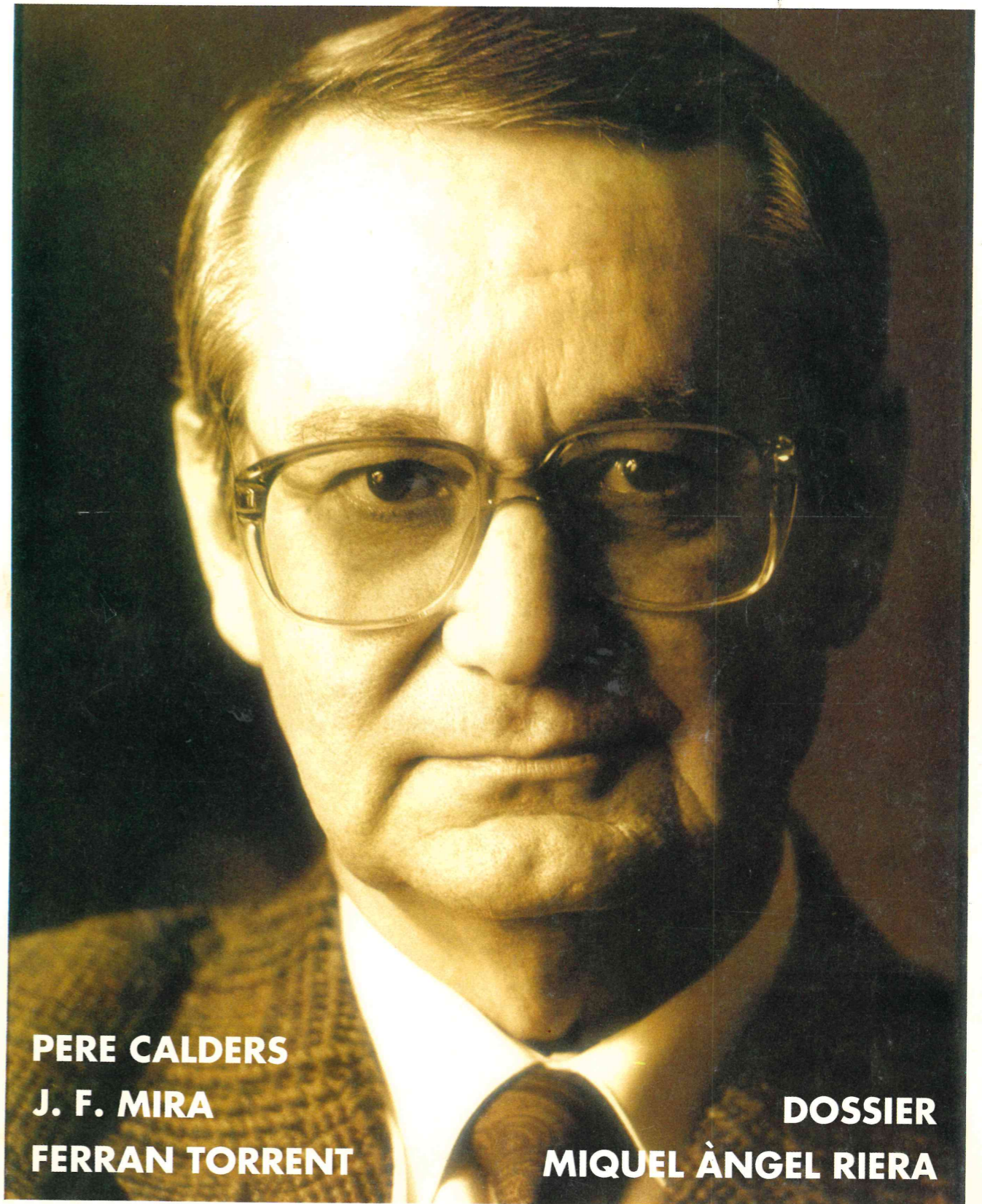


LLETRA DE CANVI



PERE CALDERS

J. F. MIRA

FERRAN TORRENT

DOSSIER

MIQUEL ÀNGEL RIERA

1990 • N.º 27 • 350 Ptes.

ÉS EL NOSTRE DEURE I ÉS LA NOSTRA SALVACIÓ...

He llegit amb interès el dossier sobre la dècada dels vuitanta (**Lletra de Canvi**, desembre 1989) i voldria destriar, per posar-hi cullerada, els tres articles signats pels components de l'antic col·lectiu Joan Orja. El text telegràfic de Jaume Subirana —*Decadència de la dècada*— defineix les coordenades més generals del temps i Oriol Izquierdo, per la seva banda, aterra en la literatura per divagar, diu, sobre els problemes d'*Una literatura feliç*. Josep-Anton Fernández hi posa la tercera veu amb un títol de connotacions litúrgiques —*És realment just i necessari*— i tria, per reflexionar-hi, un dels problemes esbossats en l'article anterior: el de la crítica literària.

Tots tres articles m'han semblat un exercici de síntesi més coherent i agressiu que no pas l'aproximació que publicaren, mesos enrera, amb el títol de **Fahrenheit 212**. El cas és que hi ha alguna contradicció divertida entre allò que signaven com a Joan Orja i les manifestacions actuals. D'altra banda, estic convençut que tothom té el dret —i el deure— d'evolucionar. Per aquest motiu, la meva puntualització no s'adreça ni a tocar el botet de la perepnyeteria ni a ser un turment per a l'ull de poll trepitjat. La contradicció que vull apuntar il·lustra fefaentment un dels problemes que aborden: la manca d'un aparat crític que vagi més enllà del voluntarisme.

L'exemple que em serveix el presenta Josep-Anton Fernández. En la seva reflexió repassa els comentaris crítics publicats sobre **Camí de sirga** i els classifica en tres apartats: 1) Valoració del llibre de forma més o menys favorable, 2) Valoració negativa o més matisada i 3) Les valoracions que, a més de fer una lectura del llibre i valorar-lo positivament, el converteixen en un clàssic. Després de la classificació, l'articulista comença a desfogar-se repassant els comentaris del segon i del tercer grup. Escomet contra la colla de crítics del tercer apartat i els acusa de contuberni amb el discurs de la normalització i de fer la gara-gara a la ideologia del poder. És la mena de crítica que valora positivament obres que en altres circumstàncies passarien desapercibudes. Cito: *es diu que és un llibre d'un «clàssic realisme», que té un aire «d'atemporalitat, de classicitat», sense incloure aquesta «classicitat» en una sèrie històrica que la converteixi realment en un valor; es compara Camí de sirga amb Cien años de soledad, de Gabriel García Márquez, referent clarament prestigiós, sense precisar la funció que aquesta novel·la complia en el seu context.*

És llavors, però, quan al crític encasellat en el sector dels trons se li acut de remenar l'arxiu per comprovar tot allò que fa al cas. I resulta, ai las!, que la jugada no és altra cosa que un refinadíssim exercici de penitència pública. Josep-Anton Fernández contra Joan Orja, o l'exorcisme del passat amb un «mea culpa» divulgatiu. Torno a llegir els articles classificats en el tercer apartat i descobreixo que l'únic que parla d'un aire d'atemporalitat i de classicitat, o que compara **Camí de sirga** amb **Cien años de soledad** és l'article publicat a **La Vanguardia** (23-IV-88), *Contra las tentaciones del olvido*, signat per Joan Orja.

Les contradiccions sempre són xocants i, més encara, si es presenten com els deures d'un masoquisme militant en la tradició d'autocrítica cristiana amb gotes de la vella progressia marxista. Tenen raó, som un caos anàrquic i voluntarista. El temps, però, no dóna per a més i, de la manera que està el pati, no tenim gaires alternatives més enllà de l'optimisme a ultrança. És la vella cançó de la manca de poder, de la nació sense estat i tot el que hi vulgueu afegir. O vés a saber si, ben mirat, no ens queda la sortida messiànica i podríem continuar l'acudit dels títols amb el referent missaire: *Senyor, Pare Sant, Déu omnipotent i etern, que sempre i en tot lloc...*

MIQUEL ÀNGEL RIERA: «EL COMPROMÍS AMB LA BELLESA»



Fotos: Ricardo Sánchez

L'escriptor, el poeta, l'«home»

Miquel Àngel Riera (Manacor, 1930) s'ha convertit en un dels més sòlids valors de la literatura catalana actual, tal com la crítica ha reconegut unànimement. Fins ara ha publicat cinc llibres de poemes —reunits en el volum **Tots**

els poemes (1957-1981) (1985)—, ha escrit sis novel·les (**Andreu Milà**, 1973; **Morir quan cal**, 1974; **L'endemà de mai**, 1978; **Panorama amb dona**, 1983; **Els déus inaccessibles**, 1987; i, finalment, **Illa Flaubert**, que apareixerà pròximament) i un llibre de relats

breus (**La rara anatomia dels centaures**, 1979). Ha obtingut els premis «Ciutat de Palma» (1973), «Sant Jordi» (1973), el «Premi de la Crítica de Serra d'Or» (1975 i 1984), el «Premi Nacional de Narrativa Catalana» (1979), el «Premi de Narrativa de la Generalitat de Catalunya»

(1988), ha estat proposat com a candidat al Premi Nobel (1987) i recentment ha estat guardonat amb el «Josep Pla» (1990). Algunes de les seves novel·les han estat traduïdes al txec i a l'espanyol, alguns contes a l'anglès, a l'alemany i al rus, i poemes al portuguès. A més, ha publicat unes versions al català de poemes de Rafael Alberti (**Poemes de l'enyorament**, 1972) i ha realitzat diverses tasques de promotor cultural a la ciutat de Manacor, entre les quals cal destacar les col·leccions de llibres «Tià de Sa Real» i «El Turó» amb les quals ha promogut els escriptors més joves.

