RELLEGIR ROUSSEAU: MANIFESTACIONS I TRANSFORMACIONS DE LA *RÊVERIE*

Lluís Quintana Trias
Universitat Autònoma de Barcelona
lluis.quintana@uab.cat

RESUMEN: En *Les rêveries du promeneur solitaire* (escritas entre 1776 y 1778), Rousseau revela un nuevo sentimiento de la naturaleza, y fija así un procedimiento de introspección, con gran fortuna en el Romanticismo, que lo convierte en tópico. Analizaremos algunos autores de los siglos xix y xx que, con pocos años de diferencia y en diferentes géneros (narrativa, poesía, ensayo...) presentan distintas *rêveries* que certifican la incorporación del fenómeno en la cultura del lector y la progresiva superación del tópico.

Palabras clave: rêverie, introspección, tópico, lectura, Rousseau.

ABSTRACT: In *Les rêveries du promeneur solitaire* (written between 1776 and 1778), Rousseau reveals a new feeling for nature, and so fixes a way for self-observation, that has great fortune during Romanticism, and thus becomes a *topos*. We will analyze some authors of the 19th and 20th century who, within few years and in different genres (narrative, poetry, essay...) present different *rêveries* that certify that this phenomenon has merged in the reader culture and how this *topos* is progressively surpassed

Key words: rêverie, self-observation, *topos*, reading, Rousseau.

Quan Rousseau, entre els anys 1776 i 1778, va descriure les seves *rêveries* al llac de Bienne (*Rêveries du promeneur solitaire*, publicades entre 1782 i 1789) (Rousseau 1960) va donar nom a un dels fenòmens imaginatius més productius del Romanticisme (Raymond 1970; 1978; 1985; Tripet 1979; Béguin 1981). Junt amb d'altres mecanismes d'introspecció, com la memòria involuntària amb els quals sovint es confon, la *rêverie* esdevé un element del procés creatiu que els romàntics exploren a fons i converteixen en una experiència única, tot i que probablement no arriba a esdevenir el mecanisme gnoseològic fonamental en què alguns investigadors la converteixen (Bachelard 1974). Tal com ha estat definida pels seus investigadors, la *rêverie* es caracteritza pels següents trets: a) és un estat de semivigília, obtingut potser de forma voluntària, però de funcionament inconscient i involuntari; b) normalment va associada amb la contemplació de la naturalesa; c) el *rêveur* aconsegueix un grau d'identificació amb el paisatge molt elevat, el que alguns autors han anomenat una «fusió»; d) perd en certa manera la noció de si mateix: «la rêverie nait d'un certain abandon de l'esprit de lui-même, d'un laisser-aller de la conscience» (Raymond 1978: 9-10).

Aquesta dissociació del jo té, com indica Rousseau, conseqüències sensorials extremament plaents; però alhora té també conseqüències intel·lectuals, perquè origina un procediment d'introspecció que li permet una observació més precisa del propi jo. Aquesta introspecció resultarà fonamental en el procés creatiu que caracteritza la producció artística. La *rêverie* pot desencadenar «les fantasmes du souvenir» (Raymond 1978: 13), raó per la qual sovint ha estat confosa amb d'altres procediments com la memòria involuntària (Quintana Trias 2001), o el *déjà-vu* (Bodei 2006) en què aquesta dissociació del jo també es manifesta. Tot i que la sensació plaent i la potència intel·lectual són comunes als tres fenòmens psíquics esmentats, la *rêverie* se'n diferencia perquè la memòria no hi juga un paper primordial.

