verbal enfront dels altres quatre nominals («foc», «neus», «ors» i «bes»), destacadament col·locat a la primera síl·laba del primer tercet. L'altra oració es fixa en el bimembre verbal «deixi [...] alterades», a l'últim vers del que ha aparegut com a pseudoquartet. El tret distintiu del nucli verbal de la primera oració, «treu», és que es tracta d'una forma lingüística que, per dir-ho amb paraules d'Emile Benveniste, «no és cap temps verbal, [perquè] no comporta ni marca ni referència temporals». I, tanmateix, el lingüista no afirma en cap moment que no sigui un verb. I és que, com a tal, i de la classe dels transitius que és, requereix, ultra el subjecte, un objecte directe que, en tant que obre el segon quartet, apareix desplaçat a una posició preverbal: «els cabells de finíssima atzabeja». D'altra banda, tant l'explícit prec de «[...] treu de la reixa» com l'implícit de permetre

«que» [...] «deixi [...] alterades», fan albirables els dos pols entre els quals es debat el poema, això és, la primera persona (qui fa els precés) i una segona persona (a qui s'adrecen).

En realitat, però, l'actor principal del drama poematitzat és aquesta segona persona, ja que la seva presència és la causa eficient de l'acció descrita. Aquesta persona, que en l'enunciat ocuparia el lloc de l'objecte indirecte, o datiu, inaugura, amb l'absoluta immediatesa de l'«adreça lírica» (Jonathan Culler) que és l'apòstrofe «Amor», l'escena inicial.

OCTAVA

El primer quartet exposa el subjecte de l'oració principal mitjançant una aposició que apostrofa el vocatiu «Amor», tot amplificant-lo. En l'ordre de la diversitat d'elements en què s'espargella, es genera un moviment expansiu ininterromput mercès als nexes relatius i copulatius. L'àmbit més interior i profund es descabdella fins al més exterior i superficial mitjançant la connexió d'etapes intermèdies. És la seqüència dels tòpics metafòrics de la passió («foc», «ardor», «flama») contrapuntats amb metonímies i sinècdokes que en compensen el caràcter abstracte («monarquia», «clavell» i «galt»), tots i cadascun en tant que moments d'una successió contínua però abstreta en una absoluta singular.

El primer i més interior, «amor», s'imposa com a possificant categòric («senyor») del que li està damunt, de la vasta riquesa («l'ampla monarquia») que, tanmateix, ateny un superior grau de concreció sintètica en els dos extrems d'una simetria de mirall sintàctica (V — N ↔ N — V). En virtut de l'hipèrbaton, la mateixa acció de divulgar, que es desdobra en dos quasi-sinònims («publica», «proclama»), ajunta en un sol binomi l'herald «reial» més concret («el clavell») i el més abstracte («el foc»). Aquesta acció conjunta fa sorgir un espai de joc delimitat per un paral·lelisme sintagmàtic i metonímic («l'ardor de la galt» — «la flama de l'exaltació») que reproduïx en eco i en un pla de realitat més alt i més eteri els aspectes abstracte

i concret de l'anterior, per acabar difonent hiperbòlicament en un hipèrbaton extrem (la flama de l'exaltació que l'aire cria ↔ l'aire cria la flama de l'exaltació) la substància més íntima del subjecte efectiu del poema i projectant-la a la seva esfera més externa.

El segon quartet desplega l'objecte de l'imperatiu «treu». El grup «els cabells de finíssima atzabeja» n'és el nucli i ensems abraça tot el primer vers. La resta de l'estrofa el complementa i alhora el situa en un moment infinit de l'espai-temps. Perquè, si «el combat de vori» descriu la situació en què es troben «els cabells de finíssima atzabeja», també es revela que entre l'un i els altres s'estableixen unes relacions subtils. L'estructura «combat de vori» inverteix per nominalització l'ordre corrent entre subjecte i predicat, a diferència de la regularitat sintagmàtica del vers anterior. La primacia (O. Jespersen) de «vori» es revela restituint l'enunciat subjacent, «vori que combat», cosa que permet de veure que és també el subjecte indiscutible del verb «pentina» i, semblantment, que particularitza metonímicament un substantiu «pinta de vori». Llavors l'ascens enfàtic de «combat» a un rang preeminent queda legitimat pel contrast entre blanc masculí (vori) i negre femení (atzabeja), i projecta enllà la possibilitat de reaparèixer sinonímicament en la posició dominant de la segona oració, al pseudoquartet, i amb inversió del gènere, amb «batalla».

