

**TRADICIÓ I MODERNITAT**  
**DE LA POESIA DE**  
**GABRIEL FERRATER**

**NÚRIA PERPINYÀ FILELLA**

## II. 1. 1. 1. DE LA IMITACIÓ

*Two impossibilities must be verified: not only the impossibility of the original (that is, creation ex nihilo), but also the impossibility of the copy (repetition without change).*

*J. Heinsheimer*

Alguns autors situen al segle XVII l'inici de la història moderna del pensament quan Descartes afirma la supremacia de la raó i la invariabilitat històrica de les lleis de la natura. Altres el situen en el Renaixement, car el Renaixement és un moment àlgid de conscienciació de la tensió existent entre un paradigma d'exagerada classicitat tòpica i una altre que clamava per formular l'esperit dels nous temps.

Però el terme modern (*modernus* («*modo* 'fa poc) apareix al segle VIè per tal de distingir als escriptors recents dels clàssics de Grècia i Roma i dels autors cristians) i les primeres polèmiques entre tradició i modernitat arrenquen de molt abans. Remeto al lector a l'interessant estudi de J.A. Maravall, *Antiguos y Modernos. visión de la Historia e idea de progreso hasta el Renacimiento* (1966) (23), perquè se n'adoní que les disputes entre veteris i novi eren ja enormement vives en la literatura clàssica, mentre que a l'Edat Mitjana, sobretot entre els segles VIè i Xè, va prevaler el respecte per la tradició i el principi de continuïtat històrica.

Però, de fet, no fou fins al segle XII que s'inicià la primera consciència entre el contrast entre moderns i antics que anà creixent progressivament fins al Renaixement i fins a la *Querelle des Anciens et des Modernes* del segle XVIII.

Tanmateix, Jaus (24), tot i oposant-se al criteri de Curtius, no creu que sigui oportú parlar de consciència de modernitat abans de la revolució de 1848 en què el terme "modern" és fixat i adquireix un sentit quasi contemporani, gràcies sobretot a l'ús que en fa Baudelaire per tal de designar l'aparició d'una nova estètica.

Deixant de banda la polèmica de la datació de l'inici del pensament modern, pel que afecta a la literatura el criteri de Jaus sembla el més encertat. No obstant això, crec que sí que és vàlid distingir, èpoques en què la tradició ha estat altament sacralitzada i èpoques en què s'ha qüestionat la seva inflexible autoritat.

Abans d'estudiar com s'articula el concepte de modernitat i d'imitació en la nostra època i en l'obra de Ferrater, permetim de fer una digressió històrica sobre la funció d'aquests dos conceptes en la *Querelle des Anciens et des Modernes*.

Com assenyala J.A. Maravall, a la Baixa Edat Mitjana la preeminència dels antics no era vigent només en el camp de la sabiduria sinó en el del poder, en el dret (la llei que preval és sempre la més antiga) o en la noblesa (un títol és tant més prestigiós com més antic és). Ara: a partir del segle XIè i, sobretot, a partir dels canvis que es van produir des de mitjan segle XVIè, cal parlar d'una nova etapa dins el fenomen d'aprehensió

del passat. Canvis que van provocar una crisi de fe en l'antigor, entre els quals cal esmentar el descobriment del Nou Món que propicià amb escreix el sentiment de superioritat sobre els antics: López de Gomara escriu que el geni dels espanyols ha superat al dels antics en descobrir terres "que nunca los romanos señores del mundo las supieron"; Gracián a *El Criticón* observa amb orgull que "todo cuanto hay escrito en todas las artes y ciencias no ha sido más que sacar una gota de agua del océano del saber" i Cristobal de Villalón en la seva obra *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539) celebra lucreciàrament el progrés del gènere humà que eicva l'home per sobre de les bèsties, tot i basant-se en la idea cristiana de la perfectibilitat defensada pels il·lustres doctors de l'Església. Per a Villalón, els antics eren bàrbars, rudes i simples (25) i es meravellaven de qualsevol cosa perquè els mancava l'experiència (la casa de la madureca i de la intel·ligència) que els homes del XVI tenen (el "sentit de la història" que dirien nosaltres). Vegem en aquest fragment com Villalón valora molt positivament i avant la lettre l'escèptica i lúcida actitud del *déjà vu*:

No puedo sino concluir, que la rudeza de aquella antigüedad dava ocasión á que las cosas que se hazian, por pequeñas que fuessen, se tuviessen en mucho, escriviéndolas como cosa de gran notavilidad, y las cosas que se dezian, ser estimadas por oráculos de Dios, quanto quiera que mejor se pudieran dezir. Mas agora, como todos los hombres sean más agudos e industriosos e sabios, de ninguna cosa por admirable que sea se espantan, ni por maravillosa que sea se admiran, ni por notable que la oyan la estiman, porque tienen tanta



esperiencia de todo, que la tienen en poco, y á lo mucho tienen en nada.