L'impacte del terme rousseaunià és tal que en algunes llengües properes, com l'anglès i l'alemany, queda incorporat al seu lèxic estàndard; en d'altres, com el castellà i el català, el terme francès s'usa freqüentment al segle XIX, però després acaben predominant termes genuïns: tècnicament podríem dir que el calc s'imposa sobre el manlleu. Per això al segle XX trobem sobretot *ensueño*, en castellà, i *somieig*, en català (que és el que usarem a partir d'ara). En alemany, llengua refractària als manlleus, el terme *reverie* sol designar una peça artística, preferetment musical, i els termes equivalents al somieig, tal com l'entenem aquí, són derivats de *Traum* com *Träumerei* i *Tagtraum* ('somni diürn', l'equivalent al *daydream* anglès). Qui va contribuir a imposar

aquest darrer terme va ser Freud que, en els seus escrits sobre l'inconscient i el seu paper en la creació artística, va estudiar també aquest tipus d'introspecció perquè segons ell és una de les fonts de la producció estètica. És, per exemple, el terme que usa a «Der Dichter und das Phantasieren» (1908) que es pot traduir com «L'escriptor i el fantasieig».

El somieig va esdevenir doncs un referent important al segle xix a l'hora de parlar de la contemplació i del contacte amb la natura, i va acabar esdevenint un *topos* (Morrisey 1980). En aquest text observarem algunes manifestacions d'aquest *topos*, especialment les que el lliguen amb el procés específic de la creació poètica i amb la lectura. Veurem també com el *topos* evoluciona fins esdevenir un element tan incorporat a l'experiència psíquica que funciona com a metàfora per explicar noves experiències. Amb els anys, el *topos* esdevé tòpic, clixé, i és objecte de transgressions o bé de paròdies.

No pretenc fer aquí el seguiment del concepte en el Romanticisme; em limitaré a constatar com el sentiment de plaer, de satisfacció, que presentava Rousseau, molt aviat alterna amb una connotació tenebrosa, que considera el somieig propi d'una ànima angoixada i turmentada. De tota manera, en el primer Romanticisme sembla dominar l'accepció inicial.

Una de les lectures de Rousseau més originals, i amb menys continuïtat en el segle xix, és la que fa Hölderlin, especialment a «Der Rhein», i també a l'oda inacabada «Rousseau», o a «An die Deutschen». Ha estat objecte d'una llarga exegesi (Corngold 2002), d'entre la qual voldria citar l'interès de Hölderlin per la paradoxa que implica que Rousseau pretengui posar per escrit l'inefable d'una situació de somieig: «Hölderlin appears to have found in Rousseau's Fifth Promenade an exemplary way of modeling this relation [of the gods to human consciousness]. For it is not that Rousseau has fled from this experience; in fact, the has found a way of narrating it» (Corngold 2002: 480).

De les obres en què el poeta alemany al·ludeix a la *Cinquième promenade*, n'hi ha una que, com després explicaré a propòsit de Riba, té especial aplicació aquí. Es tracta d'uns versos de «Mnemosyne». Incidentalment, cal tenir en compte el que G. Ferrater observa a propòsit de les traduccions de Hölderlin fetes per Carles Riba (Riba 1983), i és la incidència que en la lectura del poeta alemany hi han tingut les seves edicions. Fins l'edició canònica de Beissner (1964), les estrofes d'alguns poemes eren llegides com a poemes autònoms; aquest és el cas de Riba, que tradueix en un poema solt la primera estrofa del que Bissner considera la tercera versió («dritte Fassung») del poema «Mnemosyne». Riba hi posa com a títol el primer vers: «Madurs són, en foc submergits» («Reif sind, in Feuer getaucht, gekochet»). Els darrers versos de

l'estrofa contenen una imatge que pot llegir-se com una evocació de l'esmentat fragment de Rousseau:

> [...] Vieles aber ist
> zu behalten. Und not die Treue.
> Vorwärts aber und rückwarts wollen wir
> Nicht sehn. Uns wiegen lassen,
> wie auf schwanken Kahne der See.
>
> (Molta
> cosa però cal guardar. I necessària és la fidelitat.
> Però endavant i endarrera
> no mirem. Deixar-nos gronxar, com sobre
> una incerta barca del mar.) (Trad. C. Riba)

«Mnemosyne» pertany a la darrera època del poeta, abans de la seva follia, en què escriu uns poemes particularment hermètics. Segons E. L. Stahl, el tema recorrent en aquesta època és el contrast entre els grecs i nosaltres, els moderns i la dispar relació que uns i altres tenim amb els deus; en aquests versos, es reflecteix: «Hölderlin's final resolution to endure his lot and to remain faithful to his Gods even while he is chastised by them, his resignation and acceptance» (Stahl 1944: 160).