Al centre del sonet, ocupat pels dos versos finals del segon quartet, s'esberla el complement de «pentina», motiu i raó del poema. L'arranjament de fonemes, la disposició morfològica de les categories gramaticals i dels gèneres, l'ordre de les seqüències sintàctiques i el desplegament del component semàntic, creen unes correspondències i uns paral·lelismes entre els quatre grups nominals d'aquesta parella de versos que en fan un nus perfectament lligat.

D'entrada, tots els nuclis són singulars («perú», «mina», «ornament», «enveja») al contrari de llurs complements, que són tots plurals («lliris», «llunes», «neus», «ors»). Tenint en compte l'ordre lineal dels dos versos, a l'equilibri quantitatiu de cada grup, s'hi sobreposa la perpendicular equivalència de gèneres entre els nuclis del primer i del tercer («perú» — «ornament»), i entre els del segon i del quart («mina» — «enveja»). Al mateix temps, els complements

estableixen vincles oblics entre els termes extrems («lliris»—«ors») i els mitjans («llunes»—«neus»). Entre aquests quatre punts, s'hi tensa una altra relació, horitzontal i antitètica ara, que confronta el primer amb el segon, el tercer amb el quart. Al vers setè els dos grups nominals mantenen una clara separació dels gèneres (al primer nucli, tots dos noms són masculins; al segon, són femenins); al vers vuitè, en canvi, els gèneres apareixen barrejats, però reflectint una simetria de mirall (masculí → femení ↔ femení ← masculí) que l'hipèrbaton «dels ors enveja» entela.

També pel que fa als fonemes aquesta parella modula una harmonia especial. Les vocals tòniques del vers setè mantenen una alternança de posterior / anterior (u/i >—< u/i), mentre que al vers vuitè l'articulació es desplaça cap a graus d'obertura no tan extrems (dues vocals tancades >—< dues vocals obertes). Aquesta tendència a llimar estridències, a inclinar-se cap a la sintonia es reforça encara amb l'abundància d'al·literacions de líquides i nasals: *perú / lliris / llunes / mina / ornament / les neus / dels ors enveja*, que inunda l'espai amb el suport d'alveolars i dentals, que, fora de la plosiva /p/ inicial, comparteixen totes el mateix caràcter sonor.

La forma com les seqüències sintàctiques s'arrangen fa que resplendeixi un dels trets del sonet més vistosos d'entrada. En sobreposar-se al triple nus de correspondències suara observades, la paritat especular dins de cada vers, que reforça i referma l'estratificació horitzontal dels dos versos, accentua també el doble eix oblic que acaba de travar els quatre angles d'aquest marc, i, com que a cada vers és el segon terme de la coordinació el que crea la inversió, es dreça encara un paral·lelisme vertical.

Amb aquesta parella de versos el poema assoleix la massa crítica. L'acoblament dels gèneres té lloc alhora a nivell semàntic a través de les quatre metàfores, i això fins al punt d'assolir un abast hiperbòlic, còsmic. A l'antonomàsia de «mener de metall preciós (argent)» que és «perú», hi correspon, a la fi del mateix vers, «mina»; sobre el símbol de puresa i de blancor que és «neus», s'hi ajau el seu bessó masculí «lliris»; la femenina nocturnitat de «llunes» s'estira damunt la diürna masculinitat dels «ors», ara no tant la rossor d'uns cabells,

com més aviat el llambreig del foc celeste, el disc solar, multiplicat (com el disc lunar) jorn rere jorn. De retop, l'*aigua* sòlida i freda que és «neus» es fon amb el *foc* reflectit als «ors»; dilatat pel curs canviant de les «llunes», l'àmbit de l'*aire* recobreix la *terra*, que ara es recull en la quasi inaparença dels «lliris», fruits seus. I si flors i neus encisen sobre la gerda Terra, argentines llunes i auris sols s'enlairen al Cel, el lluminós, tal com els meners metal·lífers s'endinsen al regne inferior, l'obscur. Amb això es vogeix la dimensió entera del Món.

Aquest trenat de línies de tensió en què culmina l'octava, el ferma un mot, «enveja», que no solament, en un moviment d'aproximació cap al tu, fa entrar en escena el no-tu, sinó que al mateix temps inverteix l'ordre jeràrquic fins ara dominant, a saber, l'imperi de la segona persona gramatical sobre la primera. Per això ara es pot abraçar en un sol llambrec la unitat dels dos quartets, l'octava. Ara es fa albirable que aquesta instaura la totalitat del real i de l'efectiu sobre la base no pas del «jo» ans del «tu», en obrir els dos modes fonamentals del Tot, abstracte i concret, amb sengles substantius («Amor», «cabells») que, cada vegada cada un, cenyeixen l'esfera de tota identitat, soldant l'hemisferi de tot Jo mateix al del seu diferent intrínsec, al Tu.