Com afirma F. Brunetière (26), el que questionaven els autors que participaren activament (o coetàniament com Villalón) en la *Querelle* era la idea d'evolució -si bé hem de tenir en compte que la teoria del progrés no aconseguí carta de naturalesa fins al segle XVIII (27)-, tot i posant-se en dubte l'absoluta exemplaritat dels clàssics, dins el debat general que ja Petrarca inaugurà entre la concepció lineal i la concepció cíclica de la Història.

Els primers atacs als antics vingueren dels cercles cartesianes en defensa dels poemes heroics de Desmarets de Saint-Sorlin, els qual estaven basats més en la mitologia cristiana que en la clàssica. Però, de fet, la disputa com a tal no estallà fins a la publicació de *l'Art poétique* (1674) de Boileau defensor de la tradició clàssica en poesia (a Itàlia, però, la polèmica ja havia començat amb l'aparició de l'obra de Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata* (1581) entre els que continuaven veient a Ariost com a cim literari insuperable i els que consideraven que Tasso es mereixia un tracte similar). La disputa s'estengué a Anglaterra -on continuà vigent fins a la primera dècada del segle XVIII- protagonitzada per William Temple, Jonathan Swift i William Wotton, entre altres.

Amb tot, no imaginem que els moderns del setze i del disset com a intel·lectuals radicals i revolucionaris que abominaven de la tradició, sinó com a escriptors que defensaven un tracte valuatiu paritari per a la poesia coetània (i d'altres manifestacions

culturals) i per a la clàssica. Adhuc, cal tenir en compte que la *Querelle* fou extremadament confusa, i especialment a Anglaterra tal com parodià J. Swift en el conte "Battle of the Books" (*A Tale of a Tub* (1704)), i que, vists des de la nostra perspectiva, a voltes ens podien semblar més moderns els partidaris dels antics que no pas els partidaris dels moderns. En definitiva, com digué Fontenelle a la seva *Digression sur les anciens et les modernes*: "Toute la question de la prééminence des anciens sur les modernes, étant une fois bien entendue, se réduit à savoir si les arbres qui étaient autrefois dans nos campagnes étaient plus grands que ceux d'aujourd'hui. En cas qu'ils l'aient été, Homère, Platon, Démosthène ne peuvent être égaux dans ces derniers siècles; mais si nos arbres sont tout aussi grands que ceux d'autrefois, nous pouvons égaler Homère, Platon et Demosthène" (28).

Els antics es presentaven com a continuadors de la filosofia que emana de la célebre frase de Bernard de Chartres del segle XIII: "Som nans enfilats sobre espatlles de gegants", mentre que els moderns deien que els antics eren uns nens i que ara ells són aquells nens que s'han fet grans.

Dos dels majors antagonistes foren Boileau pel partit antic i Perrault pel modern. Boileau, tot i que admirava profundament la tradició i es planyia de les pessimes traduccions que se'n feien per part des "sots et ignorants", hagué de retractar-se de molts del seus principis per diverses pressions socials. Molts es van trobar enmig dels dos focs com J. Swift que d'una banda menyspreava la pedanteria dels erudits i d'una altra l'ignorància dels advenedissos (finalment va pronunciar-se a favor dels antics, tot i que la seva

obra té molt més de moderna que de clàssica). La Bruyère i Racine integraven també partit dels antics i, a excepció de Madame de Sévigné, les dones distinguides van mostrar-se a favor dels moderns no tant per la propensió a la substitució de que parla el sociolinguista V. Labov, sinó perquè, com les satiritzava Boileau, no sabien grec ni llatí i el seu puritanisme els feia detestar el paganisme dels antics.

Voldria subratllar molt especialment la consciència que s'observa en les rèpliques que feren els moderns als antics del fenomen de la mistificació de la història. Quan els moderns retreuen als antics que s'aprofiten només parcialment dels clàssics (a través de traduccions pessimes interpretades subjectivament) i sempre per a justificar el propi temps, no estan parlant ja de la "moderníssima" *misunderstanding*?

També l'historiador H. Rigault constata aquesta mistificació del passat i la seva relació amb el fenomen de la traducció: "Le XVI<sup>e</sup> siècle, si amoureux de l'antiquité, avait déjà donné l'exemple, en traduisant les anciens, d'une liberté excessive (...). Mais les traducteurs du XVII<sup>e</sup> siècle aggravèrent l'inexactitude du sens, le XVIII<sup>e</sup> siècle a une prétension de plus. Il veut s'approprier aussi les anciens, mais en les perfectionnant, pour les rendre plus dignes de lui. Son infidélité se compose de beaucoup d'estime pour lui-même et de quelque dédain pour l'antiquité" (29). I, semblantment ocorre encara al segle XVIII<sup>e</sup>.: "Voilà le sort de l'antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle; cultivée avec soin à Port-Royal mais avec une pieuse défiance de l'esprit païen; étudiée sans méthode et sans progrès dans

l'Unité, du moins jusqu'à Rollin; enjolivée et rapetissée par les jésuites; travestie par les traducteurs, négligée par les gens du monde" (30).

