

2.
LA REDUCCIÓ A L'ABSURD
DE LA REFLEXIÓ OCCIDENTAL
ENTORN DE L'AMOR.
UNA LECTURA DE GUALBA, LA DE MIL VEUS

RAÛL GARRIGASAIT

En el pròleg redactat el 1935 a l'Abadia de Solesmes, Eugeni d'Ors dóna dues claus per interpretar *Gualba, la de mil veus* (publicada durant l'estiu de 1915). D'una banda, qualifica l'obra de "llibre romàntic", habitat per "l'angúnia pànica". De l'altra, el considera un "venciment" de l'amic de la Cultura, és a dir, una immersió de l'home en "els tèrbols elements de la regió inferior", que no són altra cosa, en el marc de l'obra, que les pulsions inconscients de l'individu que assetgen les estructures sancionades, diürnes, de la comunitat. Totes dues observacions palesen que D'Ors entén la seva obra com la representació d'un fracàs —potser provisional, però fracàs al capdavant— de la cultura de l'Ordre que ell mateix propugnava sota la denominació de noucentisme. Aquesta aparent concessió a l'enemic, tanmateix, és alhora una delimitació del fenomen romàntic que pot ser entesa com un exorcisme dels perills que comporta tot qüestionament de l'ordre clàssic (Garriga 1981, ps. 74-75). Ara bé, ¿com s'articula, concretament, la destrucció d'aquest ordre cultural i com es relaciona amb la part més pròpiament narrativa de l'obra?

Una lectura superficial de la novel·la —malgrat que s'hagi assenyalat que *Gualba* no és una novel·la ens servirem d'aquesta denominació a manca d'una altra de més adient— és suficient per constatar l'altíssima densitat de les referències literàries i metaliteràries. Ja al primer capítol, Tel·lina compara l'acció a una comèdia, constituïda per una expo-

sició, una intriga i un desenllaç. Més endavant, apareixen els noms de Víctor Balaguer, Emerson, Shakespeare (*El rei Lear*), Lamartine, Napoleó, Sòcrates, Goethe (*Werther*), Kant, Freud i Jung (al·ludits com a “savis doctors de Viena i de Zürich”), Plató. De més a més, hi ha un gran nombre d'al·lusions menys evidents. Aquesta desfilada de celebritats de la cultura en majúscules ens podria fer dubtar de si és cert que *Gualba* materialitzi realment un fracàs de la cultura; ens podríem preguntar si tot plegat no és més que un joc anodí de qui, còmodament instal·lat a la seva torre d'ivori, es permet la frivolitat d'imaginar-se que la torre s'esfondra.

La finalitat d'aquest estudi és mostrar com les al·lusions presents en el text de la novel·la segueixen, majoritàriament, un clar fil conductor i com la seva presentació està estructurada de tal manera que condueix, per una tècnica d'acumulació i argumentació, a la reducció a l'absurd de la tradició a què es refereixen, que no és altra que la de la reflexió occidental entorn de l'amor. Ens caldrà, doncs, resseguir atentament el text de la novel·la.

1. *Agap_, philia, er_s.*

Primer de tot cal fer referència a dues al·lusions implícites que perfilen una certa imatge de la feminitat que després es posarà en dubte dins de l'obra mateixa. Apareixen al capítol IV, titulat “Mireu-vos-la com ve”. En aquest passatge, el personatge masculí contempla com la seva filla Tel·lina se li apropa lentament des de la llunyania. Des del punt de vista retòric, aquesta part del text consisteix en una tirada d'anàfores que repeteixen les paraules del títol del capítol. A la dona que s'apropa, “les gents se la miren i és com si ella els fes caritat amb el passar només”.