SEXTET

La transició dels quartets als tercets es fa amb un senyal mínim, quasi insignificant. Un dels dos únics diftongs de l'octava («neus»), al vers liminar vuitè (l'altre diftong és -ai-, d'«aire», que, eixint del fons de l'oració més encaixonada del primer quartet, arriba a ressonar al primer mot ple del díptic final, «desmai»), vibra de nou al primer mot dels tercets («treu»). Amb aquest vocable es fa audible el nucli del predicat de la primera oració principal, i, amb ell, amb un imperatiu, prorromp loquaçment a escena la primera persona gramatical, quan fins ara, a l'octava, només hi havia irromput tàcitament la segona persona. A nivell sintàctic, «treure» exigeix un complement locatiu, sovint sobreentès. Aquí, però, mal que hi sigui seguint im-

mediatament el verb («de la reixa»), ocupa una posició secundària, tant més que l'objecte directe de «treure», «els cabells de finíssima atzabeja», ha estat elevat al rang preverbal d'element tematitzat. D'altra banda, la resta del tercet i el primer vers del segon apleguen la segona oració coordinada («i que [...] alterades») de tot el primer període. Tot comptat fa que s'articuli una unitat estructural diferenciada de l'anterior, de l'octava.

En aquesta segona oració, l'ocurrència subjuntiva del verb precedida del «que» subordinatiu posa en relleu el caràcter completiu d'aquesta oració. Així mateix, la manca expressa de principal hi difon una boira d'irrealitat darrere de la qual s'insinua la forma d'una desiderativa. Aquí també el subjecte és un nou grup nominal, «la saborosa / feina del bes», que té, igual que el subjecte de l'altra oració coordinada, «Amor», una aposició que l'expandeix: «batalla graciosa / del córrer d'unes cames despullades». Amb tot, aquesta desplega especularment («batalla graciosa» ↔ «saborosa feina») la mateixa estructura seqüencial del grup nominal expandit, reforçada i tot per la rima entre els qualificatius del nucli. El predicat, d'altra banda, abraça tot el primer vers del segon tercet («deixi les verdes herbes alterades»). I si bé ha estat dit més amunt que el nucli verbal és «deixi», aquest funciona en realitat com una forma perifràstica d'un verb «alterar» que apareix en participi passat. De fet del que es tracta és d'una combinació modal que reforça el to desideratiu de l'oració i que serveix de marc a l'objecte desitjat, «les verdes herbes».

La distància entre l'octava i el pseudoquartet, però, s'aferma i s'afirma amb la distribució inversa dels gèneres en cada membre d'aquest període. A l'octava, hi domina el masculí (12 sobre 10 femenins), mentre que, en aquest, hi és predominant el femení (5 sobre 2 masculins). Ara bé, als dos quartets només s'hi exhibeix la segona persona gramatical, aquí, en canvi, amb el primer mot dels tercets (i això ara vol dir el pseudoquartet), s'introdueix la primera persona. Així, el joc de contraris pren encara una nova dimensió, en la mesura que allà on preval la segona persona, hi val no pas el femení ans el masculí, tal com allà on la primera persona entra en escena no hi senyoreja el masculí sinó el femení, a la inversa d'allò que la

dedicatòria, que és el títol del sonet, fa veure al primer cop d'ull. Però així es recalca que la condició de possibilitat de tot si mateix, de tota ipseïtat, és sempre el seu complementari correlatiu antagònic, o, per dir-ho amb la contundent precisió sintètica de Hölderlin, el seu «oposat harmònic», l'alteritat.

Tocant als versos següents, l'estructura del pseudoquartet, tal com ha aparegut abans, permet de discernir quina mena d'espai s'hi delimita. I si és cert que amb el darrer mot de l'octava l'ordre de dominància de les persones del poema tomba del tu al jo, es pot suposar d'entrada que s'establirà una correspondència entre les característiques del jo i les del nou àmbit. Ara bé, el caràcter decisiu del pla que projecta el pseudoquartet, el donen l'imperatiu «treu» i el subjuntiu «deixi [...] alterades».