Entre els partidaris dels moderns tenim a Descartes, a Pascal, a Ramus -la tesi doctoral del qual (1536) es basava en la demostració que totes les doctrines d'Aristòtil eren falses- i, entre altres, a Francis Bacon, el qual, en la seva obra *Novum organum* (1620), compara la Història amb el procés de maduresa de l'home, i considera -com Villalón- que els grecs i els romans són la joventut de la Història i que no pas els adults puix que no tenien encara l'experiència que els han donat a ells els segles (31). Com hem dit, també es troba al costat dels moderns Charles de Perrault. A voltes de forma més reticent, com quan utilitza la màxima "*la natura no canvia*" no tant per demostrar la supremacia dels moderns sobre els antics com per demostrar que les obres de tots dos poden ésser igualment bones ("*A former les esprits comme à former les corps / La Nature en tout temps fait les memes efforts // De cette meme main les forces infinies / Produisent en tout temps de semblables génies*"); a voltes de forma més apassionada: "*Sur quelque Art que vous jettiez les yeux vous trouverez que les Anciens estoient extrêmement inferieurs aux Modernes par cette raison générale, qu'il n'y a rien que le temps ne perfectionne*"; finalment, Perrault serà un dels homes que intentarà cercar un consens en la disputa tot i declarant la superioritat general dels moderns excepte en els gèneres de la poesia i l'oratória.

Amb tot, per a nosaltres, Perrault ens resulta molt poc modern i difícilment catalogable com a antic. Recordem si no els seus famosos blasmes a l'obra d'Homer per la seva "grollera

quotidianitat" (32). El mateix ocorre amb Tassoni, el qual atacava obertament i virulentament els clàssics parodiant-los per la seva manca de gust i de lògica: els autors grecs i romans eren necis i vulgars perquè parlen de coses baixes i usen paraules indecoroses. Per exemple on s'és vist que Nausica, una princesa, vagi a rentar roba amb les seves crides o que un rei com Ulisses s'hagi rebaixat a fer treballs manuals i hagi fet el seu llit?. O amb Boileau quan, a les seves *Reflexions sur Longin*, comenta també l'obra d'Homer (entre d'altres raons com a pretext per atacar Perrault), però passa per alt les seves burles a la quotidianitat.

Boileau no és en aquest punt distint de Perrault i tots dos són fills del seu segle. Racine, és des dels nostres ulls d'homes del segle XX, molt més modern que no pas Tassoni o Perrault per molt que defensés els antics, ja que fou un dels primers a celebrar la bellesa i els costums senzills -rústics- d'Homer. I, de fet, aquesta és la fal·làcia que cal descolgar: que es pot ser autènticament modern i tenir alhora molt present als nostres predecessors. O, millor encara, que per ser modern cal tenir-los molt presents.

Maravall assenyala tres fases successives d'afirmació en els moderns dins la polèmica entre antics i moderns: imitació, emulació i superació. Des de la tendència a la identificació amb els autors antics i el gust per l'arcaisme es passa a la defensa de la llengua nacional, a l'ús de temes i personatges nacionals, fins a arribar a la conversió en clàssics dels autors recents i a l'exaltació patriòtica.

Joachim du Bellay (1522-1560) fou un dels polemistes de la branca moderna més conscients d'aquest triple procés. Du Bellay, que ignorava gairebé tota la literatura medieval, reivindicava, en la seva obra *La Deifence et Illustration de la Langue Francoyse* (33) - una obra de glorificació nacional plagiada de l'obra de Sperone Speroni, *Dialogo delle lingue* publicat a Venècia l'any 1542, en què es tractava de demostrar la superioritat de l'italià respecte al llatí-, la superioritat del francès per sobre del llatí, el grec i l'italià (el seu rival contemporani) i presenta com a argument bàsic el següent: la glòria del poble romà i grec ha anat aparellada amb l'extensió espacial i temporal de les seves llengües i cultures; en conseqüència, si França vol imposar-se sobre els seus contemporanis i els seus successors les victòries nacionals i militars han d'anar unides amb les lingüístiques i literàries. La llengua i la cultura són les que asseguren l'immortalitat d'una nació: "tu ne dois avoir honte d'écrire en ta Langue: s'ais encores doibs-tu, si tu es icy de la France". L'actitud etnolingüística de Du Bellay no pot ésser més evident quan afirma que "el francès que escriu en llatí demostra una manca absoluta de patriotisme". I el triple procés és també evidentíssim: els antics han estat molt grans; si nosaltres ho volem ésser tant o més que ells, imitem el que ells van fer: en art, en estratègia militar, en llengua:

Se compose donq' celuy qui voudra enrichir sa Langue, à l'imitation des meilleurs aucteurs Grecz et Latins: à à toutes leurs plus grandes vertuz, comme à un certain but, dirige la

pointe de son style. Car il n'y a point de doute que la plus grand' part de l'artifice ne soit contenue en l'imitation.