La significació d'aquest passatge només es pot valorar plenament si es té en compte els textos a què al·ludeix. Tant per l'escena evocada com per la literalitat del text, una referència plausible és el sonet IV de Guido Cavalcanti, un text bàsic en la història de la literatura amorosa occidental. Igual que en el passatge de *Gualba*, el poema de Cavalcan-

ti recull les paraules d'un home que contempla una dona que s'acosta. Llegim-ne el primer quartet:

Chi è questa que vèn, ch'ogn'om la mira,
che fa tremar di chiaritate l'äre
e mena seco Amor, sì che parlare
null'omo pote, ma ciascun sospira?

(Cavalcanti 1995, p. 12)

És fàcil observar que “Chi è questa que vèn” correspon gairebé al peu de la lletra a “Mireu-vos-la com ve”; l'única diferència és que D'Ors ha convertit la interrogació retòrica de Cavalcanti en una exclamació. Així mateix, el segon hemistiqui del vers, “ch'ogn'om la mira”, coincideix amb “les gents se la miren”. El to admiratiu és el mateix en tots dos textos.

Però aquestes correspondències formals no tenen més importància que la d'assenyalar en la direcció de profundes ressonàncies semàntiques. Guido Cavalcanti és un dels grans poetes del *Dolce Stil Novo*, un moviment que, tot recollint el llegat dels trobadors occitans i catalans, condueix a un fenomen cultural determinant per a la concepció europea de l'amor: l'espiritualització de l'aimia, convertida en una “angelicata criatura” (Cavalcanti 1995, I, 18, rev.). En l'articulació d'aquest concepte, el poema de Cavalcanti és central. Podem observar que la sensualitat, sovint present en l'obra dels trobadors, aquí és del tot absent. L'única part del cos esmentada són els ulls: justament la part per on el món es fa present a l'esperit. Aquesta dona és tan etèria que, al darrer tercet del poema, depassa la capacitat cognoscitiva de l'enamorat:

Non fu sì alta già la mente nostra
e non si pose 'n noi tanta salute,
che propiamente n'aviàn conoscenza.

I aquest text encara ens porta més enllà, a l'Antic Testament. Com observen els filòlegs, la pregunta inicial del sonet de Cavalcanti està modelada sobre el versicle 6,9 del Càntic dels Càntics, que en la versió de la Vulgata fa “Quae est ista quae progreditur?”, és a dir, “qui és aquesta

que ve?”. Aquest passatge ha estat aplicat per l'exegesi cristiana a la Verge Maria, cosa que ressona en el poema de Cavalcanti (Cavalcanti 1995, p. 13), construït entorn de l'amor a una dona “immaculada”. A més, les nombroses ocurrencies de l'expressió “ecce” al Càntic del Càntics de la vulgata troben una ressonància directa al capítol en qüestió de *Gualba* en la repetició de l'imperatiu “mireu-vos-la”. I, continuant en el terreny de la literatura religiosa, també cal tenir present el to de lletania de tot el passatge (“la meva reina, la meva victòria, la meva vida”).

Vista sota aquesta llum, la Tel·lina pren la *persona* de la *Donna angelicata*, sense cos, sense sexe, immaculada i casta com la Verge Maria (de fet, hem de suposar que Tel·lina encara és efectivament verge). La interpretació cristiana de la dona encara s'accentua en el text d'Ors per mitjà de la presència d'un mot tan inequívocament cristià com “caritat” (“els fa caritat al passar”), que a més ressona fonèticament amb la paraula “chiaritate” (“claredat”) del poema de Cavalcanti.

Aquesta és, doncs, la presentació primera del personatge femení. Una presentació asexual, en el marc d'un amor estretament relacionat amb l'*agapè* cristiana, l'amor al proïsme. Ara bé, el text d'Ors, un cop ha sedimentat aquest estrat de la reflexió occidental entorn de l'amor, es desplaça ràpidament cap a un altre terreny. Al mateix capítol, l'aurèola de santedat que envolta Tel·lina és immediatament contestada per “algun llampec en alguns ulls”, que no era de “bondat”. A més, el pare fa referència a aquells que “estimem tant, que és com si fóssim nosaltres mateixos”: aquí s'entrelluca per primera vegada el component narcisista de l'amor, que evoca, d'una banda, Freud, i, de l'altra, el mite de l'androgini originari (presentat per Aristòfanes al *Convit* de Plató) que, en ser dividit, cerca incessantment l'altra meitat de si mateix. Tots dos elements ja apunten directament cap a la dimensió sexual, que és la que es desplegarà en els capítols subsegüents de la novel·la.