Tots dos, l'imperatiu «treu» i el subjuntiu «deixi [...] alterades» determinen el mode efectiu i propi del pseudoquartet. L'irreal i l'hipotètic amaren l'àmbit d'afectivitat a què la presència impassible de la segona persona aboca l'ànsia que ha suscitat en el jo. Així, per a aquest, per al jo, la forma de l'altre, la forma del tu, no pot sinó mostrar-se en termes il·lusòriament hiperbòlics. Encara més, l'anhel d'unir-se-li íntimament esdevé fins a tal punt obsessiu que tot, en aquest pseudoquartet, col·labora a exacerbar-lo.

No solament el contrast quantitatiu dels gèneres (un sol masculí ple, «el bes» —l'altre, «el córrer» és, en tant que infinitiu substantivat, un pseudosubstantiu—, enfront de cinc femenins) erigeix el jo davant el femení, ans una al·literació el fica dins seu i l'hi fa sonar paronomàsticament, com batall [!] dins campana: SaBorosa — BeS — BaTalla [!]. Tanmateix, aquesta penetració, que ha d'aparèixer al jo com una «feina saborosa» perquè se n'afigura la satisfacció, és en essència una mera possibilitat, la qual, ja que domina sobre ell, sobre el jo, l'arranca del sòl empíric on s'arrapa. Perquè, si la pretensió del jo és fer-se sentir al tu i, doncs, «alterar» la seva gerda presència («verdes herbes»), mentre no reïx a dur-la a terme, veu la pròpia forma fugir-li («córrer») en total indignència («comes despullades») davant el tu, el qual, malgrat l'aparent nimietat («herbes»), és més efectiu, pel fet de reposar en la simple suficiència del seu ésser pre-

sent. Per això la «feina saborosa del bes» és una «batalla» figurada, doncs, «graciosa», en què el jo es perd. Fins i tot el caràcter hipotètic que impregna aquests quatre versos, més enllà de tota reutilització del tòpic de la lluita amorosa, deixa entrellucar per contrast l'estatut veritable de la situació: la serenitat de la segona persona i el desfici del jo; tal com qui, afigurant-se que pentina, s'imagina la pinta mateixa («cames despullades») que marca («altera») a grat seu els cabells («herbes») de l'altre.

Des la posició de l'ego, la realitat pròpia queda absorbida, negada i tot en l'altre. El real dóna un tomb categòric i esdevé irreal. Com, però, se supera l'escissió entre real i irreal? El poema hi respon amb el díptic conclusiu.

DÍPTIC

El salt brusc que implica passar del pseudoquartet al díptic final fa percebre que si aquell s'immergeix en un àmbit on tot aspira a l'acció, alhora que aquesta acció és constantment diferida, aquest fa emergir un espai en què l'acció es manté en moviment incessant.

El mecanisme que fa funcionar aquest moviment és la combinació del caràcter dual propi dels participis presents «onejants» / «bategants» (verbs i adjectius ensembles) amb l'ambigüïtat del genitiu «de» (subjectiu o objectiu, o connector atributiu) i amb la insubjectabilitat del subjecte «desmai», sense predicat i immers potser en el trasbals de l'hipèrbaton. Perquè si el genitiu de l'últim vers («de marbres, ceres, roses bategants») complementa «desmai», llavors s'ha de llegir «Oh desmai de marbres, [de] ceres, [de] roses bategants en les tiges onejants». En canvi, si no hi ha hipèrbaton, caldrà suposar-hi un «hi ha» delit entre el substantiu i el locatiu «en les tiges» i, per tant, s'ha d'entendre-hi «Oh desmai [que hi ha] en les tiges onejants / de marbres [de] ceres, [de] roses bategants». És així que el poema va a parar en una bifurcació, bifurcació que la dualitat del «de» provoca.

El primer sentit, acceptant una lectura «causativa» suggerida per la clamorosa absència de la causa del desmai, persuadeix de sobre-

tendre-hi, per sota de l'imperi de la metàfora, «algú / quelcom fa que es desmaïen marbres, ceres, roses batejants». Però també en dissuadeix la no gens tàcita presència dels plurals, ja que, si els substantius fossin en singular, es podria entendre-hi «algú / quelcom es desmaïa [per la raó que sigui] i queda (pàl·lid) com el marbre [...]». Es constata així que «desmai» és una substància verbal nominalitzada que, com a tal, procedeix d'una oració subjacent com ara «marbres, ceres, roses batejants es desmaïen [per la raó que sigui] en les tiges onejants».