En resum, com esmenta Hightet (34), darrera la *Querelle* (el final de què fou d'un gran consens per ambdues parts: l'acceptació per part dels moderns que els clàssics no poden ésser estudiats superficialment, ja que moltes de les seves virtuts requereixen un estudi aprofundit que ha d'anar per sobre dels gustos de l'època - amb la qual cosa s'estava contribuint al procés d'eixamplament de l'abisme entre la literatura clàssica reservada a l'erudició i les lectures del públic en general-, i per part dels antics l'acceptació que les obres modernes poden ésser tan bones com les clàssiques) s'amagaven molts prejudicis i molts interessos creats: el sentiment nacionalista, la ignorància de la llengua grega i del món medieval, l'oposició a les autoritats tradicionals, el meliquisme del gust aristocràtic francès, la consolidació de l'*Académie* enfront de les preceptives clàssiques, etc. Ara: la *Querelle* simbolitzà la fi del respecte servil a la tradició i, estèticament, l'inici de l'esquerdament de la *kalokagathia* (la identificació permanent i absoluta del bell amb el bo), el cant del cigne de la qual arribarà segles més tard amb Hegel: "A l'époque du classicisme français, la controverse sur l'exemplarité de l'art antique se rallume; elle conduira les deux parties -Anciens et Modernes- à la conclusion commune qu'il est en dernier ressort impossible de mesurer l'art antique et l'art moderne à l'aune d'une même perfection, d'un *beau absolu*, parce que chaque époque a ses *œuvres propres*, donc aussi son propre goût et sa conception du beau (le *beau relatif*)." (35).

La centralitat del problema de la imitació (bé com a homenatge a la tradició, bé com a mètode d'emulació i superació (36)) ha anat aparellada, com assenyala García Berrío (37), sobretot des del renaixement, amb la recerca de l'originalitat. I és singularment a partir del segle XIX quan es questiona la validesa del camí imitatiu per atènyer l'originalitat individual, fins a arribar a les avantguardes de principi de segle en què originalitat i imitació esdevenen conceptes antagònics. Ara: l'originalitat ocuparà un lloc extremadament secundari en poetes com Gabriel Ferrater, atents a teixir el seu discurs amb els d'altri sense pretensions d'ignota novetat, per a ells la valua literària no es basa en la quimera de l'originalitat -justificadora de la precarietat informativa- sinó en la personalització de la tradició. Com deia Eliot a *The Sacred Wood*:

One of the surest of tests is the way in which a poet borrows. Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from which it was torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion. A good poet will usually borrow from authors remote in time, or alien in language, or diverse in interest. (38)

Ferrater tria aquest camí (el del good poet, segons Eliot) en remetre's a escriptors d'altres literatures i allunyats en el temps. Alhora, Ferrater, escèptic envers la idea d'originalitat, vol



retornar al món medieval (i al de de Shakespeare) perquè en ell el plagi era una activitat normal i habitual. No és que la imitació hagi deixat de ser en cap moment de la història pràctica generalitzada, sinó que en certes èpoques la imitació és prestigiada i hom la confessa o se n'enorgulleix, mentre que en d'altres no ho és i hom se n'anaga.

La intertextualitat és inseparable del fet literari. Amb tot, en la Catalunya dels anys seixanta, assumir el text com un teixit intertextual i declarar-ho explícitament com feia Ferrater, implicava una actitud força insòlita. I diem Catalunya perquè el moviment de represtigi del plagi i la consciència de la intertextualitat com a factor rellevant en la constitució del fet literari era prou viu arreu i del de feia dècades. Ezra Pound, per al qual la poesia anglesa no era "res més que la història de l'èxit dels furts comesos als francesos", havia dit:

Be influenced by as many great artists as you can, but have the decency either to acknowledge the debt outright, or to try to conceal it. Don't allow "influence" to mean merely that you mop up the particular decorative vocabulary of some one or two poets whom you happen admire. (...) As for 'adaptations': one finds that all the old masters of painting recommend to their pupils that they begin by copying masterwork, and proceed to their own composition. (39)

El famós concepte d'intertextualitat dels estructuralistes, puixant als anys seixanta, tenia com a finalitat destruir la

centralitat de l'autor per afirmar la centralitat del text i la seva intrahistòria (40): 'Les *Poésies* et, de façon moins visible mais analogue, tout texte moderne se constituent comme une totalisation des discours présumés et de leur appropriation, aussi bien que du commentaire "metalinguistique" de celle-ci comme de ceux-là.' (41). De tota manera, per molt generalitzat que pugui ésser un estat d'opinió, sempre hi ha veus discrepants. Així, per exemple, Robert Graves no veia amb gaire bons ulls el pòsit d'intertexts en què es peixa la poesia d'Auden: "W.H. Auden is a fraud: that is to say he is a synthetic poet, plagiarizing in a curiously wholesay way. He gets hold of some good piece of work by someone whih is not to well known, and vulgarizes it. (Chapter and vers available)." (42). Per a Graves, Auden fora un exemple dels *bad poets* de què parlava Eliot; per a Ferrater fóra tot el contrari: un exemple de *good poet*.