Aquesta dimensió, que va lligada a la presentació de Tel·lina com una *femme fatale* (Murgades 1997, p. 93), es manifesta més endavant en l'elecció del nom (capítol XVI), però abans cal que ens fixem en un altre estrat amorós que se sedimenta al capítol VIII, en el qual podem llegir el següent passatge:

Sabent només a mitges què fa, ell s'ha acostat al mur. Ha pujat sa mà, més alta que la porteta humil. Ha pujat armada d'un llapis, i, ràpidament, clandestinament, com en pecadora aventura, escriu una inscripció.

Una inscripció que fa:

AQUÍ VIU L'AMISTAT PERFECTA

Ara l'home s'ha girat. L'ample buit amfiteatre que el pas del torrent deixa davant la casa és ara tot inundat del pleniluni...

Unes línies més amunt, trobem:

Ara ells millor que mai menysprearien els «dos en carn una» de l'amor, per els «dos en ànima una» de l'amistat. Senyor, aquí els teniu tots dos que caminen per la carretera llarga. Senyor, aquí els teniu tots dos que la lluna els toca i per terra tots dos fan una ombra només.

En aquest capítol, doncs, l'*agap_* cristiana inicial i l'*er_s* carnal queden bandejats per una mena d'amor que també té una formulació antiga: es tracta de la *philia* entesa com a lligam assenyat i continu entre les persones, un lligam que aporta seguretat i estabilitat, tal com es troba, per exemple, en els aforismes d'Epicur.

Ara bé, aquí hi ha una contradicció latent. És cert que hem trobat al·lusions a l'*agap_* cristiana, però en qualsevol cas s'havien traslladat, gràcies a la referència a Cavalcanti, a l'àmbit de les relacions entre home i dona, i amb una presència incipient d'elements ambigus (recordem els llampecs a les mirades que no són de bondat), que insinuen que la caritat que Tel·lina dispensa en passar acaba provocant no pas un estat de contemplació angèlica, sinó un desig sexual. Això és el que es fa evident al capítol XVI,¹ on es recull, després de l'*agap_* i la *philia*, l'*er_s* pagà.

¹ Fixem-nos que les successives sedimentacions de nous estrats de l'amor es produeixen en capítols el nombre dels quals és el doble del nombre del capítol on s'ha produït la sedimentació anterior: 4 (*agap_*), 8 (*philia*), 16 (*er_s*). L'incest, la culminació, es produeix al capítol 32, xifra que duplica la del capítol on s'invoca l'*er_s*. A més, la primera referència clarament amorosa apareix al final del capítol segon. Tractant-se d'un sentiment en el qual la presència de dos cossos i dues ànimes és imprescindible, no és estrany que el nombre dos faci un paper estructurador similar al del mòdul de l'arquitectura clàssica.

El capítol en qüestió exposa l'origen del nom Tel·lina. La filla es diu Maria de la Concepció (cosa que en principi reforça el seu estatus de *donna angelicata*), però ja durant la seva infantesa la gent li deia Conxa. Per evitar el castellanisme, conta irònicament D'Ors, Alfons, el pare, va decidir cercar un equivalent català: com que "closca" hauria sonat malament, va acabar anomenant-la Tel·lina, que és un tipus de petxina. Així, de la puresa de Maria de la Concepció, la filla passa a rebre un nom que al·ludeix clarament al sexe femení. Només cal que pensem (com de ben segur feia Eugeni d'Ors, que es vantava de pensar figurativament) en el *Naixement de Venus* de Botticelli: la deessa de l'amor carnal, completament nua, neix dins d'una petxina, talment una perla. Justament el quadre del florentí és la primera representació posterior a l'antiguitat on Venus apareix completament nua: es tracta, per tant, de la primera recuperació visual, després del cristianisme, de l'*er_s* pagà, marcadament sensual i sexual. De la mateixa manera, el text orsià, un cop ha incorporat elements del pensament cristià entorn de l'amor, recupera aquell estrat pagà. Així, en aquest capítol, després de ser un ésser celestial i una amiga, Tel·lina es manifesta finalment com a objecte de desig sexual. L'incest ja és a prop.