La seva carrera literària es va iniciar en un context poc favorable al conreu de les nostres lletres: eren aleshores de la postguerra i la societat mallorquina acusava la més absoluta manca de vida cultural. El franquisme reprimia la llengua i la cultura autòctones. Aleshores alguns joves mallorquins començaven a escriure —en català i en castellà— guiats sobretot per l'estètica dels poetes espanyols de la Generació del 27 (Lorca sobretot, i Aleixandre i Alberti), únic model literari modern a què es podien acollir. Un d'aquests escriptors joves era Miquel Àngel Riera, que en aquells temps elabora diversos reculls de poemes (**Inventario previo, El ángel y otros indicios, Bolles de fang**, etc.) que mai no seran publicats. Tan sols algunes de les seves composicions varen aparèixer en revistes i varen obtenir un cert ressò. El contacte amb altres escriptors mallorquins de l'època (Llorenç Villalonga, Jaume Vidal Alcover, Josep M. Llopart, Llorenç Moyà, etc.) va influir-lo decisivament a escriure en la llengua pròpia, la qual cosa coincideix amb l'elaboració de la seva primera obra definitiva: **Poemes a Nai** (no publicat fins al 1965).

Poemes a Nai, que conté algunes de les millors peces de la poesia catalana dels anys seixanta, va donar-lo a conèixer i va encetar el que podem considerar l'obra pròpiament dita (és a dir, «definitiva») del nostre escriptor. Es tracta d'una poesia amorosa que va resultar absolutament sorprenent en el seu moment. El poeta mateix sembla ésser el primer a meravellar-se da-

vant la seva experiència i transmet aquesta vivència amb uns poemes d'una bellesa i d'una personalitat absolutament insòlites. El primer vers d'aquest llibre («T'estim, però me'n fot») va esdevenir famós àdhuc abans de la publicació, quan el poemari només circulava en còpies mecanografiades entre els lletraferits illencs. **Poemes a Nai** és un d'aquells llibres «que queden», més enllà de modes o d'èxits temporals. La petjada dels poetes castellans del 27 hi resulta molt clara, sobretot pel que fa a la tendència a les imatges surrealistes i/o automàtiques. Però, també, el llibre ja conté els trets que seran constants en els volums següents: el predomini quasi absolut de composicions sense mètric; la presència majoritària de poemes llargs, però que tenen el seu contrapunt en altres molt breus; la concepció del llibre com un sol poema continuat, quasi

«Riera concep l'escriptura com una investigació, una recerca a l'entorn de l'ésser humà i la seva realitat essencial.»

sempre de 13 composicions (o del doble en el **Llibre de benaventurances**); l'entendre la poesia com un diàleg amb l'estimada; l'ús d'un llenguatge que combina l'expressió culta amb formes col·loquials i dialectals; etc.

No és el meu propòsit parlar aquí de la poesia de Miquel Àngel Riera, però sí que crec necessari dir alguna cosa dels llibres posteriors. Després de **Poemes a Nai** el nostre autor inicia un camí de recerca d'una expressivitat més transparent i serena, tot defugint tota classe d'automatisme, que el porta a fer una poesia més discursiva on sobretot vol fixar els seus plantejaments davant la vida i el món exterior. Es tracta d'un «compromís cívic» del poeta amb tot allò que estima, un

compromís exclusivament personal (substancialment diferent del que aleshores posava de moda el *realisme social*), que el durà a una defensa afeïssada de la llibertat i de la individualitat. A aquests objectius responen **Biografia** (1974), **La bellesa de l'home** (1979) i **Paràbola i clam de la cosa humana** (1974). Tots tres formen un sol cicle, un bloc unitari, tant pel que fa als aspectes formals com al contingut que ens transmeten. En canvi, en el **Llibre de benaventurances** (1980) es noten canvis que semblen indicar el retorn a una poesia més intimista, més propera a **Poemes a Nai**, tot i que s'hi adverteix una visió del món ben coherent amb la dels llibres precedents.

Més enllà de l'«art poètica»

Un punt convenient a tractar en aquest article de presentació de l'obra literària de Miquel Àngel Riera és potser la constatació de la intrínseca relació entre les diverses obres. En estudiar la seva producció novel·lística es fa pales el lligam sempre present entre totes les novel·les. El narrador s'encarrega de deixar sempre elements més o menys anecdòtics que uneixen unes històries amb les altres. Ara bé, l'autèntic lligam es dona sempre en el pla de les idees: Riera concep l'escriptura com una investigació, una recerca a l'entorn de l'ésser humà i la seva realitat essencial. Per altra part, Riera és un narrador que treballa el llenguatge i la història amb una tècnica d'origen poètic, la qual cosa proporciona a les seves narracions uns resultats superiors (no sols quant a l'estil, sinó sobretot en l'aprofundiment en el món dels personatges) als de molts d'altres prosistes. Per a ell el llenguatge és l'eina amb què du a terme la seva investigació i que alhora fa possible la comunicació amb el lector.

De la mateixa manera, poemes, novel·les i contes es troben interrelacionats, tot constituint un corpus absolutament unitari. Per això podem dir que Miquel Àngel Riera és essencialment un poeta que també escriu relats, els quals, en realitat, potser fins i tot han

estat concebuts com a llargs poemes. Però també és un poeta en molts dels versos del qual hi ha la llavor del que podrien ésser, mitjançant el seu desenvolupament, possibles narracions. Basta recordar que, per exemple, el capítol dotze de **L'endemà de mai** es trobava en embrió en un vers del poema «A Rafael Alberti, un hora-baixa de qui deien que llegia fins tard». O, també, que el segon poema del **Llibre de benaventurances** sintetitza tota una art poètica personal (tal volta, una «autobiografia»), que evidentment es correspon a la idea central de la novel·la **Els déus inaccessible**:

*Benaventurat aquell que un jorn
lliurà la vida
al compromís vitenc de cercar la
bellesa
fent palanca pel món, resseguint-li el
misteri,
amb formes, sons, paraules, línies,
gestos,
i, un jorn, ja sense unghes, de tant
gratar fondo,
s'acara amb desesper a la collita
d'ombres,
únic guany obtingut. Però és enterc i
prova
de seguir provant més fins que, ja al
límit,
es palpa el cos, es troba vell i pensa,
quan mira els resultats i no la hi
troba: «Almanco
fóra bell no haver nat.» Però
existeix, i calla.
També ho fóra morir, però no gosa.
I, cop en sec, ja al cim del
desencant, s'adona
que la bellesa és allí, just de
cercar-la.*

És evident que la seva narrativa reproduceix temes i motius que ja trobàvem en els poemaris. Això es palesa clàssicament en el lligam entre **Biografia** i **Morir quan cal** o entre **La bellesa de l'home** i **Els déus inaccessible**, per exemple. «Humanisme» i «bellesa» són els dos conceptes centrals sobre els quals es basa tota la seva obra. El seu propòsit és escriure «l'evangeli de l'home segons l'home», ens diu en una de les peces de **La bellesa de l'home**. Al-

hora, és en aquest «humanisme» on troba autèntic sentit el concepte de «Bellesa», tal com també ens diu en aquest mateix llibre: «La bellesa de l'home és que crea bellesa»; «La belle-

«Tota la seva producció literària respon a l'afany de comprendre (i de fer comprendre) la complexa naturalesa de l'ànima de l'home.»

sa és l'home que crea bellesa»; «La bellesa del món és la que hi posa l'home»; etc. La bellesa, per tant, no és un concepte abstracte, sinó que únicament esdevé real unida a l'home, el qual li dona dinamisme. L'idealisme (el «platonisme», si volem precisar més) de la seva estètica no és, d'aquesta manera, res contradictori amb el realisme: l'obra d'art/humana pot ésser bella, però sempre serà infinitament inferior a l'ésser (humà) que l'ha creada.

L'anàlisi de la condició humana sempre, necessàriament, serà l'eix central de la seva obra. Tota la seva producció literària respon a l'afany de comprendre (i de fer comprendre) la complexa naturalesa de l'ànima de l'home. D'aquí, l'interès per un tipus

«Els protagonistes busquen una veritat exclusivament personal.»

molt concret de narrativa: la psicològica. Ara bé, així com hem parlat d'una «art poètica», també ens podem referir a una molt concreta concepció de l'home. La visió negativa de *l'homo homini lupus* (Hobbes i, en general, tota la tradició barroca) amara la seva

producció: «l'home és un llop», afirma a **Paràbola i clam de la cosa humana**, i, a més, és «infinitament més llop que el llop». Això tampoc no pot oblidar-se a l'hora d'analitzar les novel·les, ja que ens explica l'actuació dels seus personatges i l'ambientació d'una part d'elles en temps de guerra. La importància del tema de l'amor també és una conseqüència de tot això. L'amor és la unió amb els altres, en un sentit gairebé «religiós». Sense l'amor, l'home pròpiament no existeix: «no habita home/ la casa on no hi ha home que estima», ens diu a **Paràbola i clam...** És, en resum, l'únic «prodigi» possible que ens pot salvar del destí tràgic (la mort) de la nostra naturalesa. L'escriptura, per a Miquel Àngel Riera, potser també ho és.