Però seriem injusts amb la història del pensament català si oblidéssim que molts anys abans de Ferrater, Eugeni d'Ors havia formulat el seu famós axioma *Allò que no és tradició és plagí*, el qual actuava com a rèplica contra les avantguardes i el seu afany d'originalitat a través de l'irracionalisme i de la desviació de les normes (lingüístiques et alt.). és igualment vàlid en boca de Ferrater. Deia Ors: "Tot allò que no és normalitat és monotonía. Tot allò que no és racionalitat és vulgaritat. Si proveu el dibuix incoherent, veniu a parar en la caricatura anodina. Si proveu el llenguatge incoherent, veniu a parar en la frase feta. Podríem dir, estirant la sentència famosa del retorià: "Chassez le rationel, il revient au galop". I revé en les seves formes més pobres i degradades." (43).

Ara: no tots els avantguardistes han abominat dels llegats de la tradició. Salvador Dalí, per exemple, va fer seu el fanós còrisme orsià i va tractar de fugir sempre del patetisme del plagi (entès aquí com a repetició inconscient d'altri sense cap tipus d'enriquitment), puix que al seu entendre només dins els límits de la tradició hom és lliure. Dalí, a l'igual que Ferrater, critica l'obra de Picasso fonamentada en el plagi sistemàtic que no expressa sinó "la pobresa de la revolució" (43). Dalí era també com Ors i com Ferrater un enemic de l'espontaneïtat i dels arravataments adolescents de l'art modern, i sabia que la única manera de desfer-se del "mal" del cubisme era passant per ell (44), de la mateixa manera que Ferrater es distancïa de les avantguardes fent poemes surrealistes.

Ferrater es val de l'apoteigma d'Ors per demostrar que la poesia de Riba pertany també a la tradició catalana, malgrat el seu caràcter innovador -és a dir, no realista-, ja que dir que tot el que no és tradició és plagi, implica afirmar que tot el que no és plagi és tradició. És a dir: que un escriptor vertaderament revolucionari com fou Riba depèn de la tradició en tant que pretèn d'oposar-s'hi. I aquí s'esdevé el fet paradoxal que veïem abans a propòsit de Racine: "Que l'escriptor revolucionari, l'escriptor innovador, en certa manera és l'escriptor que més es lliga amb la tradició" (46). Paradoxa que Ferrater compara al sistema d'evolució de les llengües en què hi ha un doble moviment constant de renovació i de perseverança: "és la necessitat d'innovar autènticament que, en certa manera, obliga l'escriptor a no innovar massa, a lligar-se amb els models i amb els escriptors respecte als quals vol innovar." (47).

La imitació no és en la literatura moderna un cas especial d'al·lusió com prescrivia la retòrica tradicional o un element sobreposat en un poema o en una façana, sinó que l'element d'altri s'empelta al nou discurs i li atorga una multiplicitat significativa: les que ha tingut aquest element en altres textos i la que posseeix en aquest nou text. Aquesta és la causa on crec que rau el fet que Ferrater no posi cap cita "cultura" prèvia als poemes (els llaçets que tant fascinen a Guillén o als novíssims) i que fins i tot les poques que n'hi havia en els llibres solts (48) desapareixin en l'obra completa: emfatitzar la funció del plagi com a quelcom estructural i allunyar-la al més possible de la simple ostentació intel·lectual. Matiso, però: en Ferrater de tot n'hi ha. No posa cites entre el títol i el poema, per aquesta santa raó, però suposo que també perquè devia adonar-se que sí, a més a més dels títols amb altres llengües i de les cites visibles i invisibles dels poemes, afegia cites inicials, l'abús era ja excessiu.

Els intertexts poden ésser formulats explícitament o implícitament. A més a més, poden ésser recreació de motius o de formes (v.g. quan Robert Frost s'interessa per l'obra d'E. Dickinson pel control formal de la seva energia i no per les idees que conté; o quan Ferrater emprà el *sprung rythm* de Hopkins en el poema "Punta de dia" (cf. apèndix VI. 1.), ritme que es troba a mig camí entre el metre regular i el vers lliure, amb què Hopkins tractà d'imitar el ritme de la frase (anglesa) comuna -no endebades se l'ha anomenat també el metre "nadiu"- (49). El *sprung, rythm* fou recuperat per poetes com Pound i Eliot i tingué molt d'èxit entre els poetes

trentistes, és a dir els de la branca de la poesia anglesa a què es remet Ferrater. Com assenyala, J. Cornudella (50), un altre exemple fóra l'ús del ritme anapestic de Pavese en el poema "Les generacions", un poema que, a l'ensens, recrea un del motius més freqüents (el del cicle generacional) en la poesia de Pavese.