2. *El romanticisme territorialitzat*

Ara bé, per fer l'incest narrativament versemblant, D'Ors ha de situar l'acció en un marc ideològic que valori tot allunyament de l'ordre establert, un marc que no és altre que el romanticisme europeu, entès en un sentit ampli. La quantitat d'elements i de referències clarament romàntics és abassegador. Primer de tot, al capítol II, fa acte de presència la idea d'una natura exuberant, activa, amenaçadora, dotada alhora d'unitat i de diversitat, assimilada a la música dels registres d'un orgue, unificadora d'opòsits: tot plegat l'antitesi de la natura sotmesa a l'ordre humà, a la natura de jardí botànic que el mateix D'Ors lloava en termes noucentistes des de *La Veu de Catalunya*. Es tracta d'un Montseny ombrívol que té més en comú amb el paisatge modernista d'*Els sots fe-*

réstecs que no pas amb *La muntanya d'ametistes* de Guerau de Liost. El bandejament de la noció d'un ordre geomètric es realitza mitjançant les contínues referències al caràcter líquid, per tant fluid i inestable, de la natura: el mateix capítol II descriu les aigües del Montseny posant èmfasi en la seva naturalesa caòtica i esmunyedissa (“Les venes es destrien, serpegen, es separen, tornen a ajuntar-se, rompen o s’esmunyen, s’adormen o bullen i es precipiten furients”). A més, el mateix nom de Gualba prové d’*aqua alba*, denominació que probablement feia referència originàriament a una cascada —aigua en llibertat sense límits— propera al lloc en qüestió.² Perquè ens fem una idea de les connotacions d’aquestes referències, és convenient de recordar que l’aigua és, en moltes mitologies, l’element previ a la creació de l’univers i, com a tal, la negació de l’ordre existent: només cal pensar en l’etimologia del verb “liquidar”. La fluïdesa desestructuradora de *Gualba* és l’antítesi de la solidesa arquitectònica i escultural de *La Ben Plantada*.

A més de la natura líquida i caòtica de l’entorn, el territori de *Gualba* és romàntic per la profusió de llegendes satàniques. Al capítol IX descobrim que al Gorg Negre, prop de Gualba, les bruixes hi “fan son dissabte” (el sàbat o aquelarre) i que aquestes aigües, si hi llances una creu, es posen a bullir i l’escupen (la font d’Ors, aquí, és probablement Vergés 1911, ps. 27 i 34). El potencial anticlàssic i subversiu d’aquests elements s’explicita al capítol XII: “La ment es complaïa ara en la voluptat de la pròpia dissolució. Tot el llegendari màgic del Montseny fou portat a la memòria.”

Tot seguit (capítols X i XI) es vincula clarament el món de les llegendes amb un personatge cèlebre del romanticisme català: Víctor Balaguer. La seva rondalla d’un pagès que es pot casar amb una dona d’aigua, una goja, a condició que no l’anomeni mai pel nom juga amb la idea de

² Eugeni d’Ors podia conèixer aquestes dades gràcies a la monografia de Vergés (1911). Hi ha indicis que ens fan pensar que D’Ors se serví a bastament d’aquest llibre. Per exemple, hi trobem totes les llegendes que apareixen a *Gualba*, fins i tot la citació de Víctor Balaguer que comentarem més avall. Totes aquestes llegendes semblen genuïnament populars, tot i l’elaboració literària, i no sembla justificat, per tant, el sever judici de Capdevila sobre *Gualba, la de mil veus* (1965, p. 35: “hi posa unes llegendes d’un Gorg Negre, sense caient populars, o mal recollides o mal inventades”).