El narrador

Tot i que Miquel Àngel Riera va començar a escriure novel·la molt tard, aquest ha estat el vessant que major èxit li ha proporcionat. Narrador difícil d'encasellar, les seves obres quasi semblen anar a contracorrent, lluny de modes efímeres i d'èxits fàcils. Com a novel·lista, Riera parteix d'uns cànons estètics molt relacionats amb els grans escriptors d'aquest segle (Proust, Mann, Woolf, Hesse, Yourcenar, etc.) i especialment, com hem dit, amb la novel·la psicològica. La seva producció narrativa és concebuda com tota una unitat, tal com ho corrobora la voluntat de mantenir una certa interrelació entre els personatges d'una novel·la i els de la següent. En algunes ocasions el vincle és molt feble (per exemple, entre **Panorama amb dona** i **Els déus inaccessible**), però en altres realment es tracta d'una simple continuació de l'argument de l'obra anterior. De fet, podríem dir que **Andreu Milà** és l'«obra-pròleg», que serveix de preàmbul, ja que enceta uns temes i una manera de novel·lar que prendrà cos i adquirirà una major seguretat en els llibres posteriors. **Morir quan cal, L'endemà de mai** i **Panorama amb dona** formen un cicle molt coherent i tancat, una autèntica trilogia: ja no es tracta,

EL GRAU ZERO DE L'HOME

El Paradís resta irremissiblement perdut. Expulsat de l'Edèn, l'home inicia un trajecte, dominat pel desequilibri, que el mena a una mort indefugible; ha perdut el privilegi de romandre, en llibertat, en l'espai de l'ordre. Víctima i esclau, habita en el caos. Però, tal volta, no tot està perdut; és possible surar enllà de la mort i besllumar l'equilibri del paradís enyorat. Aquest

tari on la formulació d'aquesta constant temàtica es va desplegant a partir d'uns personatges que s'enllacen configurant un cicle o continu narratiu que es clou, de moment, amb **Els déus inaccessibles**.

La primera novel·la de Miquel Àngel Riera, **Fuita i martiri de Sant Andreu Milà** (1973), és la crònica, narrada en primera persona, d'un ago-

seu «quilòmetre zero»— la dimensió de redemptor en tant que assumeix la pròpia mort com a única via possible per tal de salvar-se, tot salvant la memòria dels altres: *De cop, una llum nova em revela el que mai no havia entès. (...) Salvar-se és, exactament, perllongar el ressò d'un ésser humà entre els humans, més enllà de la mort. Deixar un ressò positiu, com condem-*



Contemplant «Vista de Delft», de Vermeer

és, precisament, el tema vertebral de la novel·lística de Miquel Àngel Riera: la possibilitat de l'home d'alliberar-se de la mort total.

Les cinc novel·les publicades fins ara per l'autor constitueixen un corpus uni-

nia a partir de la qual, a través del record, el protagonista reconstrueix la seva vida. Andreu Milà, enfrontat al propi límit, al no-res absolut, cobra — en un moment de clarividència que l'acondueix a un estadi original, al

nar-se, és deixar-lo negatiu. Pens que ara hi vull cartes, a l'envit de salvar-se (pàg. 93). Aquesta mort redemptora esdevé l'única i veritable fugida d'Andreu Milà que li permet, també a ell, deslliurar-se de la mort total en tant

tècnica, estructural o estilística que molt sovint té la narrativa del nostre autor. En cap cas els retrocessos temporals, la introducció de monòlegs, la utilització d'una sintaxi de períodes llargs i complexos, etc. no són «acrobàcies» gratuïtes de l'escriptor, sinó els diversos mitjans de què disposa

«Miquel Àngel Riera és un poeta que també escriu relats.»

per penetrar en la psicologia dels personatges i investigar en l'ànima humana. Però, a més, en cada un dels protagonistes de les novel·les de Miquel Àngel Riera hi ha quelcom d'«autobiogràfic», no en el sentit més literal del mot, sinó en quant que l'autor els ha creat amb una part de si mateix. No es tracta d'experiències reals ni tampoc cap dels protagonistes no és un *alter ego* del novel·lista, però absolutament tots viuen una problemàtica (la salvació en «els altres», el dolor de l'amor, la recerca de la bellesa, l'obsessió per la mort, etc.) compartida per l'escriptor i que, duta als límits més extrems, permet aprofundir en la seva anàlisi.

També el tema de **Andreu Milà** en certa manera obre el que serà l'obra

«Les seves obres semblen anar a contracorrent, lluny de modes efímeres i d'èxits fàcils.»

posterior: el missatge d'amor dels uns als altres, de «salvar-nos» a través d'ells, es metamorfosa en les novel·les següents, tot analitzant-ne aspectes inèdits o oferint-ne nous caires. En **Morir quan cal** es replanteja el te-

ma de l'amor i la incomprensió humana, però ara es tracta de perspectives diferents entre el protagonista i els seus pares que obren abismes impossibles de superar entre ells, la qual cosa condueix a la tragèdia final. **L'endemà de mai**, en canvi, se centra exclusivament en un sol personatge, que, per la rotunditat de la seva manera de veure la vida, xoca directament amb els altres (àdhuc amb el lector). Ara el missatge ha canviat, tot i que essencialment segueix essent el mateix: l'amo en Cosme, el protagonista, acaba rebutjant els altres, amb ganes de fer-los mal, per por del dolor que li produirien si els arribàs a estimar.

Panorama amb dona, en canvi, és la història d'un personatge (femení, per primera vegada) mogut per una vitalitat tan gran que és incapaç de deixar d'estimar (fins i tot en el sentit més físic) àdhuc als qui més mal li han fet. En **Els déus inaccessibles** es produeix altre cop un tomb important, com hem assenyalat. També el personatge determina essencialment el plantejament de l'obra: es tracta d'un sacerdot que recerca aferrissadament la bellesa, la qual és absolutament inseparable de l'amor. També aquí el perspectivisme de què parlàvem torna a aparèixer i al final descobrim que tot ha estat pura imaginació del personatge, és a dir, una veritat exclusivament personal. Finalment, en **Illa Flaubert** Miquel Àngel Riera reelabora una altra vegada el tema de sempre (la solitud i l'amor: els «altres»), tot relacionant-lo aquesta vegada amb el de la mort, la presència (i l'obsessió) de la qual ha determinat la vida del protagonista.

En resum, tota l'obra de Miquel Àngel Riera és una profunda investigació entorn de l'ésser humà, resolta per l'escriptor exclusivament mitjançant el treball i l'autoexigència. Possiblement, després d'haver-ho assajat amb la poesia, ha trobat en la novel·la el mitjà més idoni per dur a terme aquesta anàlisi. Pels resultats aconseguits, sense cap temor, podem afirmar que la seva obra és una de les produccions més definitives de la literatura catalana del nostre temps.

com en els altres casos, de l'existència d'uns lligams entre elles, sinó que **L'endemà de mai** és realment la continuació directa de **Morir quan cal** i **Panorama amb dona** desenrotlla un episodi que creix lateralment de la trama i dels personatges de **L'endemà de mai**. A més, totes tres s'ambienten durant la guerra (una «guerra» que alhora és i no és la Guerra Civil espanyola). En canvi, en **Els déus inaccessibles**, Riera retorna a uns plantejaments d'origen més teòric que, com en la primera novel·la, són potser més pròxims als dels llibres de poemes. Aquest camí serà continuat en l'última obra: **Illa Flaubert**. La rara anatomia dels centaures, l'única aportació fins ara de Riera a la narrativa breu, en molts aspectes coincideix amb les seves novel·les, però s'hi nota una actitud menys realista, que l'apropa en uns casos a una sensibilitat més màgica i en altres a un humorisme ben insòlit en l'escriptor manacorí. Potser encara ens manca la perspectiva que té un corpus literari tancat. Però és evident que, encara que no es tracta d'un pla preconcebut, la narrativa de Miquel Àngel Riera es va estructurant progressivament en unes unitats clarament interdependents.

Però la dependència entre unes novel·les i altres és encara més evident en analitzar no sols l'argument, sinó sobretot el plantejament narratiu, això és, el lligam entre la tècnica i els temes. Així, veiem que **Andreu Milà**, com a «novel·la-pròleg», prefigura tota una sèrie de trets que caracteritzaran (i desenvoluparan) els llibres següents. Per exemple, l'adopció d'una tècnica que permet comunicar al lector les diverses perspectives dels personatges (i/o constatar l'abismal incomprensió entre ells) i el contrast brutal entre la veritat personal i la veritat objectiva. Aquest és un punt bàsic de l'obra narrativa de Miquel Àngel Riera: la voluntat de fer-nos comprendre que darrera unes accions aparentment reprobables o incomprendibles per a nosaltres sempre hi ha una veritat íntima, que només podrem entendre des d'una actitud de reivindicació de l'«humà». Aquest fet és el que explica i dóna sentit a la complexitat

que la seva memòria es perllongarà en un altre personatge —el seu cosí— a la segona novel·la de Riera, **Morir quan cal** (1974). Aquesta obra, emmarcada en el context de violència i desolació provocat per la guerra civil, presenta la crònica d'un breu estiu, des del punt de vista dels tres personatges principals. El jove protagonista, víctima d'una realitat ofegadora, descobreix, a partir d'una carta, el veritable secret del seu cosí Andreu Milà, la raó del seu acte redemptor: *...només me podia salvar salvant, a dins les seves famílies, el bon nom i el record dels meus dos companys. I no eren més que dos gats mesquers, (...) eren ells i no jo els qui havien matat. Però ja eren morts ells, i tota la possibilitat que tenien de ser maleïts o ben recordats depenia d'això que jo volgués. I jo vaig voler. Vaig arreplegar damunt meu les culpes de tots tres* (pàg. 116). A partir d'aquest moment, l'adolescent iniciarà un camí de retorn que el durà al seu grau zero —*Necessit assolir la noblesa d'arribar al zero absolut*—, cap aquell punt on tot resta en l'equilibri original. En aquest procés de regressió, el personatge adoptarà la dimensió d'un segon Andreu Milà, amb la identitat del qual s'acaba confonent, en assumir també la mort voluntària com a única possibilitat d'alliberament; en ell, però, aquesta mort esdevé no només la salvació d'una memòria gairebé mítica —la del cosí Milà— sinó també un acte de venjança contra l'espècie humana com a generadora de mort inútil i d'esterilitat implacable.