Poden ésser usats com a rèplica (v.g. el capgirament de tòpics) o com a homenatge. Poden ésser reelaboracions (com *Imitations* de R. Lowell, *Imitations* de T. Hardy o *Homenaje* de J. Guillén o com les obres *Brave New World* de Huxley, *The Sound and the Fury* de Faulkner i *Under the Greenwood* de Hardy basades en les obres de Shakespeare *The Tempest*, *Macbeth* i *As You Like It*, respectivament). O poden ésser pretextos (com l'*Odíssea* respecte a l'*Ulysses* o com les cites d'altri que usa Montaigne com a punt de partida per elaborar els seus propis raonaments (51)).

Hom haurà observat que estic aplicant de forma arbitrària els noms de plagi i d'imitació i que a voltes el concepte de plagi l'empro en sentit negatiu i en d'altres en sentit positiu. Aquest fet s'explica pel fenomen de simpatia amb el poeta objecte del meu estudi. Ferrater va usar el terme de plagi en ambdós sentits. Com a mostra d'humilitat (dins la ficció del seu personatge poètic) i per epater le lecteur s'afirma a si mateix a "Poema inacabat" com a plagiador dels medievals, mentre que en d'altres ocasions definia la imitació com un procés de distanciament de la ignorant simplicitat del plagi, tal com podem llegir aquí:

En rigor desearía que se hubieran influido todos los escritores que he leído, porque si no se han influido quiere decir que he sido poco sensible hacia ellos. Ya sé que este ideal es irrealizable, pero puedo decir que soy un imitador sistemático y profuso, y que he copiado todo lo que se ha parecido copiable, en concreto, todo aquello que era escandalosamente diferente a lo mío. De hecho no conozco ninguna otra forma de llegar a ser original. Si se decide a copiar a Mallarmé, supongamos, como no tengo ni la más remota posibilidad de semejarle a él, caeré fatalmente en la originalidad. En cambio, si copio a Aragon o a algún otro contemporáneo, lo más fácil es que la copia me salga perfecta, y solamente será un plagio. (...) Una pequeña suerte que he tenido es que "Letter to Lord Byron", de Auden, ha sido durante muchos años inencontrable, y que escribí mi "Poema inacabat" antes de leerla, porque de conocerla se hubiera impedido el escribirlo, y hasta a mí me parece increíble la pura verdad: que no imitara en nada a Auden. El hecho real, desde luego, es que tanto Auden como yo imitamos el "Don Juan", y como tenemos más o menos la misma edad, es inevitable que ambos miremos a Byron con idénticos ojos. (52)

En aquest fragment acaba d'introduir-se un altre dels fenòmens a tenir en compte quan hom s'acara amb el tema de la imitació: el de la concomitancia no-imitativa. És el cas que es produeix quan dos autors arriben a resultats similars de manera paral·lela sense que hi hagi hagut cap coneixement recíproc. Aquest fenomen de sincronisme s'esdevé generalment entre autors costanis i és el que trobem entre Pavese i Ferrater -tal com el propi Ferrater ens n'adverteix- i entre "Poema inacabat" i "Letter to Lord Byron".

tal com acabem de llegir. Fora també el cas de Tennyson i Browning que van arribar tots dos de manera independent a la forma de monòleg dramàtic. O el cas de les concomitàncies entre Döblin, Joyce i Dos Passos. Alfred Döblin va insistir reiteradament que la seva obra *Berlin alexanderplatz* no havia estat producte del plagi de *l'Ulysses* ni de *Nanhattan Transfer*. Si són certes les seves paraules, aquest fet i l'anterior ens demostren que una mateixa època pot produir dues coses semblants, fins i tot iguals, en diferents indrets i amb independència una de l'altra, i ens ha de servir de toc d'atenció abans d'imputar com a plagis allò que han estat concomitàncies, per molt sorprenents que ens puguin semblar.