l'amor prohibit entre dos éssers que no estan fets per estar junts perquè pertanyen a esferes diferents de la creació. El fet que el pagès li acabi etzibant el nom de “dona d'aigua” en un atac de fúria confirma que un tal amor només pot resoldre's en la pèrdua definitiva. La goja continua visitant la casa del pagès mentre ell dorm per tenir cura dels fills i fer la neteja, però el pagès és incapaç de llevar-se abans que ella se'n vagi. Queden fatalment condemnats a viure en mons diferents, l'un de dia, l'altra de nit.

Dins de la novel·la, Balaguer és la baula que connecta les llegendes anònimes de la terra amb la literatura romàntica pròpiament dita, que queda arrelada, així, a l'espai literari de Gualba. Més endavant s'evocarà Emerson (cap. XIV), Lamartine (cap. XV: del nom del poeta ve el nom del protagonista Alfons) i el mite romàntic de Napoleó (cap. XIV). I també cal tenir en compte que l'autor omnipresent, Shakespeare, si bé no és del dinou, va ser recuperat al continent europeu en gran mesura gràcies als esforços de les primeres generacions romàntiques alemanyes, i la lectura romàntica que en feren ressona en la novel·la.

Durant el temps de la novel·la el pare tradueix *El rei Lear*. La filla li fa de secretària, apuntant el que li dicta el pare (capítol XIV). Així tots dos queden embolcallats pel text d'una tragèdia construïda sobre les ambigüitats de l'amor paternofilial, concretament entre el vell rei Lear, foll, i la seva filla predilecta, Cordèlia, incapaç d'expressar amb paraules l'afecció que sent pel seu pare. L'endemà d'una sessió de traducció, els dos personatges es lleven i encara “senten com martellegen furiosament dins llur cap els ritmes emfàtics de la tragèdia” (D'Ors 1980, p. 144). L'ambigüitat d'aquesta oració central connecta la literatura i la realitat dins de la novel·la. Tots dos han passat la nit sentint uns ritmes que són els pentàmetres iàmbics de Shakespeare, però també la tragèdia que es cova dins d'ells sota la influència obsessiva del dramaturg, uns ritmes que són l'amor i el conflicte entre Lear i Cordèlia, però també l'amor que es desvetlla dins els cors d'Alfons i Tel·lina i que els abocarà al conflicte.

3. La història de la filosofia occidental

A *Gualba*, l'amor també es contextualitza filosòficament mitjançant un recorregut selectiu per la història del pensament occidental (capítols XXIII, XXVI-XXVIII), una història que s'exposa com una successió d'intents de donar resposta a la "gran enyorança" dels "fills d'Adam" (capítol XX), a la necessitat de trobar un altre amb el qual sigui possible establir un diàleg en comunió ("ser dos en un sol esperit", cap. XXI-II). Per satisfer aquesta necessitat, Sòcrates va inventar-se el seu "dimoni familiar" (cap. XX), i "el primitiu" cercava companyia en l'ombra de l'avantpassat, en l'estel personal del destí, en l'ànima (cap. XXIII). Però el Segle de les Llums qüestionarà totes aquestes idees i, un cop desprestigiada la noció d'ànima, Kant només podrà trobar un interlocutor interior de l'individu en la seva consciència, en "l'imperatiu de la consciència" (cap. XXIII). Les paraules que clouen el capítol palesen fins a quin punt aquesta solució es considera insuficient en termes espirituals:

Ah, pobre filòsof meu, pobre solitari meu, pobre Kant! Ton criat, fidel portador de ton paraigües de maniàtic, no et bastava, oi? Un consol, Senyor, una bona companyia! «La consciència»... «L'imperatiu de la consciència»... Ser dos, Déu meu, ser dos!