El pou —que guarda en el seu fons les claus del Pedregar, on visqueren els Milà— és el lloc que el jove tria per a la seva mort esdevenint, així, la imatge d'un retorn a si mateix, l'espai d'un ritual de purificació: *Per a mi, és com anar a una ermita. (...) (ell) es va rebel·lar, com jo em rebel, perquè tenia la caparrudesa de la vida, la fal·lera de l'expandiment, apreses per obra i gràcia del testimoniatge elemental de cada gra d'ordi arrelat directament damunt la roca. (...) I jo, que no tenc en la meua mà de tenir amb ell semblances de la part de la vida, almenys sé que en tindrè de la part de la mort* (pàg. 181).

A les dues novel·les anteriors la sacralització de la mort és el resultat, precisament, d'un estat de clarividència o de «gràcia» a partir del qual els dos personatges —que a la fi podríem dir que es fonen en un de sol— assoleixen un estat d'expandiment, de comunió amb un ordre superior que els fa sentir radicalment vius i per això mateix deslliurats d'un anihilament total.

L'endemà de mai (1978) i **Panorama amb dona** (1983), lligades a les obres anteriors per la inclusió de personatges pertanyents al mateix cicle narratiu, presenten l'enfrontament de l'individu al seu propi fracàs; acceptar-lo significaria assolir l'estat de clarividència que farà possible l'alliberament final. Però si les novel·les anteriors es caracteritzaven pel cop de força dels seus protagonistes, per la

«La sacralització de la bellesa situa l'individu en el seu grau zero, a partir del qual li és possible la fugida, transcendint la mort.»

decisió implacable que els porta a l'acte de la mort, aquestes signifiquen un capgirament del plantejament en tant que l'autoimmolació és substituïda per una actitud, si bé igualment radical, mancada de rebel·lia.

A **L'endemà de mai**, l'amo en Cosme —oncle d'Andreu Milà i pare del protagonista de **Morir quan cal**— es disposa, gairebé al final de la seva existència, a assumir el peneïment de tota una vida dominada per l'instint de violència i de mort. Quan s'adona que el suïcidi del fill no és altra cosa que la renúncia al pare, una venjança contra tant d'assassinat, el seu poder es va afeblint sotmès al pes de la maledicció que tan sols li serà possible de defugir quan li arribi la mort. El personatge, però, a qui l'autor atorga també el moment de clarividència, s'adona que *la salvació consistia a tornar a les arrels antigues, a retrobar la primera vida de S'Almònia fent recular el temps fins a reinserir-se dins aquella existència que ha-*

via estat tan bella i digna, ara, de fer-la objecte de les millors enyorances (pàg. 215). Així, doncs, l'amo en Cosme inicia també, el camí de retorn cap al seu grau zero, a la recerca de l'equilibri que només podrà obtenir a partir de la consciència de singularitat. El trajecte esdevindrà, entretant, una espera serena teixida de record i enyorament.

A **Panorama amb dona**, el fracàs o renúncia per part de la protagonista a l'objectiu de venjança que s'havia imposat significa, precisament, situar-se per damunt de l'odi, de la mort, a partir d'una experiència de solitud i d'escissió del seu entorn, la qual cosa li atorgarà l'equilibri alliberador. El retorn a un estadi original permetrà a na Gabriela transcendir la mort d'un món violent i eixorc, en un espai —la Vinya Nova— on li serà possible de començar la seva vida: *I, perdent de sobte tot l'interès per una venjança rematar la qual li era ja massa fàcil, (...) sabent bé com admetre el seu fracàs fins allà on ho fos, (...) es dirigí cap a les seves terres, ara solitàries, decidida a convertir-les de bell nou en quelcom calent, a fer-ne, d'elles, altra vegada, un panorama amb dona* (pàg. 182).

El cicle narratiu culmina amb **Els déus inaccessibles** (1987), on la feble presència d'un personatge —don Francesc de Paula, present a **Panorama amb dona**— vincula, encara, aquesta obra a la producció anterior tot i que obre perspectives noves a la narrativa de Riera.

La redacció de les memòries d'un any de joventut d'un sacerdot rural, escrites amb l'afany de justificar i aclarir —tan sols per a ell mateix— la seva relació amb un adolescent —tal vegada imaginari segons la interpretació final del transcriptor del text— és el nucli central de la novel·la que esdevé la sublimació estètica d'un comportament humà. Les memòries, simples notes escrites anys més tard pel sacerdot, en produir-se el seu retorn circumstancial al poble on conegué el jove Alexis, fan reviuere el record d'aquella situació que acabà amb la fugida del capellà per tal d'evitar el possible escàndol. El seu allunyament, decidit en un moment de clarividència i

solitud, es presenta com l'única via que li permetrà defugir el desastre. La posterior reclusió en una residència on espera —com el protagonista de **L'endemà de mai**— l'equilibri definitiu entre el tot i el no-res, constitueix el moment de lucidesa necessari per tal d'enfrontar-se a ell mateix en un acte de justificació de la seva vida: *un amor, veig ara des de la clarividència desencatada del meu retir, que si bé devia tenir l'origen en Déu a mi m'arribava substancialment rebotit de calcs homes*. Així, doncs, i gràcies a la distància benefactora del temps, el personatge pot explicar-se la seva veritat, el sentit d'un comportament posseït pel gaudi estètic que proporciona la vida mateixa en tant que generadora de bellesa; una bellesa que ell simbolitzà amb el nom i la figura d'Alexis com a materialització de l'inefable, la personificació de la «gràcia» davant la qual *...hom respon invariablement sotmetent-s'hi. I és que l'home, (...) no té res a fer, com a defensa, quan l'incita l'àngel* (pàg. 88).

Miquel Àngel Riera, en un poema de **La Bellesa de l'home**, diu *la bellesa de l'home és que crea bellesa; és possible, per tant, l'ordenació del caos, besllumar l'equilibri dels déus a partir de saber-se integrat radicalment en el món*.

Malgrat que el paradís —segons paraules d'Alexis i, de fet, del protagonista mateix— resti definitivament perdut, l'home pot assajar de recordar-lo des de l'ombra d'una aparença.

Els déus inaccessibles suposa la síntesi d'una constant temàtica —alliberar-se de la mort a partir de l'assumpció d'una coherència i veritat interiors— que les obres precedents ja presentaven des d'un vessant profundament ètic, la qual arriba aquí a un darrer estadi mitjançant la sublimació estètica. La sacralització de la bellesa —com la sacralització de la mort a **Andreu Milà** i a **Morir quan cal**— situa l'individu en el seu grau zero a partir del qual li és possible la fugida transcendint la mort.

La novel·la, d'altra banda, aporta un seguit d'elements que permeten d'aprofundir en la significació que l'acte d'escriure té per a Miquel Àngel Riera. Així, si la redacció de les notes es-



Amb Joan Miró (1971)

devé per al protagonista —més enllà d'una autojustificació—, la possibilitat de *convertir en conceptes tot un devesall de sensacions i la voluntat de cercar no la futura complicitat benevolent d'un lector i sí, únicament, la possibilitat d'un diàleg aclaridor amb mi mateix*, també, per a Miquel Àngel Riera, la novel·la, la literatura, esdevé l'instrument indispensable d'investigació a l'entorn de l'ésser humà i, per tant, *un exercici de meditació i d'aprofundiment del que sóc jo mateix* (**Lletra de Canvi**, núm. 10, octubre de 1988). La novel·lística de Miquel Àngel Riera —que incorpora també altres temes com la problemàtica convivència humana, els diferents comportaments sexuals (impregnats d'una bona dosi de morbositat i repressió), la violència del poder, la dona com a mare i com a objecte de plaer sexual...—, tot i ser una obra de gran ambició i d'una acurada elaboració, pateix un cert desequilibri que en limita, sobretot pel que fa a les primeres novel·les, un resultat del tot brillant; és el desequilibri

entre el nivell simbòlic i conceptual de l'obra i el seu anecdotisme excessiu. Això farà que, a alguns personatges, no els sigui possible d'anar més enllà, atesa la seva subjecció a l'anècdota concreta, la qual cosa els converteix en un producte de difícil credibilitat. D'altra banda, un tema com la sensació de la memòria, la transcendència de la mort —tema recurrent en la literatura des de diversos aspectes—, podria guanyar interès, si no fos per un tractament sovint poc evocador i mancat de metàfora; en aquest sentit, considerem que **Els déus inaccessibles**, una de les millors creacions de Miquel Àngel Riera, es situa ben lluny de **La mort a Venècia**, de T. Mann, obra amb la qual alguns crítics l'han volguda emparentar. Les novel·les de Riera, dominades per un tempo narratiu lent que contrasta, en alguns moments, amb la batzegada d'una acció sobtada, excel·leixen, sobretot, per la seva acurada tècnica narrativa i pel profund domini dels recursos expressius.

«ELS DÉUS INACCESSIBLES»

Notes de lectura



Al teatre d'Epidaure (1982)

Els déus inaccessibles és la darrera novel·la publicada de Miquel Àngel Riera, la darrera peça del gran arc que forma la seva producció, tant narrativa com poètica. En aquest context, el llibre apareix com una clau de volta en la qual conflueixen diverses constants de la seva escriptura. En efecte, hi figuren la seva passió per l'home, la bellesa com a experiència d'humanització, la preocupació per la felicitat amb els altres. Per això, l'obra no inicia un cicle literari nou, sinó que

més bé és la recapitulació d'un material anterior. Des d'aquest punt de vista, podem trobar paral·lelismes amb **Els déus inaccessibles** en els altres llibres de Riera.