Ferrater feia esment també en la cita anterior d'un altre aspecte important: el perill que comporta prendre com a model un contemporani, perquè o bé es cau fàcilment en el plagi o bé s'ha de vencer moltes dificultats per tal de no re-escriure el discurs que se'ns ha anticipat. Dificultats com les que va haver de vencer Eliot un cop conegut *l'Ulysses* -"No puc expressar sinó admiració", digué després de llegir l'obra de Joyce i afegí: "però, realment, m'hagués estimat més per al meu propi interès no haver-la llegit"- . Eliot, però, sabé distanciar-se'n i trobà la seva pròpia veu, entre altres raons, perquè creà un gènere distint. De la mateixa manera, Gil de Biedma i Ferrater, tot i tenir interessos poètics comuns, produïren obres distintes, perquè, entre altres raons, escrivien en llengües distintes. Complementàriament, prendre com a model un escriptor del passat ofereix moltes possibilitats a l'escriptor. També aquí Auden s'acorda amb Ferrater. Auden explica que el fet que el seu primer

meistre, Thomas Hardy (que era ja modern però encara no del tot modern i a voltes el prou dolent com per permetre la superació) fos prou llunyà en el temps va impedir que la influència no caigués en el plagi (53). Podríem dir quelcom similar de la relació Carner-Ferrater. En parlem més endavant.

Insisteixo: la imitació no és ni un mode literari que apareix en uns moments de la història i desapareix en altres ni una activitat que concerneix uns escriptors sí i uns altres no. Altrament, el fenomen imitatiu és present en tot discurs literari amb les dues úniques diferències que hom n'és conscient o n'és inconscient i que hom el declara obertament o bé l'emascara.

Joel Weinsheimer, en el seu interessantíssim llibre *Imitation* (54), subratlla precisament aquesta inseparabilitat entre imitació i literatura. La imitació no és un gènere literari, sinó, a l'inrevés, la literatura és un tipus d'imitació (més o menys simètrica, més o menys distanciada) de la realitat.

Weinsheimer s'acara amb el pensament de tres dels més fervorosos enemics de la imitació (J. Locke, E. Young i T. Varton) i deconstrueix llurs discursos tot i observant la paradoxa que els condiciona: els qui ataquen la imitació i, complementàriament, defensen l'originalitat defineixen el propi discurs com a nou i singular i neguen el deute amb altres discursos desitgen, tanmateix, ésser imitats pels discursos posteriors:

It is this disjunction which for Young defines originality:  
its relation to predecessors must be inverted in relation to



successors. Imitating none, it desires to be imitated by all.

(55)

Weinsheimer no només demostra la fal·làcia de la suposada originalitat dels discursos d'aquests tres detractors de la imitació en detectar les múltiples pègtes de pensaments d'a'tri en llurs obres, sinó que capgira la seva definició de l'originalitat i la fa igualment vàlida per a la imitació. Si un discurs és original pel fet que hom l'imita i, segons Young, un discurs imitatiu du a un atzucac, un discurs imitatiu que al seu torn és imitat aconsegueix automàticament el rang d'originalitat:

Here Young stresses most emphatically the dual nature of the original and of the imitation. The original is unoriginated yet fertile; correspondingly, the imitation is originated but sterile. This last assertion -that imitation "die without issue" because they are not imitated- is crucial to the dichotomy because insofar as an imitation originates imitation it is original. (56)

Tota obra és imitativa perquè la *creatio ex nihilo* és impossible. En conseqüència o bé ha de menystenir-se el terme original o bé, com es dedueix de Young *malgrà* lui, és vàlid per a totes les obres car tota obra és susceptible d'èsser imitada. No hi ha obres imitatives no singulars ni obres singulars no imitatives. Tota obra imita i és única per definició, ja que mai no es produeix imitació sense reajustament.

Locke defensava l'originalitat des de l'empirisme tot i admetent que cadaascú aprehe'n la realitat d'una manera distinta de la de l'altre i és impossible la traducció exacta d'una percepció. Si aquest axioma epistemològic és cert no és conseqüent, com ironitza Veinsheimer, que Locke (ni ningú) es decideixi a escriure o a parlar car el pensament és intransfrible. En certa manera Locke té raó perquè en el procés comunicatiu entre l'emissor i el receptor es produeixen clivells més o menys importants. Afirmar que l'aprehensió de la realitat varia de subjecte a subjecte no contradiu, però, el principi imitatiu. Com si no podria haver tants poemes d'amor distints? I no és cert que la lectura d'un mateix poema varia de lector a lector?

Ara: a l'argument de Locke li manquen dos pecus fonamentals.

La primera és el punt de vista diacrònic de la *misunderstanding*. Locke limita el problema de la malinterpretació a la interacció entre subjecte i objecte i entre emissor i receptor, però oblidia els factors socio-històrics que intervenen en el procés epistemològic: ja som a l'estètica de la recepció.

La segona és la que s'infereix de la ingenuïtat de creure que la meua visió de la realitat, que les meues idees són úniques i noves. Tota percepció, tota formulació és compartida en major o menor grau pels altres.

La imitació, conscient o inconscient, explícita o implícita, hi és sempre. La literatura és, com sabia prou bé

Ferrater, circular i dialògica, producte de la suma del coneixement de l'altre i de l'ús d'aquest coneixement:

The circularity of reading and writing implied an imitation reflects essentially the circularity of all social intercourse, the interchangeability of I and Thou. (57).