Després d'aquest capítol, on s'insinua que el pensament occidental implica una visió de l'individu cada vegada més tràgica i escindida, d'un individu irremissiblement abocat a la solitud, s'introdueix l'aportació psicoanalítica a la concepció de l'amor (cap. XXVI). Un cop exposada succintament la teoria dels complexos d'Èdip i d'Electra ("la *imago* del pare governa el destí amorós de la filla"), s'hi afegeix una noció desconejada per a Freud però cabdal per al desenvolupament narratiu de la novel·la:

Mes [els savis] encara no han penetrat prou, per a conèixer la rica varietat de les coses callades. Èdip ha amat Iocasta, mes també Iocasta ha amat Èdip.

En efecte: en la novel·la l'amor del progenitor envers la filla sembla fins i tot més fort que el que aquesta sent per ell.

Fins ara hem arribat a la constatació de la tràgica solitud de l'individu i a la noció que l'amor paternofilial és recíproc i assimilable a l'amor sexual. El darrer estrat del pensament occidental que se sedimenta en la novel·la és Plató, presentat en dos capítols (XXVII i XXVIII). El primer exposa allò que Plató efectivament sap: la desesperació de la recerca, representada en el mite de l'"originari ésser u" (exposat per Aristòfanes al *Convit* platònic). Però aquí mateix se li retreu que descrigui l'èxit acomplert, com si això fos possible en la realitat. Així, al capítol següent, s'exposa allò que Plató no sap: la condemna perpètua a recaure en dues solituds un cop assolida la unió absoluta. Això porta el narrador a descriure l'experiència amorosa completa en els termes següents:

Angúnia, recerca, satisfacció, nova angúnia, nova recerca... això fa amor i angúnia idèntics, que satisfacció és el temps d'un bes, que lliscava entre el doble anhelar...

Aquest repàs de la tradició no és pròpiament un incís ni un excurs, perquè té lloc en la ment del protagonista masculí i contribueix decisivament a encendre la seva passió (Cap. XXIX: "pensa en Freud i en Plató i pensant s'enamora"). A més, això darrer vincula tot el passatge a la pròpia tradició nacional en què s'inscriu *Gualba, la de mil veus*: "És ben bé un català, un esperit de la família d'Auzias March, aquell que, pensant, s' enamorava" (Cap. XXVI). D'aquesta manera, l'amor d'Alfons per Tel·lina es manifesta com una lectura d'una part considerable de la tradició occidental. El fracàs del seu amor, doncs, serà també el fracàs d'aquesta lectura.

4. *L'insecte, l'incendi, l'incest*

L'espai de *Gualba* és una terra infestada de larves. Ho certifiquen els títols de cinc capítols ("Larves", "Més larves", "Més, més larves", etc.) i les repetides mencions dins del cos de la narració. Avui dia, el sentit més obvi del mot *larva* és el de "primera fase de desenvolupament d'un

insecte [...]” (DIEC), amb la precisió que la larva, com que encara no presenta els trets de l’insecte adult, porta un monstre a dins l’aparició del qual és només qüestió de temps. Pres en aquest sentit, el mot quadra a la perfecció amb la interpretació psicoanalítica que esmenta Murgades (1987, p. 93): les larves són el correlat objectiu de les pulsions inconscients de l’individu que poden manifestar-se en forma d’accions que la comunitat considera aberrants i monstruoses com un insecte (l’incest, en el cas de *Gualba*). Aquestes larves, els dos personatges les porten dins des de l’inici de l’obra.