Estilísticament, **Els déus inaccessibles** és un relat convencional que usa les tècniques narratives del manuscrit trobat i del monòleg interior. En efecte, un presumpte narrador-editor obté el manuscrit del protagonista d'un antiquari mallorquí, Miquel Sam-

pol, personatge real i ben conegut a Mallorca. El text es presenta com una sèrie de notes escrites en un llibre de comptabilitat, amb cal·ligrafia irregular i vacil·lant, que palesa una clara voluntat de camuflatge, perquè està farcida d'abreviatures personals, i la condició malaltissa i senil del narrador. Aleshores, el narrador-editor copia el text per publicar-lo, però depassa les funcions de transcriptor quan, al final del llibre, fa una interpretació del lligall. Així, es dona el distanciament

respecte de la història propi de la tècnica del manuscrit trobat, i a la vegada es construeix una narració tancada, en la qual es proporcionen pistes d'interpretació al lector, sense caure en la temptació del narrador omniscient.

No obstant això, el text també es construeix, en certa manera, com un monòleg interior, en tractar-se d'una autoanàlisi i de l'evocació de records adreçats a l'autor mateix. En aquest aspecte, al capdavant hi ha la influència de Proust (novel·la intel·lectual) en Riera, que el mena a bastir un relat en el qual allò que importa no és l'argument ni les accions dels personatges, sinó el missatge del text i la reflexió que suscita en el lector, mitjançant una prosa densíssima on cada paraula és significativa. Aquí, s'opera un distanciament temporal dels fets relatats respecte de la seva escriptura, devers cinquanta anys, que corresponen als dos pols d'una vida, la joventut i la vellesa. Aquest distanciament és fruit d'una profunda reflexió que abasta quinze anys, el període de redacció del manuscrit, sobre un espai de temps curt, quasi dos anys, la durada de la història consignada.

Ara bé, **Els déus inaccessibles** no és solament el punt de confluència de moltes idees de les altres obres de Miquel Àngel Riera, sinó també de les seves lectures de les obres clàssiques de la literatura universal. És cert, no obstant això, que en crítica literària sempre és arriscat establir paral·lelismes i influències entre les obres. Només, per tant, procuraré formular hipòtesis. Pel que fa al llibre de Riera, s'endevinen tres grans punts de referència, llevat de Proust: la **Bucòlica II** de Virgili, **El simposi** de Plató i **La mort a Venècia** de Thomas Mann. La **Bucòlica II** de Virgili és una lamentació del pastor Coridó a l'esclau Alexis, que no correspon al seu amor. Riera ha pres d'aquesta composició el nom de l'al·lot de la seva novel·la. Naturalment, aquest fet ens remet a una concepció de la bellesa ben determinada. Estilísticament, en **Els déus inaccessibles**, Alexis continua a ésser un personatge pla i és el «pretendent» el qui té la iniciativa de la història; però al final l'Alexis de Riera as-

sumeix el paper del Coridó virgilià, l'amant rebutjat. Pel que fa a l'escenari de l'acció, les dues obres situen l'acció en un paisatge idíl·lic i arquetípic, per més que en el cas de Riera existeix una connexió amb el paisatgisme de l'Escola Mallorquina, dependent tantmateix de la concepció virgiliana i horaciana. Ara, la gran diferència rau en el fet que **Els déus inaccessibles** té una major fondària psicològica, no debades Alexis i el capellà són la mateixa persona, i també perquè la relació entre aquests dos personatges, independentment de la seva identificació última, s'ha d'interpretar més bé en clau de contemplació de la Bellesa en la bellesa particular, d'arrels platòniques i amb connotacions cristianes.

En **El simposi**, Plató estableix un lligam entre l'eros i la *paideia*, en virtut del qual l'eros esdevé el compendi de l'anhel humà del bé i l'impuls vers la vertadera realització essencial de la naturalesa humana, un impuls de cultura en el sentit més profund del mot, és a dir, de colrament de l'esperit integral de l'home. En aquest àmbit, la relació entre l'amant i l'amant posa en segon terme la pederàstia i adquireix un sentit més pregon de recerca conjunta del Bé suprem. Aquesta primera aproximació ens permet establir una comparació inicial entre **El simposi** i **Els déus inaccessibles**. Efectivament, si tenim en compte que Plató estableix una gradació en l'amor filosòfic a un mateix, que té com a primer graó l'atracció per la bellesa en el cos d'un altre, el capellà apareix com aquell qui, mancat de salut (primera condició de la bellesa física), admira la plenitud de salut i de formosor d'Alexis. En altres paraules, el capellà projecta el seu anhel de plenitud física en Alexis. Des d'aquesta perspectiva, el clergue adopta una certa actitud narcisista, aliena a Plató. Des d'un altre caire, segons **El simposi**, si l'amant troba una ànima bella, acull l'ésser humà en la seva totalitat i li adreça discursos sobre l'areté; és ben evident que no és el cas del capellà, que mai no estableix amb Alexis l'imprescindible diàleg entre el mestre i el deixeble, que els conduirà a la contemplació de l'eros vertader.

Aleshores, Riera salta sobre la gradació platònica d'ascensió cap al Bé i s'instal·la en la contemplació i en l'admiració de la bellesa del jove, que, certament, és el reflex de la seva harmonia espiritual, però hom deixa de banda la vessant educativa de l'eros, fonamental en Plató, evita en part el seu intel·lectualisme moral, però s'arriba a l'enamorament homosexual, lluny de l'autèntica pederàstia. Perquè el vertader destinatari de l'educació en **Els déus inaccessibles** no és Alexis, sinó el poble, al qual el capellà vol contagiar el seu anhel de bellesa i la seva renovació espiritual, provocada per Alexis.

No podem obviar tampoc que, per a Plató, existeix una harmonia entre el cosmos moral i el cosmos físic. Per això, igualment en **Els déus inaccessibles**, el capellà se sent atret per dues belleses: la bellesa de la natura, on es troben esparses llavors de la Bellesa, una concepció que remet a la teologia bíblica de la creació, encara que és també substancialment platònica. D'aquesta manera, Riera acobla la tradició grega i la cristiana, fonamentalment en l'axioma *bellum et bonum convertuntur*: la contemplació de la bellesa porta al bé, perquè ambdós (*kalokagathia*) no són més que dos aspectes de l'areté.

La mort a Venècia de Thomas Mann és la història d'un afamat escriptor, Gustav Aschenbach, ànima esgotada, només capaç de sobreviure en l'artifici, que de sobte descobreix la bellesa espontània, que ell ja no pot crear, i que es manifesta sense esforços en la figura d'un adolescent, Tàdzius, a Venècia. Entre **Els déus inaccessibles** i **La mort a Venècia** hi ha interessants punts de contacte. Així, coincideixen a localitzar la contemplació de la bellesa en un ésser finit (Alexis-Tàdzius), d'arrel platònica (primer grau d'ascensió cap al Bé), i també a afirmar que la bellesa és fugissera, que no pot ésser retinuda per l'amant. Però l'important és la seva irrupció en la vida grisa i rutinària de l'amant, al qual provoca un renovellament espiritual i sensitiu. També, l'amant és un personatge pla, un referent, un «objecte», amb el qual no s'estableix un *eros paidekos*. Pel



curial

edicions catalanes s. a.

L'amic del vent

Francesc Lleal

(Fora de col·lecció)

Narració que ens mostra la vida d'un senzill mariner a mitjan segle XIX

Els Marges 40

Revista de llengua i literatura

Dirigida per Joaquim Molas

Randa 25

Història i literatura a

Mallorca. Segles XIII-XX

Col·lecció dirigida per Josep

Massot i Muntaner

Recerques 22

Liberalisme i revolució

Articles d'Isabel Burdiel, Rosa

Congost, Anna M. Garcia,

Ramón del Rfo, Alexandre

Sánchez, Salvador Calatayud,

Montserrat Caminal i Xavier

Torres

bruc, 144 - 08037 barcelona

t. 258 81 01 i 207 13 40

que fa als protagonistes, en tots dos casos són «gent principal», un escriptor d'anomenada i un capellà amb prestigi d'humanista.

Miquel Àngel Riera ha reconegut que la comparança entre la seva història i la de Mann té una certa raó d'ésser, ja que tots dos llibres descriuen l'atracció d'una persona adulta per la gràcia d'un adolescent. La meua novel·la, però, persegueix uns altres objectius (Avui, 4 de juny de 1987, pàg. 34). En efecte, com a exemples de divergència podem citar, per exemple, que en Riera no és present l'atracció sexual entre els personatges, ben present en Mann, que cita significativament **El Frede** de Plató; l'absència del sentiment de la mort inevitable de l'home en Riera, quasi absessiu en Mann; els distints escenaris de l'acció: muntanya (arcadisme) versus ciutat (cosmopolitisme); i finalment, que en Mann no hi ha cap lligam entre la recerca de la bellesa i la de Déu.

El capellà i Alexis són els dos personatges clau de **Els déus inaccessibles**. Les relacions entre els dos poden ésser objecte de dues interpretacions. La primera, considerant només el manuscrit, inclosa la carta d'Alexis, prenent com a base l'estètica platònico-cristiana, amb les matisacions de Mann; la segona, contraposant el manuscrit i la carta d'Alexis, i fent cas a l'editor, i llegint el resultat en clau freudiana, com han fet la majoria de crítics. Són dues opcions complementàries però que poden donar dues lectures divergents de l'obra.

Assagem la primera possibilitat. Alexis és la personificació individual de la bellesa i de la gràcia; com a tal és objecte de contemplació per part del capellà, que no és passiva, ja que provoca en el clerge una sacsada que el porta a una renovació espiritual i l'empeny a intentar posar a l'abast del poble aquesta sensació. Alexis és també signe de contradicció; per ell, el capellà té problemes amb la mare, remordiments de consciència (por de «paganització»), i por a l'escàndol (l'adolescent és un provocador per la revelació dels seus desigs carnals) i a la incomprensió. Encara més, Alexis és l'amat, l'admirat, però no el deixen-

ble; millor dit, a vegades sembla el mestre, el model, i amb això hom trastoca l'esquema platònic.