Stahl, que no podia conèixer l'edició de Bissner, també considera aquesta estrofa un poema solt (per això, com Riba, la cita pel primer vers); per tant, la seva lectura d'aquests versos es fa sense el context del poema «Menmosyne». En qualsevol cas, sembla llegir la imatge de l'abandonament de la barca com un acte de resignació. Stahl no esmenta l'al·lusió que aquesta imatge fa a la *Cinquième Promenade*, que nosaltres, en canvi, podem trobar gràcies a la proposta que Carles Riba hi estableix en un poema de les seves *Estances*, com veurem més endavant.

Si la proposta de Hölderlin no troba continuïtat al llarg del segle XIX, és potser perquè la lectura del somieig de Rousseau és d'entrada purament factual. Així, a les primeres novel·les realistes, la preocupació per aconseguir verosemblança psicològica en els personatges els fa incórrer en nombrosos somieigs. Per exemple, el protagonista de *La peau de chagrin* (1831), de Balzac, per fugir dels seus problemes, es retira al camp i allí, davant el paisatge pintoresc, deixa anar la imaginació; i l'autor afegeix: «Qui ne s'est plongé dans ces rêveries matérielles, indolentes et occupées, sans but et conduisant néanmoins à quelque pensée?» (Balzac 1967: 283).

Stendhal, a les *Mémoires d'un touriste* (1838), que escriu quan surt el llibre de Balzac («*La peau de chagrin* —anota el 29 d'abril— a fait fureur») observa, el 5 de juliol, el moviment de la marea i escriu:

> Le spectacle de cette force irrésistible, la mer envahissant jusqu'aux bords de cette étroite vallée, joint à l'apparence tragique des rochers nus qui la bornent et du peu que je voyais encore de la plaine, m'a jeté dans une rêverie animée bien differente de l'état de langueur où je me trouvais depuis Nantes. (Stendhal 1877 vol. 2: 6)

En aquestes observacions trobem alguns elements que cal destacar i que són resultats paradoxals d'una activitat associada amb la calma i el repòs. En primer lloc, l'animació («rêverie animée»): si el somieig contrasta amb l'ensopiment («état de langueur») és perquè estimula la imaginació, ajuda a la producció d'idees. En segon lloc, la productivitat, que en el cas del protagonista de Balzac el condueix a «quelque pensée» i, en els casos que veurem, condueix els qui experimenten el somieig, de manera explícita o no, a la creació literària.

Victor Hugo en l'«Ode X», d'*Odes et Ballades* (1828) (Hugo 1969), es presenta assegut en un prat:

> [...] Il est des jours de paix, d'ivresse et de mystère
> Où notre cœur savoure un charme involontaire [...]
> Souvent ici domptant mes douleurs étouffées
> Mon bonheur s'éleva comme un château de fées. [...]
> Vallon! j'ai bien souvent laissé dans ta prairie,
> comme une eau murmurante, errer ma rêverie.

És una situació característica de la poesia romàntica, no tant per l'escenari («vallon», «prairie», «eau murmurante»), que evoca el *locus amoenus*, sinó perquè la capacitat tradicionalment evocadora que té el *locus amoenus* ara es manifesta a través de somieigs (recordi's, per exemple, l'inici de la segona part del *Faust* de Goethe). Ara bé, el que ens interessa aquí és la formulació explícita de la *rêverie* i la seva manifestació en forma de *château de fées*.