Però la paraula *larva* també conserva el significat originari llatí d’“espectre repugnant” (DIEC). Concretament, les *larvae*, a la Roma antiga, eren fantasmes que provocaven la folia, i foren assimilades als *lemures*, les ànimes de les persones que han patit una mort primerenca o violenta i dels difunts no enterrats. És aquest el sentit que té la paraula al capítol XXX: “I Shakespeare els és, dins la consciència, una larva més.” Shakespeare és un difunt no enterrat que continua visitant els vius, inspirant-los horror, fent-los enfollir. Així, larva és tota la tradició que es manté en estat larval, amenaçador, dins la consciència dels individus: Plató és una altra larva, igual que Freud (encara que aquest no fos tècnicament mort en el moment de la redacció de *Gualba*, les seves idees ja s’havien inserit dins la tradició occidental i, per tant, tenien una existència larval). L’estat espectral a què ha arribat la tradició en un moment especialment difícil per a Europa (estem en plena Gran Guerra) fa que els referents culturals actuïn subterràniament, en el fons de l’ànima i que amaguin, en tant que larves, un monstre en potència, un monstre que es constituirà per la combinació de les diferents larves. Plató representa el desig d’unitat; *El rei Lear* de Shakespeare introdueix la idea de l’amor paternofiliar; Freud descobreix el caràcter sexual d’aquest amor. Les larves anomenades “desig d’unitat”, “amor paternofiliar” i “desig sexual” es converteixen, combinades, en un insecte anomenat incest.

El mot insecte, d’*insecare* (tallar, fendir), evoca també la violència de la desfloració. I el capítol en el qual es produeix l’incest recorre, en el títol, a una metàfora ancestral de l’amor: l’incendi. La paronomàsia dels mots insecte, incendi i incest subratlla la seva vinculació semàntica.

En una glosa publicada amb anterioritat a la redacció de *Gualba, la de mil veus* sota el títol “L’estimació de la dificultat” (10-VI-1914), D’Ors havia ofert la seva pròpia interpretació del fenomen de l’incest. El glosador considerava que el primer pas “en el camí de les adquisicions ètiques” consistia a comprendre que el que és excessivament fàcil és immoral. La interdicció de l’incest sorgiria d’aquest descobriment inicial: prohibida la promiscuitat familiar, l’home s’ha de sotmetre a una major disciplina, cosa que l’allunya de la bestialitat i l’introdueix en el món de la cultura. Així doncs, l’incest, en el territori literari de *Gualba*, si d’una banda es presenta com la conseqüència d’una lectura de la tradició, mostra alhora com aquesta tradició pot conduir de retorn a l’estat salvatge.

Aquesta constatació ens porta a una altra referència implícita en la novel·la. Al capítol XVIII, titulat “La cosa no marxa”, el pare reflexiona, al costat de la filla, sobre llur incapacitat d’integrar-se entre la gent del poble i de la colònia barcelonina. “Ésser diferent és un pecat.” “Ésser diferent és un pecat: el càstig s’anomena solitud.” “Sí. Però estar sol, que és un càstig, *també és un pecat.*” Aquests pensaments evoquen l’afirmació d’Aristòtil segons la qual només dues menes d’éssers poden viure al marge de la comunitat: els déus i les bèsties (*Política*). Alfons i Tel·lina es troben davant d’aquesta cruïlla i, és clar, només troben obert el camí que porta al segon terme de la dualitat. La fatalitat que els separa de la vida normal de la comunitat els assimila a herois tràgics, sols davant del món:

...Gualba la de mil veus, continua mig callada. Hi ha en totes les coses, com una suspensió. Diríeu que elles es disposen a veure la representació d’una tragèdia meravellosa. (Capítol XXVI)

5. Epíleg

Segui quina sigui la interpretació que fem de *Gualba* en el marc de l’obra completa d’Eugeni d’Ors, hi trobem una voluptuositat en el tractament de temes típicament i morbosament romàntics que només pot sorgir d’un esperit que se senti fortament atret per aquesta tradició. D’Ors, aquesta fascinació, la sentia des dels inicis de la seva carrera li-

terària. El 1905, un any abans de posar la seva ploma al servei del projecte de Prat de la Riba, D'Ors havia publicat un sonet titulat *El diable a Mallorca*. En llegim els tercets:

L'androgín Lucifer, amb calma voluptuosa,
fa jugar els seus músculs, i en l'esmeragda fosa
del llac profund contempla sa figura espillada.