D'altra banda, el personatge principal és el capellà. Per què és precisament així? Doncs, en primer lloc, perquè la figura del capellà és sempre atractiva per a un escriptor i té un extens conreament literari. I en el nostre cas concret, pot ésser una abstracció del típic clerge mallorquí lletraferit (mosèn Alcover, Costa i Llobera, Riber, Galmés...), amb totes les connotacions que això suposa. El prevere que ens presenta Riera és un home malaltís, amb una obsessió pel propi cos que el duu a cercar la bellesa arreu, amb el perill del narcisisme, i a colre el seu esperit, amb el perill d'un cert maniqueisme cos-esperit. Està entre dos amors: la cura pastoral, que deriva de la seva vocació, que el centra en Déu, i els clàssics, relacionat, aquest darrer, amb la seva hipersensibilitat, i que l'arrisca a la paganització. La mútua fecundació d'aquestes vocacions és possible, malgrat tot, perquè Déu es revela en la bellesa humanitzadora, que per això es pot convertir en eina pastoral.

El narrador-editor és l'impulsor de la interpretació psicològica dels lligams entre el capellà i Alexis. Si aquests actors són un mateix personatge, en el clerge hi ha un desdoblament de personalitat, on Alexis representa la projecció dels desigs frustrats més profunds de la seva consciència, com la possessió homosexual, indicada per l'absència d'*eros paidekós* i disfressada per una *innocent* contemplació de la bellesa. Aleshores, l'esquinçament capellà-Alexis té una correspondència en l'esquinçament prevere-humanista, que representa superficialment el xoc de dues vocacions, però que en el fons no és més que un conflicte entre l'ello, Alexis (amor eròtic) i el *super ego*, el prevere (amor d'agapé). Des d'aquesta perspectiva, adquireix relleu la figura de la mare, manifestació del *super ego*, la qual es sent gelosa de perdre la influència sobre el fill pel seu acostament a Alexis; en aquest sentit, la mare actua per reprimir les possibles «desviacions» del fill, perquè, endemés, té por que s'aparti de la seva vocació. Encara podríem afe-

gir que el poble, amb l'amenaça del seu escàndol, fa així mateix de col·laborador del *super ego*.

Segons Pere Rosselló, el rerefons de **Els déus inaccessibles** és una pregona meditació entorn de la felicitat humana, en què el passat és concebut com un paradís irremissiblement perdut, però que perdura en el present mitjançant el record i l'evocació. Des de la tesi de Rosselló la bellesa que contínuament tresca el protagonista és el fonament de la felicitat i l'amor és el camí d'accés a la bellesa. En aquesta via de topada amb la bellesa, el cos tots els seus sentits, són la instància que és envaïda pel bell. En virtut de la sensibilitat corporal, l'home, el centre de l'univers, un déu, esdevé una terminal, en gatera de sentits, de totes les manifestacions de la bellesa creada, la qual li permet regenerar la seva pròpia essència. Entre ell i l'univers no hi ha cap tanca. Tots dos, cosmos i home, són, respectivament, receptacle i receptor de la bellesa. Davant la bellesa del món, l'ésser ha adoptat l'actitud originària de la filosofia, l'admiració, que el portarà a la contemplació metafísica, és a dir, de l'Ésser. Des d'aquest plantejament, si la paraula de Déu és la bellesa, Déu deixa d'ésser quelcom abstracte i llunyà a l'home —perquè precisament el bell és al seu abast— i es fa pròxim a ell. En l'encontre de l'home i Déu a través de la bellesa, els sentits fan de substituïts de la raó, de mediació entre el Creador i la creatura. Som davant, doncs, d'una antiteologia que reacciona enfront d'un escolasticisme estèril allunyat de la vida, i que rebutja la pura raó i propugna el capbussament dins la creació per trobar-ne el factor. Déu, així, està més enllà de conceptes i d'ideologies; és susceptible d'ésser experimentat per l'home, d'ésser-li company present. Vet aquí un Déu personal, enfora del Motor immòbil aristotèlic. Se n'ha trencat el malefici de la llunyania. Si la realitat és bellesa, Déu s'hi ha plantat enmig. Òbviament, el grau d'integració de l'home en el cosmos bell, en el qual vol ésser feliç sense haver d'esperar anar al Cel, és l'indicador de la seva pròpia felicitat. Una integració dialèctica que el cura

de l'abstracció, que el fa responsable d'allò que passa. La fe mateixa es munta sobre aquesta premissa i, personalitzada i servada fidelment, es fa història.

Trobar la Bellesa, Déu, és trobar el Bé, la possibilitat d'ésser feliç. El prevere, el pastor d'ànimes, no vol guardar-se aquesta Gràcia, sinó que es veu impulsat a fer-hi participar tot el poble confiat a la seva cura. Paradoxalment, és en aquest punt que el capellà ensuma el perill de la paganització,

«L'obra no inicia un cicle literari nou, sinó que més aviat és la recapitulació d'un material anterior.»

és a dir, d'adoptar tesis panteistes que l'apartin de Déu; per tant, de rebre advertiments de l'estructura eclesiàstica (temor a parlar amb el bisbe). Precisament Miquel Àngel Riera té una especial al·lèrgia, ben coneguda, a tota institucionalització de la creença. Això no obstant, des de la història del pensament, la novel·la enceta de bell nou la vella polèmica entre cultura clàssica i cristianisme, de la qual prou n'han patit les conseqüències els pensadors cristians; n'és exemple ben clar Costa i Llobera, que va retirar totes les còpies de la seva *Oda a Horaci* perquè li semblava paganitzant!

Com indica el narrador-editor, el capellà dona un tractament virgilià al paisatge. Conseqüentment, aquest és sotmès, en primer lloc, a un *procés d'idealització*, de tons arcadistes, que el transforma en un *locus amoenus* per reactualitzar el món clàssic. Aquesta idil·lització de la natura intensifica la relació de l'home amb ella; el cosmos deixa d'ésser un simple entorn per a ell i es converteix en un univers significatiu estibat de missatges significatius per a l'home, sobre la base de l'extrema sensibilitat del capellà. D'altra banda, el paisatge també és sotmès a un *procés d'humanització*, derivat de l'anterior, del qual resulta una natura-

lesa viva i operant, en què és possible un contacte espiritual de l'home amb els altres éssers naturals, una correspondència de missatges bells.

Aquesta concepció no resulta gens allunyada, repreneu el tema del paradís perdut, de la del llibre del Gènesi (Gn., 1 i 2), cosa gens estranya en el cas del capellà, circumstància que permet conjugar, amb alguns matisos importants, la visió clàssica i la bíblica de la natura.

Com a elements naturals virgilians de l'obra destaquen la plantació de les vinyes (ben descrita en les **Geòrgiques**), l'estany d'Hortella i les seves jonqueres, i les cabres, típic animal pastoril de les **Bucòliques**.

En aquest àmbit, el pi del Puig Gros és la darrera etapa de la integració del protagonista en la natura. En un primer moment, ens ha acarat amb la bellesa del món i, successivament, l'ha concentrada en els indrets del poble i en els elements naturals. Ara ja ha arribat a una conjugació de l'element natural i del lloc: el pi i el Puig Gros. La relació amb el pi és personal, humanitzada, perquè la qualifica de *lligam*, *d'arrel clarament cordial*: hom supera la dimensió contemplativa i n'adopta una de dialògica. No podem estar-nos de comparar aquest pi amb el de Costa i Llobera ja que, de fet, hi ha massa paral·lelismes literaris i semblances evidents amb algunes estrofes de **El pi de Formentor**. Tanmateix, hi ha una diferència: el pi de Formentor representa l'epopeia de tot un poble per sobreviure i per restar fidel a si mateix. En canvi, el pi del Puig Gros representa l'acarament dialèctic (perquè cal superar prejudicis i doctrines) del capellà amb el Bell. En **Els déus inaccessibles**, doncs, el pi simbolitza més bé la dificultat d'un estretament estètic, que és, però, l'únic camí perquè el protagonista pugui assolir la felicitat.

Els déus inaccessibles, la nova paràbola de Miquel Àngel Riera, en conclusió, grata ben endins en el desig universal i secular de l'home de posseir la felicitat, malgrat els riscos de l'intent. És una novel·la complexa i plena de matisos, que hem de llegir sense prejudicis. Però ho paga.

LA POESIA: UN SOFRIMENT ABSTRACTE



Amb Blai Bonet, a casa seva (1989)

Contemplada amb perspectiva, l'obra poètica de Miquel Àngel Riera es presenta avui al lector com un conjunt de coherència admirable. Destil·lada cada vegada amb més exigència i, alhora, progressivament enriquida de resonàncies, sembla, però, un espai a part de l'escriptura de l'autor manacorí. És més: queda com un terreny secret, jardí clos o mirall de la intimitat de l'escriptor, on el lector de les seves

novel·les troba la font del seu estil, els elements de fons del seu univers novel·lístic: la natura, els homes, la vida quotidiana, els sentits i els sentiments que els porten en moviment. Així com amb el temps el Riera novel·lista ha anat afirmant-se amb una producció gens apressada però ininterrompuda, la seva obra poètica resta aturada des de fa quasi una dècada. De fet, el silenci del Riera poeta es

perllonga des de 1980, data de la publicació del seu darrer **Llibre de benaventurances**. I, tanmateix, tenim la impressió que l'escriptor no ha tancat definitivament aquest territori a part.