Trobem una imatge semblant en Verdaguer, «Vora la mar», de *Flors del calvari* (1896) (Verdaguer 1995); les primeres estrofes fan així:

> Al cim d'un promontori que domina
> les ones de la mar,
> quan l'astre rei cap al ponent declina,
> me'n pujo a meditar.

Ab la claror d'aqueixa llàntia encesa
    contemplo mon no-res;
contemplo el mar i el cel, i llur grandesa
    m'aixafa com un pes.

Eixes ones, mirall de les estrelles,
    me guarden tants records,
que em plau reveure tot sovint en elles
    mos somnis que són morts.

Aixequí tants castells, en eixes ribes,
    que m'ha aterrat lo vent,
ab ses torres i cúpules altives
    de vori, d'or i argent:

poemes, ai!, que foren una estona
    joguina d'infantons,
petxines que un instant surten de l'ona
    per retornar al fons [...]

En el cas d'Hugo, doncs, l'al·lusió al somieig és explícita, acompanyada d'un dels seus trets: el «charme involontaire», i d'un dels seus resultats: «élever un château de fées». En el cas de Verdaguer, en canvi, el que és explícit és el lligam entre el resultat del somieig i la creació poètica: el poeta identifica, mitjançant la situació anafòrica, «aixecar castells» amb els «poemes». L'escenari de l'acció també ha canviat: el *locus amoenus* ha estat substituït per una naturalesa més imposant, més propera al sublim («promontori», «mar», «posta de sol»).

Això ens remet a l'esmentat assaig de Freud sobre la creació poètica i la fantasia. El poeta (o l'autor, «Dichter»), de la mateixa manera que el nen, crea un món de fantasia que es pren molt seriosament; de fet, diu Freud, qualsevol adult substitueix el joc del nen per la fantasia, que Freud presenta amb una imatge que ja coneixem: «Er baut sich Luftschlösser, schafft das, was man Tagträume nennt» («Construeix castells a l'aire, elabora el que s'anomenen somnis diürns») (Freud 1989: 172). Això du Freud a comparar el poeta amb un «somniador diürn» («Träumer am hellichten Tag») i la creació de l'un amb la fantasia de l'altre: «Dürfen wir wirklich den Versuch machen, den Dichter mit dem "Träumer am hellichten Tag", seine Schöpfung mig Tagträumen zu vergleichen?» («¿Podem fer realment la proposta d'igualar el

poeta amb el "somiador a la llum del dia", i la seva creació, amb els somnis diürns?») (Freud 1989: 176).

Per aquesta via, doncs, la lectura de Hölderlin, interessat a veure com Rousseau és capaç d'unir alhora qui experimenta i qui n'és el narrador, podria lligar-se amb la lectura dels autors en qui Freud està pensant, però caldria reformular-ho de manera més extensa i no és el que ens proposem aquí.

Tot i que la formulació de Freud ha estat després considerada excessivament ingènua (Steiner 1996: 250), té algunes derivacions interessants, especialment les relatives a la lectura. Efectivament, una manifestació particular del somieig apareix durant la lectura. Sovint, el lector es distreu, no necessàriament per desinterès del que llegeix, sinó precisament per l'estímul que la lectura li proporciona. A finals del segle XIX, un autor modernista, Josep Soler y Miquel (1895) ho expressa així: «Yo casi siempre leo distraído, siguiendo más bien la idea que se me va formando de lo que leo que la lectura misma [...] más a la *intención inconsciente* de lo expresado que a la misma expresión» (Soler y Miquel 1898: 231).