En l'altra possibilitat, en canvi, no s'hi ha produït cap hipèrbaton, i, doncs, el genitiu fa de nexa que subordina el grup nominal «marbres, ceres, roses» al seu nucli, «les tiges». S'imposa, doncs, un únic sentit de lectura: «marbres, ceres, roses batejants tenen les tiges onejants». I, tanmateix, en afegir aquesta seqüència a la resta de la frase, l'enunciat continua amagant qui pateix el desmai, ocult tant rere «les tiges» com sota «marbres, ceres, roses».

L'altra partícula del díptic, l'«en», planteja la dificultat d'haver d'escatir quines relacions afloren al lloc del desmai. «Tiges» té la primacia respecte a «marbres, ceres, roses», o és al revés? Caldria llegir que són «les tiges onejants», pertanyents a uns «marbres, ceres, roses batejants», les que pateixen un desmai, o són uns «marbres, ceres, roses batejants» els que pateixen un desmai en(mig de?) «les tiges onejants»?

Aquesta doble alternativa es dissol, tanmateix, en virtut de la determinació de «tiges» enfront de la indeterminació dels tres substantius juxtaposats. Respecte a aquests, és fàcil copsar que antonímicament «marbres» i «ceres» s'exclouen pel que fa a les qualitats materials (dur $\leftrightarrow$ tou), quan, pel que fa al color, s'inclouen sinonímicament (blanc). Al mateix temps, però, «marbres» és una sinècdoke per expressar un regne de la natura, el mineral, així com «ceres» és la metonímia del producte pel productor que remet a una classe del regne animal (abelles) i, sinecdòquicament, a aquest regne mateix. Per fi, una tercera sinècdoke, «roses», evoca l'altre regne, el vegetal, alhora que apunta a la concreció de la bellesa que, tòpicament, n'ha esdevingut el símbol per antonomàsia.

El participi «bategants» sol escaure per expressar una manifestació de l'energia vital, mentre que amb l'altre, «onejants», s'escau una forma de la dinàmica de l'univers mecànic. Tots dos participis, dins del marc estricte del poema, determinen quatre substantius que remeten simultàniament tant a moments de l'octava: «clavell» → «roses», «vori» → «marbres», «neus» → «ceres», com a la culminació del pseudoquartet: «tiges» manté el lligam de la part amb el tot amb «herbes». El díptic, doncs, aplega sintèticament les altres dues parts del poema per damunt del tall que les separa.

L'arquitectònica amb què s'ha bastit la unitat d'aquests dos versos tendeix a fer ressaltar el substantiu inicial «desmai» tant pel complex tramutament sintàctic que té subjacent com pel fet que és l'únic nom singular i abstracte enfront dels altres quatre, plurals i concrets. També respecte als dos participis presents destaca com a llur negació. És del contrast amb els substantius, però, que se'n deriva una conseqüència cabdal. Aquests es refereixen immediatament a la realitat física, mentre que «desmai» remet a l'esfera que hi ha sobre la material, això és, l'espiritual, la consciència. Més precisament, «desmai» és la pèrdua de consciència i l'entrada a l'inconscient, en tant, aquest, que realitat espiritual pura. Amb ell s'obre el pla en què l'efectiu i el virtual es barregen, en què se supera l'escissió entre el real i l'irreal, en què ambdós se sintetitzen, breu, el superreal.

El delicat i subtil vel sintàctic i l'exquisit brodat de figures rere els quals es dissimula l'escena final poematitzada deixen endevinar els gestos dels actors. Si, tal com s'ha vist, el desmai afecta només les «tiges» i, tant en aquestes com a «marbres, ceres, roses bategants» hi llambregen qualitats del tu, en resulta que l'acte de desmaiar-se es produeix en aquesta persona, però de manera que no comporta la pèrdua total de consciència, sinó que, desmaiant-se, es gira endins, es recull sobre ella i es manté reclosa en si i per a si a recer de tota ingerència exterior. El tu entra en un nivell superior de l'esperit i, extàtic, hi roman.