Quines són les constants, els trets característics de la poesia de Miquel Àngel Riera? Ja fa anys em referia al tret essencial d'unicitat de tota la seva obra, prosa i poesia. I, com a específic dels seus poemes, la fonamental relació amorosa amb la realitat concreta de l'experiència històrica. La base d'aquesta relació la forma una perspectiva: la bellesa del món i dels éssers, el moviment problemàtic afirmatiu de l'impuls humà envers aquests, i una consciència dolorosa del temps, enfront de la qual la vida ha d'enfocar-se des d'un reflexiu *carpe diem*.

Ja els **Poemes a Nai** (1969) foren un excel·lent testimoni d'aquest punt de partida. Essent un primer llibre, aconseguia identitat, veu pròpia i, alhora, una frescor de paraula prístina i elemental. El conjunt es movia en la dialèctica de l'amor-passió i el profund astorament meravellat per la bellesa del món, el qual esdevé immediatament un repertori bigarrat de percepcions i també la matèria privilegiada de les imatges de l'estimada, del sentiment, de l'autoconsciència, dels altres.

Els **Poemes a Nai** obrien directament la reflexió sobre la relació estimat-estimada-natura elemental. La veu poètica —impúdica en aquells anys— presentava els altres desdibuixats, innecessaris, àdhuc hostils. L'amor, com un impuls excoent. Davant la paraula íntima a Nai, que pren possessió de la natura i de les coses, la presència del proïsme, sempre esmentat com «ells», «els altres», «la gent», implica una altra realitat —no menys real— recor-

dant a la veu poètica la solitud, la incomunicació, el silenci angoixós de la convivència. Els altres, doncs, no interessen el poeta en la seva investigació de la realitat mitjançant l'amor. L'esguard es dirigeix a l'ideal. I, de vegades, apunta a la impossibilitat de posar l'amor a Nai com un objecte enmig de la gent.

En uns anys —1957-60— en què el corrent general de la poesia a l'Estat era el del compromís i la denúncia, el primer llibre de Miquel Àngel Riera, amb una fermesa excoent —*Tanta sinceritat, quina indecència!*— i coherent amb el sentit dels seus versos, deixa fora qualsevol instància col·lectiva. Per això haurà d'obrir un altre espai, el novel·lístic, amb la clara denúncia de **Fuita i martiri de Sant Andreu Milà**. Allò que mou la seva escriptura poètica és un altre sentit de la realitat i de les paraules: l'enlluernament apassionat que transfigura el petit món entorn, amb els noms concrets de llocs i coses, amb les paraules pròpies en la riquesa del dialecte. Sens dubte, des d'aquest sentiment, deixant de banda els dies i les notícies, *el món està ben fet*, com havia dit Jorge Guillén.

Un sofriment abstracte, més arrelat en el classicisme que en la reflexió sobre la història immediata, dona dimensions a l'expressió de l'amor. Un lèxic abundant ho materialitza i amplifica el sentit de l'experiència amorosa, que és la que permet la percepció de la bellesa, el sentiment gratificant de la realitat. No serà fins a llibres posteriors que trobarem l'altre escenari de la injustícia, dels mals de la percepció històrica.

En **Poemes a Nai** l'alegria de redescobrir un món ideal on integrar-se domina tot el llibre. És per l'amor que el sofriment es transcendeix, que es transcendeix àdhuc la condició efímera dels éssers. I l'estimada, cos minucios i alhora contingència, esdevé, per això, material real que tot ho transfigura.

Aquesta característica nova del «Tu» permet esborrar fronteres entre les realitats diverses, paisatge i objectes, èssencies i natura, món i llenguatge. En aquesta sèrie de relacions que s'evolucionen de la mà de la passió, amb tots

els suggeriments irracionals que possibilita, rau l'originalitat estilística del primer llibre, que constitueix, com deia Bru de Sala, un primer bloc, «un poema inspirat fins a perdre l'alè». En **Biografia** (1974), escrit entre 1969 i 1970, Miquel Àngel Riera comença un cicle. Han passat deu anys des de la composició de **Poemes a Nai** i la vida ha anat enriquint una veu que assoleix des d'ara noves dimensions ètiques i estètiques, que es manifesten en un llenguatge poètic més sobri, exempt, en part, de les especulacions formals dels primers poemes, probablement per exigència del *decorum* poètic dels nous tons. Si partim de la premissa de l'autenticitat essencial de tota la poesia de Riera, la nova estètica des de **Biografia** correspon estrictament al procés obert amb la seva narrativa, és a dir, una experiència en el món exclosa com a tal del primer llibre: la integració en la problemàtica històrica de la terra, la llengua i la manca de llibertats, o sigui, una altra via de comunicació afectiva: el compromís, expressat amb una certa tonalitat evangèlica.

El discurs de base, però, continua essent el de **Poemes a Nai**: un diàleg amb l'estimada que estructura el fons del contingut del llibre i al llarg del qual es va redefinint la integració en el món com una obertura als altres, com una reflexió voluntarista i crítica sobre el present. Cal assenyalar que, a partir d'ara, el diàleg amb Nai, amb la permanent subversió de la lògica i amb la imprescindible recerca en la paraula alliberadora, que és sempre la base estructuradora dels llibres poètics de Miquel Àngel Riera, es conjuga amb un altre discurs sobre el silenci i la violència, sobre les relacions humanes i l'agressió de la Història, que és plantejat en un nivell molt més intel·lectualista i també més directe en l'expressió de les idees.

Des d'un discurs en segona persona el present immediat s'intercala amb remembrances del passat, establint la necessària perspectiva per donar dimensions a la pròpia veu. La vida, així, ha pres sentit arran de l'encontre amb Nai i, a partir d'ara, de l'assumpció de la solidaritat. La introspecció permet descriure una societat es-

pecífica i les grans qüestions de l'individu que viu a Manacor, Mallorca, a la fi dels anys seixanta. És a dir, la realitat concreta: topònims i noms familiars al poeta, la natura exacta que l'envolta. La mirada s'objectiva, voluntàriament, a la vegada per la coronació de les descripcions i per les ressonàncies classicistes que hi apareixen. Aquesta concreció de les paraules dona la mesura del compromís obert a partir d'ara: amb els humils, els tristos, els explotats (poema IV), i expressat amb una simplicitat que contrasta amb la paraula creadora adreçada a Nai abans i ara. Amb la conjugació d'ambdós registres estilístics trobem una altra clau d'aquest llibre i dels següents: l'actitud estètica del poeta davant l'experiència. No basten les actituds raonables, els compromisos ètics. Perquè hi hagi el moviment cordial necessari cal fondre aquests compromisos i raonaments amb l'espectacle d'una realitat harmònica i possible, de la natura real, aliena a l'odi i a la violència, però poblada de presències, de records. El món que descriu Miquel Àngel Riera no pot ser mai catastròfic ni negatiu en darrera instància, perquè hi ha valors vitalistes anteriors a la imaginació i a l'escriptura poètiques; dinamisme vital, sentiment de bellesa, desig.

És aquesta idealitat la que desenvolupa el llibre següent, **La bellesa de l'home** (1979), escrit entre l'octubre del 1971 i el març del 1972, que em sembla l'amplificació del poema XIII de **Biografia**. De fet, la perspectiva canvia en desaparèixer els elements textuais que integraven al començament els llibres anteriors dintre del diàleg amorós amb Nai. Aquesta presència, ara, no apareix fins al darrer poema, el més intimista, retornant el conjunt a la mateixa situació deïctica, però com efecte de lectura últim.

Un vosaltres col·lectiu o la veu impersonalitzada manifesta l'extroversió. Tot adequant-se al tema central del vitalisme i la bellesa radical del món, la veu de Riera accedeix, a la fi, a un nivell més abstracte, a la generalitat dels homes. Sempre hi deixa espais, tanmateix, a l'intimisme, però el desenvolupament bàsic correspon a la manifestació, de cada vegada més

classicista, de l'humanisme idealista i apassionat que sorgeix en **Biografia** i que es manté, amb característiques semblants, en **Paràbola i clam de la cosa humana**.

Si la bellesa de l'home és que crea bellesa, per al poeta es tracta d'afirmar, en primer lloc, la capacitat creativa de tothom: La bellesa del món és la que hi posa l'home: / impura i caparruda, va d'una vida a l'altra / trescant ja feta una eina per adreçar espinades, / les d'aquells que, debades, viuen vinclats perquè ignoren / que també a ells els pertany / un particular estil de llampegar en viu / per la façna dels altres.

Així, reprenent una primitiva tesi marxista, el poeta es remunta, sense metafísiques, als orígens de l'home per valorar com a relació estètica tota aventura cap a allò que és nou, el treball creador no alienat, des del terreny del llenguatge mateix fins al coneixement i l'esforç per dominar la realitat. I, constantment, a cada poema, un sentit progressiu de solidaritat, última lliçó moral del llibre: *El mur que entre tots feim / —home contra home, / pedra contra pedra— / és tan calent i espès, / té peu fiter clavat tan a favor de la vida, / que irremeiablement s'hi estrellen / totes les onades, una rera l'altra, / que, perquè ens creuen retuts costellams de naufragi / ens voldrien empènyer cap al més enllà.*

En cloure el llibre amb el retorn al diàleg amb Nai, abandonat el to major, qui parla integra la reflexió sobre la bellesa dins el binomi que constitueixen l'amor (Nai) i l'autorecerca incipient de **Biografia**. Amor, solidaritat, bellesa surten com a bases d'aquesta poesia a partir de l'establiment de les relacions entre el jo poètic i el món. I és la solidaritat, inconformista i autoafirmativa, el punt d'arribada de l'escriptura poètica que trobem en el llibre següent, de 1974, **Paràbola i clam de la cosa humana**.