El somieig com a conseqüència de la lectura té una llarga tradició iconogràfica, especialment en la imatge del lector que aixeca els ulls a mig llegir i es distreu, no malgrat, sinó a causa de la lectura. La trobem per exemple a *To the Lighthouse* (1927), de Virginia Woolf, que pot explicar un somieig produït per una lectura sense ni tan sols haver d'esmentar el terme:

> He was safe, he was restored to his privacy. He stopped to light his pipe, looked once at his wife and son in the window, and as one raises one's eyes from a page in an express train and sees a farm, a tree, a cluster of cottages as an illustration, a confirmation of something on the printed page to which one returns, fortified, and satisfied, so without his distinguishing either his son or his wife, the sight of them fortified him and satisfied him and consecrated his effort to arrive at a perfectly clear understanding of the problem which now engaged the energies of his splendid mind. (Woolf 1964: 39)

És important assenyalar com el somieig ja està tan interioritzat en el públic lector que l'autora el fa servir com a referent conegut d'una comparació («as one raises...») usada per explicar la peculiar situació psicològica del personatge («so the sight...»). És especialment indicativa l'oposició entre «looked», «distinguishing», «sight»: com ocorre en el somieig provocat per la lectura, també el protagonista mira però no veu; allò que mira però no veu (la mare i

el nen) li serveix només per ajudar-lo a refugiar-se (gràcies a la imatge d'estabilitat familiar que desprenen) en el que realment l'interessa: els seus pensaments interiors (que l'autora, probablement per antífrasi amb intenció irònica, considera producte natural de «his splendid mind»), actitud que defineix el personatge durant tota la narració.

Això ens remet al text de Freud perquè si la lectura provoca somieigs, també els somieigs provoquen textos que provocaran lectures. Es tanca així un cercle que podria estar lligat pel que Freud anomena un *Vorlust* (Freud 1989: 135), un 'plaer previ', és a dir, un plaer que en provoca d'altres, el qual és característic de l'experiència estètica, tal com Freud havia explicat al seu clàssic estudi sobre l'acudit. En aquest cas, el *Vorlust* seria la satisfacció de veure l'harmonia familiar, que permet el professor retornar a les seves cabòries, origen de futures publicacions.

Gràcies al Romanticisme, potser també gràcies a Freud, a començaments del xx el somieig ja és un tòpic conegut; com podem veure en el cas de Woolf, els autors poden presentar determinades decisions dels seus personatges a través de somieigs, el mecanisme dels quals no cal presentar. De manera semblant a Woolf, en l'exemple següent, Proust també pot usar el somieig com a referent conegut en una metàfora que li serveix de suport per explicar una altra reacció, aquesta sí, ben particular, com és el despertar de la sensualitat en l'adolescent.

> C'est qu'aussi —comme il arrive dans ces moments de rêverie au milieu de la nature où l'action de l'habitude étant suspendue, nos notions abstraites des choses mises de côté, nous croyons d'une foi profonde, à l'originalité, à la vie individuelle du lieu où nous nous trouvons— la passante qu'appelait mon désir me semblait être non un exemplaire quelconque de ce type général: la femme, mais un produit nécessaire et naturel de ce sol. (Proust 1954: 156)

Aquest fragment pertany a *Du côté de chez Swann* (1913), publicat el mateix any que *Der Tod in Venedig* (*La mort a Venècia*) de Thomas Mann. Als primers paràgrafs d'aquesta novel·la curta, el protagonista, Von Aschenbach, no estranyament un escriptor, després de passejar per l'Englische Garten, s'asseu a la parada del tramvia; aleshores, tot llegint les plaques mortuòries del servei de pompes fúnebres que té al davant seu entra en un somieig:

> Der Wartende hatte während einiger Minuten eine ernste Zerstreuung darin gefunden, die Formeln abzulesen und sein geistiges Auge in ihrer durchscheinenden Mystik sich verlieren zu lassen, als er, aus seinen Träumereien zurückkehrend,

> im Portikus, oberhalb der beiden apokalyptischen Tiere, welche die Freitreppe bewachen, einen Mann bemerkte, dessen nicht ganz gewöhnliche Erscheinung seinen Gedanken eine völlig andere Richtung gab. (Mann 2005: 11)
>
> (L'esperador havia trobat una seriosa distracció en el desxiframent de les fórmules, tot deixant que el seu ull espiritual es perdés en el misticisme intrínsec quan, de cop i volta, retornant del seu somieig, va percebre sota el porxo, entremig de les dues bèsties apocalíptiques que guardaven l'escalinata, un home, l'aspecte del qual, no gens comú, donà una direcció completament distinta als seus pensaments.)