Però també s'ha insinuat que «les tiges» és només l'indret on té lloc el «desmai» i que els «marbres, ceres, roses» no se'n veuen afectats directament. Així, aquell a qui ocorre el desmai no podria

ser el tu, sinó que, pel que ha fornit l'observació del pseudoquartet, hauria de ser el jo, el qual es perdria en el laberint hiperbòlicament metaforitzat del tu. Més precisament, però, en un llambrec retrospectiu, el jo traspunta com la causa efectiva del desmai que abassega la segona persona gramatical. Ara bé, l'acció d'asservir el tu per part del jo s'atura en un diferiment embadalit (per dir-ho així, no passa de les «tiges», metàfora de «cabells»), com si un pudor respectuós, o un esglai admiratiu que deixa sense forces, l'en retingués. Llavors la segona persona gramatical fóra qui provoca el desmai de la primera persona, la qual es desploma en el tu, s'hi desfà i s'hi dissol enmig d'un bressoleig superreal («onejants», «bategants»).

Els dos camins principals que proposa cada vegada el díptic final per a interpretar-lo, menen, cadascun a la seva manera, als dos protagonistes que, en cada escena, convergeixen íntimament. La indeterminabilitat de «desmai», tanmateix, impedeix que aquest es vegi com un succés atzarós i imprevisible, i empeny a veure'l com la conseqüència de l'acció d'algú sobre algú altre.

La primera interpretació proposada, «Oh marbres, ceres, roses bategants que es desmaïen en les tiges onejants», porta a entendre el tu sumit en un estat de quasiinconsciència (o, com s'ha apuntat, de superconsciència), la causa externa de la qual, discretament insinuada pel poema, s'albira en el jo. És aquest qui, amb «la feina saborosa del bes», arribaria a introduir-se endins de la presència ubíqua del tu, aconseguiria de penetrar-la i d'alterar-ne no pas l'aspecte, «les verdes herbes», «les tiges», sinó la intimitat, però això de tal manera que aquesta persona no acabaria posseïda, sinó que s'integraria al jo en un nivell de coneixement superior.

La segona interpretació, que donava «Oh desmai [que hi ha] en les tiges onejants de marbres, [de] ceres, [de] roses bategants», es divideix, però, en dues direccions: a) «Oh desmai (que s'esdevé) en (que tenen) les tiges onejants de marbres, ceres, roses bategants», i b) «Oh desmai que s'esdevé (té algú) en les tiges onejants de marbres, ceres, roses bategants». La primera, la a), condueix a la situació contrària (o, millor potser, complementària) del sentit que s'ha fet avinent en l'anterior interpretació: el jo, se l'enduria l'oneig ba-

tegant del tu cap a l'espai en què la identitat del jo s'esvaeix en íntima fusió amb la del tu. Només l'altre camí, el b), preserva una equidistància entre ambdues situacions i entre totes dues persones, pel fet que la completa unió de l'una amb l'altra resta perpètuament deturada en la imminència del moment mateix («desmai») en què pot iniciar-se el contacte entre tots dos personatges («bes»). Aquí, doncs, ambdós es troben girats categòricament l'un vers l'altre en un instant que, per la seva inconclusió, dura eternament al redós del quasi-fet, del mig-dit, del conat de l'encara-possible.

Aquest instant és la força del bell que, suprem «Amor», «s'emporta a l'alta solitud la veu més forta» (cf. el sonet «Oh peresa de l'aire...» de la segona secció, «Rosa secreta»). «La veu més forta» és, en aquest temps, la subjectivitat, que, tanmateix, no pot no desfermar la potència de l'alteritat, davant de la qual emmudeix admirativament («Oh desmai»), es replega sobre la seva essència i hi queda en suspens («onejants», «bategants»). Aquest quedar en suspens «deixa» que *tot* el real, la *totalitat* del real es desamagui («treu»), que *fulguri* («foc», «ardor», flama») la seva riquesa immensa («ampla monarquia») i que curulli l'espai que el bell ha desclòs dins el Clos («la reixa») del «silenci present i vigilant» (cf. el sonet de la tercera secció «Arbre de flames», «Ronda amb fantasmes»). Aquest espai és la bellesa mateixa, l'Obert on l'alegria («la saborosa feina») d'ésser al món es fa paraula («publica», «proclama») i esdevé, cada vegada, acte fecund («altera») i, alhora, joc feliç («bes»). Però aquest espai, on es juga eminentment la veritat de tot allò que és cada vegada, és l'art que, a través de la resposta de cada artista a les qüestions que —a cada època i dins l'horitzó concret que cada vegada és el seu— el reclamen, fonamenta («cria») *tota* esdevinença («córrer»), *tota* història apropiant-la delicadament («pentina») a la singularitat i a la complexitat d'*una* pròpia història, a la singularitat i a la complexitat de *la* pròpia tradició. Com una «Fira Encesa».

MANUEL CARBONELL