Tot mantenint els elements característics —diàleg, voluntarisme, espontaneïtat de llenguatge, registre ètic, etc.— trobem el desenvolupament de tons i temes diferents. És, sens dubte, el llibre més esgarrat de l'autor, la reacció desencadenada contra els elements negatius de la vida social, i les

noves eines emprades són les de la ironia i la sàtira, les quals enriqueixen considerablement els seus registres expressius. Fidel al seu propòsit de parlar d'allò que coneix i estima i odia, el poeta s'enfronta ara a la problemàtica de la cultura catalana.

Ara no és el diàleg afectiu amb el «tu» de Nai o amb els «nosaltres», sinó la presència d'«ells», aquells que mantenen la diferència, aquells que impedeixen la realització d'una identitat pròpia: *Deixau-me ser qui som, repetix insistentment el poeta, parafrasejant el clàssic: A cadascun de vosaltres / que, tot sovint, voleu ser terra / però no poble amb nosaltres, / jo us*

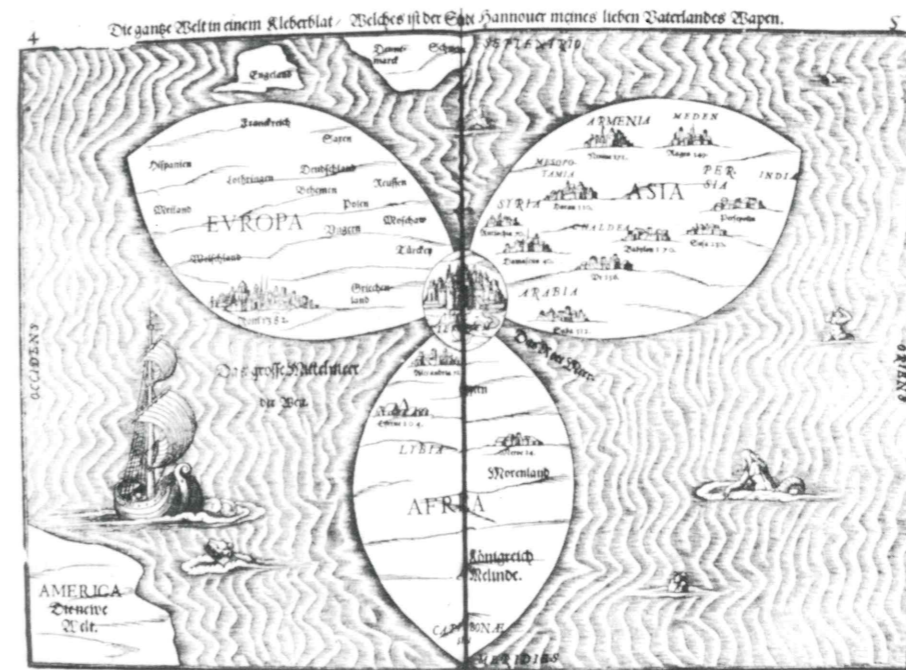
«El món que descriu Miquel Àngel Riera no pot ser mai catastròfic ni negatiu perquè hi ha valors vitalistes anteriors a la imaginació i a l'escriptura poètiques.»

reclam, erecte al centre / d'aquest dematí viu del mot vocat, / que tireu a la mar d'una vegada / aquesta agulla de mirar amb mal ull / que duis per on anau amb una fitora / per enclavar-nos la llengua, / el tran i la paraula. Assolit el nivell de la denúncia, des d'un nosaltres renovat el poeta reflexiona sobre la violència, la lluita per la llibertat, l'existència humana essencialment problemàtica sempre, l'amor com a mitjà privilegiat de sublimació del desí mortal dels homes. Aquest és el «clam» per la cosa humana que culmina el disseny del llibre, i la «tramessa», expresada de nou en el darrer poema, del missatge d'amor a Nai, recuperant la veu individual. Resulta evident que **Biografia**, **La bellesa de l'home** i **Paràbola i clam de la cosa humana** constitueixen un cicle, una unitat expressiva i de continguts que succeeix a l'etapa exclusivament amorosa de **Poemes a Nai**. El 1980 el **Llibre de benaventurances**, escrit en 1977, obre

una tercera etapa, encara no continuada, en la poesia de Miquel Àngel Riera. És, des del meu punt de vista, el llibre de plenitud del poeta: allò que en els anteriors era autorecerca, definició, assoliment d'una perspectiva coherent, és ara plenitud poètica, maduresa i pas endavant en la seva creació. I, de nou, llibre d'amor a Nai, aprofundit ara per l'experiència —vital i literària— i per la incidència d'altres tons i altres temes que han anat enriquint la poesia dels llibres anteriors: l'existència, la memòria, el temps, la solidaritat. Aquest llibre intensifica la coherència poètica de tota la poesia de l'autor i significa l'arribada definitiva a un classicisme assumit. Retornant als orígens de la seva poesia, Riera obre el llibre amb uns versos que recorden el *T'estim però me'n fot de Poemes a Nai*. Ara ja no hi ha un salt immediat al sofriment existencial, com llavors. Al contrari, amor i existència són complementaris i es necessiten recíprocament: *Just t'estim quan te toc.* Aquest llibre, en efecte, fora de nou de les implicacions del compromís explícit, s'obre a l'anàlisi sentimental i sensorial de l'amor. Paraula poètica, cos femení, sempre el desig. La vida, difícil i problemàtica sempre, permet l'assoliment quotidià de la plenitud gràcies a l'obertura a l'elementalitat. De nou amor-passió, natura, impuls vitalista són les claus per a la *vita beata* que es canta definitivament: *Benaventurat aquell que un jorn lliurà la vida / al compromís vitenc de cercar la bellesa / fent palanca pel món, resseguint-li el misteri / (...) I, cop en sec, ja al cim del desencant, s'adona / que la bellesa és allí, just de cercar-la.*

Integrant totes les dimensions de la seva poesia anterior, les dues etapes de l'amor i de la recerca dels éssers, aquest llibre esdevé exponent de la categoria poètica assolida per Miquel Àngel Riera en un procés difícil, tant per les implicacions filosòfiques de fons, com per la llarga resolució en poesia del voluntarisme solidari en difícil dialèctica amb una visió essencialment optimista, integradora i vital. És ja un cim, aquest espai assolit, que costa resignar-se a veure definitiva-ment abandonat.

INSULARITAT



Després dels experimentalismes, en l'inici del segle, la novel·la procedeix — amb mitjans que no sempre participaven en la cerimònia de la indagació— a un intent de reconeixement del món, que l'enfronta amb la certitud que el que havia estat la cartografia del gènere, el vast repertori que havien confeït els clàssics des de Balzac, ja no serveix per transitar per la realitat del nou univers que s'articula sobre les ruïnes d'Europa. Els seus màxims exponents, en l'eix que comunica els anys vint amb **La mort de Virgili**, suposen, com el simbolisme tardà que es descriu a les pàgines de **El castell d'Axel** d'Edmund Wilson, la clausura d'aquell espai tradicional. La novel·la veu fragmentar-se el seu àmbit, es debat per reinterpretar el que li és exterior. Es procedeix a un successiu acostament a les noves realitats de la psicologia i dels sentits, a les formes de vida quotidiana i de societat que sorgeixen amb la industrialització

consumista. En una línia major d'aquesta novel·la que sobreviu a la seva fi, el referent és immediat, actual, estrictament contemporani. En un altre vessant, la narrativa posterior a l'any cinquanta enyora el seu passat, aspira a reproduir-lo, a fingir —ni que sigui momentàniament— la validesa dels postulats que el sostenien. Els relats d'inspiració periodística anglosaxons i la literatura de la memòria exemplificarien els extrems d'aquestes dues tendències de conjunt que ofereixen un interior de màxima varietat. Afrontar l'actualització de les localitzacions novel·lístiques i de la sensibilitat dels personatges que hi recorren, com a mètode per a ressituar autor i lector respecte de la vertiginosa successió d'esdeveniments i de novetats, esdevé un repte i justifica com a fi en si mateix el curs de la ficció narrativa que succeeix a aquella abolició de la literatura que imaginaren els escriptors del primer quart de segle. ¿Pot en-

carà l'escriptura comunicar la seva particular aprehensió de les coses? ¿Serveix per a reflexionar sobre la ciutat de les finances amb la mateixa eficàcia que havia permès de fabular sobre la ciutat de la burocràcia a Dostoievski, Gogol o Franz Kafka? ¿En qualsevol cas, quina és la realitat exterior que convé al text novel·lesc, quin és el seu domini?

Estendre's sobre les opcions que aquestes qüestions defineixen permetria de formular una inèdita teoria de la novel·la que hauria de destruir els prejudicis inalienables de la pràctica totalitat de les teories de la novel·la a l'ús, encunyades sobre les fórmules que permetien construir els grans retaules del gènere amb anterioritat al seu trencament i la seva successiva pol·lució. Però a un nivell de percepció primera aquestes preguntes permeten destriar amb una relativa eficàcia quina és aquella novel·la que definitivament no ens interessa. La que, defugint el pol principal del seu problema —que és el nostre, el de l'adequació al món vertiginós que ens amenaça amb la nostra pròpia incapacitat per a comprendre'l—, divaga entre els meridians i els paral·lels de l'intranscendent.

Es pot al·legar que per la seva mateixa natura, les interrogacions que hem proposat erigeixen, al seu torn, una antinovel·la, que es definiria per la forçada pretensió del seu autor, per la falsa transcendència que, amb l'aparença de profunditat, desviaria el text del seu objectiu per llençar-lo al dubtós territori de subgènere que és la pseudo-filosofia: un subgènere que, per definició, conté moltes de les inviabilitats de la novel·la vuitcentista i tota la dosi de sopor de la infatuació. Establir la línia divisòria entre la reflexió (que no exigeix com a tal que la literatura que li dóna suport sigui discursiva: una novel·la reportatge pot motivar la reflexió com una nouvelle