Mann usa, a més de «somieig» («Träumerei»), uns termes que sovint acompanyen aquest fenomen com «distracció» («Zerstreuung»), «perdre's» («sich verlieren») i el corresponent «tornar» («zurückkehrend»). La presència de l'estrany li resulta tan xocant a Aschenbach precisament perquè l'estat de somieig l'ha preparat a percebre'l com una amenaça; la relació que després establirà entre aquest estrany i una figura demoníaca està indubtablement ocasionada per la lectura de les plaques mortuòries filtrada per l'estat de somieig. La importància d'aquesta figura, i per tant del somieig inicial, en la resta de la narració es reforça després amb altres personatges (el viatger del vaixell, el gondoler-caront que du el protagonista a l'hotel...), tots ells premonicions de la decadència i la mort que l'esperen a Venècia.

Els casos apuntats fins ara donen suport a la hipòtesi que el somieig acaba convertint-se en un *topos*; ara bé, sovint els *topoi* acaben convertint-se en tòpics, i, com passa amb els tòpics, el seu tractament, tot i seguir sent atractiu, es fa difícil perquè un autor rigorós no pot escriure-ho sense sentir que està repetint el que els altres ja han dit, abans i, potser, millor. Hi ha diverses possibilitats de tractar literàriament un tòpic escapant alhora de la trampa; totes busquen la complicitat del lector, perquè parteixen del convenciment que el lector sap que el poeta sap que allò és un tòpic. Una possibilitat és l'elegia: es presenta el somieig com una experiència que ha transcorregut en un temps passat i que permet per tant una evocació. Una altra és la paròdia: l'autor repeteix, de vegades paraula per paraula, el fragment, ara ja tan conegut, de Rousseau, però el sotmet a una distorsió que ridiculitza no tant Rousseau, sinó qui, com l'autor, el pretengui imitar. Veurem el primer procediment exemplificat en un poema de Carles Riba i, gairebé contemporàniament, el segon exemplificat per Josep Pla. Tots dos reprenen el tòpic i en fan una lectura diferent, fins i tot oposada a la tradicional.

El poema de Carles Riba prové del llibre *Estances* (Riba 1981); concreta-

ment és el sisè poema del segon llibre, que ell data el 1920-1928 i que publica per primer cop el 1930.

Uns wiegen lassen, wie
Aus schwankem Kahne der See.
Hölderlin

Feliç qui ha viscut dessota un cel estrany,
i la seva pau no es mudava;
i qui d'uns ulls d'amor sotjant la gorga brava
no hi ha vist terrejar l'engany.

I qui els seus dies l'un per la vàlua de l'altre
estima, com les parts iguals
d'un tresor mesurat; i qui no va a l'encalç
del record que fuig per un altre.

Feliç és qui no mira enrera, on el passat,
insaciable que és, ens lleva
fins l'esperança, casta penyora de la treva
que la mort havia atorgat.

Qui tampoc endavant el seu desig no mena:
que deixa els rems i, ajagut
dins la frèvola barca, de cara als núvols, mut,
s'abandona a una aigua serena.

El poema comença amb un *beatus ille*, és a dir una exaltació de la vida de camp, austera i senzilla, contra la vida de la ciutat, sensual i ambiciosa. És doncs una proposta de vida, una fórmula ètica per aconseguir la felicitat, la que Riba presenta; però ell la matisa amb una proposta pròpia, en la qual la felicitat no està pas amenaçada per la sensualitat o l'ambició, com en el cas d'Horaci, sinó per la memòria. Recordar, doncs, no és sempre una activitat plaent. Els paranys que posa la memòria es manifesten de formes diferents: a través de l'enyor del país en qui l'ha hagut d'abandonar, per exemple, o de la recança pels records perduts. Per defugir aquests paranys, el poeta ens recomana diverses accions: confiar en els qui estimem (no veure «terrejar l'engany»), valorar igualment tant els moments presents com els passats («els seus dies [...] estima»), i no obsedir-se tampoc pel futur («Qui tampoc enda-