I és llavors quan prenent-lo l'afrodisíaca fúria
petoneja ses carns foguejant de luxúria,
i es torç, tot sol, tot sol, en nupcial abraçada.

(D'Ors 1994, p. 18)

El diable copulant amb si mateix, una imatge de l'autosatisfacció completa i de la indiferència total envers el progrés del món: vet ací l'arquetip de l'incest. Aquesta solitud autocomplaguda és profundament destructiva, perquè ignora les estructures bàsiques de la comunitat:

i apar que el món decrepit, al defora, es lamenta,
en llarguíssim udol de sa pròxima fi.

(D'Ors 1994, p. 18)

Aquest paisatge apocalíptic que temptava el jove Ors i quedà soterrat durant uns anys, reemergeix en *Gualba, la de mil veus* amb una intensitat sense precedent. Aquí sembla més cert que mai que D'Ors era, en el fons, un romàntic que desitjava ésser clàssic (Jardí 1990, p.353; Pla 1992, p. 192). També s'entén, davant del potencial satànic del romanticisme que l'atreia, que D'Ors fos “un home que no pogué viure sense utilitzar una màscara” (Pla 1992, p. 192). Conscient de l'amorf que li serpeja a dins en forma de larva, l'escriptor necessita emmascarar-lo amb formes clàssiques.

Així doncs, el fons suposadament real de la personalitat es revela com un abisme que és millor no mirar de cara. Aquest és el territori de *Gualba*: el seu caràcter líquid (*Aqua alba*) és la concreció física de l'amorf i dóna peu a la *liquidació* d'una tradició. L'agosament de la novel·la consisteix a mostrar aquesta immundícia llefiscosa, les larves espectrals, tot fent palesa la força desestabilitzadora que porten dins i, més impor-

tant, com aquestes larves sorgeixen de la reflexió que Occident ha desplegat entorn de l'amor. Així, D'Ors, en un exercici de captació de les palpitations del temps, exposa narrativament l'atzucac ideològic a què pot conduir una lectura radical d'una determinada tradició, paral·lel a l'atzucac material i espiritual que suposa la Gran Guerra contemporània, considerada pel glosador una autèntica guerra civil, i que amenaça de col·lapsar el desenvolupament de la cultura europea.

Swansea-Barcelona, desembre 2004-gener 2005.

Bibliografia

- CAPDEVILA, Josep Maria: *Eugeni d'Ors. Etapa Barcelonina (1906-1920)*. Barcelona: Editorial Barcino, 1965.
- CAVALCANTI, Guido: *Rime*. A cura di Letterio Cassata. Roma: Donzelli Editore, 1995.
- GARRIGA, Carles: *La restauració clàssica d'Eugeni d'Ors*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1981.
- JARDÍ, Enric: *Eugeni d'Ors: Obra i vida*. Barcelona: Quaderns Crema, 1990.
- PLA, Josep: *Obra completa 18. Homenots: Primera sèrie. Homenots: Segona sèrie*. Barcelona: Destino, 1992.
- MURGADES, Josep: *Eugeni d'Ors* dins: Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas: *Història de la literatura catalana*. Volum IX. Barcelona: Ariel, 1987, ps. 73-98.
- ORS, Eugeni d': *Papers anteriors al Glosari*. Ed. de Jordi Castellanos. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- ORS, Eugeni d': *La Ben Plantada. Gualba, la de mil veus*. Barcelona: Edicions 62, 1980.
- ORS, Eugeni d': *Glosari*. Barcelona: Edicions 62, 1982.
- VERGÉS Y MOREU, Pedro.: *Gualba. Su nombre, situación, producción, geología, fuentes, aguas, Salto, Gorch negre, Iglesia, historia y Excursiones*. Barcelona: Imprenta de Pedro Ortega, 1911.