vant el seu desig no mena»). Aquestes propostes es resumeixen en una: oblidar el passat i el futur, vivint el present. I la millor manera de fer-ho és amb el somieig, reprenent, gairebé punt per punt, el passeig en barca de Rousseau: «j'allais me jeter seul dans un bateau que je conduisais au milieu du lac quand l'eau était calme, et là, m'étendant tout de mon long dans le bateau les yeux tournés vers le ciel, je me laissais aller et dériver lentement au gré de l'eau» (Rousseau 1960: 67).

Ara bé, el que aconsegueix Riba amb aquesta citació (intertextualitat, per ser més exactes) és capgirar gairebé la lectura tradicional de l'autor suís, perquè si per a aquest i per a tots els qui s'hi han referit, la passejada en barca desencadena el somieig, i amb ell, la introspecció i potser també la memòria, la proposta de Riba és una subtil transició del «laisser aller» a l'«abandonament», abolint en certa manera la recerca d'un mateix i especialment la memòria.

Riba tanca el poema amb una citació implícita de Rousseau i l'encapçala amb una d'explícita, però de Hölderlin. No és un procediment inesperat en la poesia de Riba, tan llibresca (i tan semblant, en això, al que contemporàniament està proposant T. S. Eliot). Hem vist com Riba havia traduït el poema (per a ell, però fragment per a nosaltres) en què apareixen aquests versos. Riba no podia conèixer l'exegesi a què fèiem referència abans, perquè en gran part es va produir després de la seva mort; potser no és casualitat que la seva lectura no s'allunyi de la que hem vist proposada pel seu contemporani Stahl: el somieig com una proposta d'acceptació i abandonament, no com a recerca introspectiva. En canvi, en el context del poema tal com el coneixem avui (com a fragment de «Mnemosyne»), la lectura canviaria força, perquè Hölderlin hi fa una complicada al·lusió a la mare de les Muses i deessa de la memòria; memòria que Riba, en canvi, considera momentàniament abolida.

Anem finalment a la proposat de Josep Pla; prové del capítol «Terra de Brandenburg» del llibre *Llanterna màgica* (1926):

> No hi ha res tan colomísticament ideal, tan idealísticament ingenu, com llogar una barqueta i uns rems i deixar-se anar, amb aquests objectes, sobre les aigües d'algun llac prussià. L'ànima se us torna blanca i virginal. Us asseieu a la barca amb el barret a la mà. Davant les aigües del llac i les muntanyes fosques de la vora, quedeu amb la boca mig badada. El paisatge és inhòspit, típicament nòrdic i bàrbar, sense el més petit bri d'història a sobre. Per fer un posat de respecte davant d'un paisatge així, s'ha d'ésser una mica salvatge i tenir un tarannà infantívol i religiós. (Pla 1926: 167)

Si bé l'efecte inicial de tota paròdia és purament humorístic, cal tenir en compte que, quan és efectiva, provoca conseqüències més profundes perquè fa que el lector sigui conscient d'estructures formals o de tòpics que normalment passen desapercebuts. En aquest cas, Pla obliga el lector a percebre la perplexitat de qui viu una experiència sabent que és purament llibresca, producte de les lectures al capdavall, però que en viure-la ell mateix, també s'ha emocionat, com qui s'emocionés veient *La Gioconda* en el museu després d'haver-la avorrit trobant-la en tantes reproduccions. Els elements de la descripció ens resulten familiars: la boca badada, el tarannà «infantil», l'experiència quasi mística...; els seus recursos burlescos («colomísticament», «ànima blanca i virginal») no oculten, però, la sensació de desconcert que els paisatges nòrdics li causen. La utilitat que la paròdia té per a Pla és que li permet presentar una paradoxa que, amb els anys, esdevindrà un dels seus temes preferits: el contrast entre el món mediterrani i el nord europeu, els quals admira per raons diferents i, sovint, oposades (Quintana Trias 2003).

Ni que s'ho proposin, poques paròdies aconsegueixen destronar del cànon l'obra, el gènere o, com en el nostre cas, el *topos* a què fan referència, però és indubtable que la possibilitat que aquest sigui parodiat indica que en l'entorn literari (els «horitzons de lectura» de Jauss [1982]) s'està manifestant un cert grau de saturació. En aquest sentit, doncs, les lectures gairebé contemporànies de Pla i de Riba semblen indicar que el somieig ha arribat al límit de les seves possibilitats expressives, després d'haver completat un cicle força rellevant en la literatura europea dels dos darrers segles.

BIBLIOGRAFIA

Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*. París: Presses Universitaires de France 1974.

Balzac, H. de, *La peau de chagrin*. París: Garnier 1967.

Béguin, A., *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa.* México: Fondo de Cultura Económica 1981.

Bodei, R., *Piramidi di tempo. Storie e teorie del déjà vu*. Bolonia: Il Mulino 2006.

Corngold, S., «Implication of an Influence: On Hölderlin's Reception of Rousseau», en: *Romantic Poetry*. Editat per A. Esterhammer. Amsterdam: Benjamins 2002.

Freud, S., «Der Dichter und das Phantasieren», en: *Studienausgabe. X. Bildende Kunst und Literatur. Herausgeben von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1989.

Hugo, V., *Odes et Ballades*. París: Gallimard 1969.

Jauss, H. R., *Pour une herméneutique littéraire*. París: Gallimard 1982.
Mann, Th., *Der Tod in Venedig*. Frankfurt am Main: Fischer Tachenbuch 2005.
Morrisey, R., «Vers un topos littéraire: La préhistoire de la rêverie», *Modern Philology* 77 February (1980), 261-290.
Pla, J., *Llanterna màgica. Capítols de novel·les —Viatges sense objecte— Retrats*. Barcelona: Edicions Diana 1926.
Proust, M., *Du côté de chez Swann*, en: *À la recherche du temps perdu*. París: Gallimard 1954.
Quintana Trias, L., «Memòria involuntària i "rêverie": dos elements del procés creatiu en la literatura catalana de finals del segle xix» *Bulletin of Hispanic Studies* 78, 2 (2001), 201-218.
—, «Un manuscrit de Josep Pla per a la tercera edició de *Cartes de lluny*», *Estudis romànics* 25 (2003), 279-294.
Raymond, M., *Jean-Jacques Rousseau:la quête de soi et la rêverie*. París: J. Corti 1970.
—, *Romantisme et rêverie*. París: Librairie José Corti 1978.
—, *De Baudelaire au surréalisme*. París: José Corti 1985.
Riba, C., *Estances*. Barcelona: Edicions 62 1981.
—, *Versions de Hölderlin*. Barcelona: Edicions 62 1983.
Rousseau, J.-J., *Les rêveries du promeneur solitaire*. París: Garnier 1960.
Soler y Miquel, J., *Escritos*. Barcelona: L'Avenç 1898.
Stahl, E. L., «Symbolism in Hölderlin's Poetry 1800-1804. II» *Modern Language Review* 39, 2 (1944), 152-166.
Steiner, G., *Passions impunies*. París: Gallimard 1996.
Stendhal, *Mémoires d'un touriste*. París: Calman Lévy 1877.
Tripet, A., *La Rêverie littéraire*. Ginebra: Librairie Droz 1979.
Verdaguer, J., *Flors del Calvari : llibre de consols.* A cura de Narcís Garolera. Barcelona: Columna 1995.
Woolf, V., *To the Lighthouse*. Harmondsworth: Penguin (Penguin modern classics) 1964.