## II. 1. 1. 2. LA DIMENSIO METALITERARIA

Tot aquell que s'acara amb l'art modern i contemporani se n'adona del seu profund narcisisme. L'art es remet obsessivament a l'art. La càmera s'emmira a si mateixa a *Une nuit americaine* de Truffaut i a *Fearful Town*. Picasso i Dalí fan i refan la història de la pintura (las "Las Meninas" de Velázquez, l'"Angelus" de Millet). I la publicitat se cita (58).

Dins la literatura podem situar en els *Musings* dels lakistes anglesos i en la "Filosofia de la composició" de Poe l'inici *in crescendo* de la meditació sobre el fet poètic (tenint en compte, però, que en totes les èpoques hi han hagut escriptors que han parlat sobre el seu propi quefer (v.g. Horaci o algunes razos dels trobadors). El discurs metaliterari es troba en l'època moderna dins i fora del discurs poètic. Això és: d'una banda tenim a Valéry, a Baudelaire o a Eliot en la seva vessant com a assagistes reflexionant sobre la seva pròpia obra i sobre la dels altres i, d'una altra, en les seves obres poètiques apareix el poeta com a personatge poètic que reflexiona dins el poema sobre el poema que està fent, o sobre poemes d'altri o sobre la literatura en general. I encara, dins el discurs poètic es juga intertextualment de manera explícita o implícita. Podriem recordar també a Robert Lowell revelant a l'inici del seu llibre *For the Union Dead* les fonts

d'alguns dels seus poemes o qualsevol dels manifestos poètics que apareixen en els prefacs d'obres de V.H. Auden, Thomas Hardy o Witold Gombrowicz.

I, necessàriament, hem d'esmentar l'excel·lent homenatge a la metaliteratura i a la figura del lector que és l'obra de Calvino *Se un notte d'inverno un viaggiatore*. Recordem com comença: "Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Ariassati. Raccolgiti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. La porta è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa."

Gabriel Ferrater participa absolutament de les palpitations metadiscursives del seu temps, tant en el seu vessant poètic com quan fa crítica d'art:

De las varias corrientes que actúan en la pintura moderna, una de las más energicas, y tal vez la que la producido mejores resultados hasta ahora, es la que impulsa a los artistas a, por así decir, poner las cartas boca arriba; a manifestar claramente las intenciones y los procedimientos de su pintura, invitando al contemplador a reconstruir mentalmente la elaboración de la obra en el espíritu del pintor. Eso hacia Velázquez, que no en vano ha sido llamado el "pintor para los pintores", y eso han hecho, desde Cézanne y Seurat, muchos artistas modernos, señaladamente los cubistas. Eso hace José María de Martín. (59).

L'encunyament del terme "metaficció" data de 1970 i és atribuït al crític i novel·lista nordamericà V.H. Gass. Ara bé, termes com "metallenguatge" o "metaretòrica" són del tot freqüents des de la

década dels seixanta. Com esmenta Patricia Vaugh en la seva obra *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction* (1984), "Metafiction pursues such question through its formal self-exploration, drawing on the traditional metaphor of the world as a book, but often recasting it in the terms of contemporary philosophical, linguistic or literary theory. (...) Metafictional texts show that literary fiction can never imitate or 'represent' the world but always imitates or 'represents' the discourses which in turn construct that world. However, because the medium of all literary fiction is language, the 'alternative worlds' of fiction, as of any other universe of discourse, can never be totally autonomous." (60).

Vaugh relaciona el fenomen de la metaliteratura amb el principi d'incertesa de Heisenberg ("In a sense, metafiction rests on a version of the Heisenbergian uncertainty principle: an awareness that 'for the smallest building blocks of matter, every process of observation causes a major disturbance', and that it is impossible to describe an objective world because the observer always changes the observed" (61); relació que ve donada per la tensió existent entre els límits de la realitat i la ficció: la mimesi és ara tan impossible com desacreditada (v.g. la teoria del reflex de Luckács), però, alhora, i molt especialment en els discursos realistes com el de Ferrater, escriptor i lector són conscients que, en certa manera, els fets narrats imiten els fets reals (62).

El solapament de dues veus en els discursos metaliteraris (la veu del discurs i la veu que parla sobre el discurs) és relacionable amb el principi dialògic de Bakhtin (63) i, a l'ensens, cal relacionar la metaficció amb el joc intertextual, l'explicitació

del qual és un tret molt present en la literatura contemporània en vers (Lowell, Auden, Ferrater) i en prosa (Borges, Nabokov, Barth).

El jo del discurs metaliterari és un jo hiperconscient que continuament ens fa saber que el text és un producte elaborat i propi i no un producte autònom i espontani (64).

A *Les dones i els dies* trobem indicis explícits de meditació metadiscursiva en tots aquests poemes i en totes aquestes varietats:

a) poemes en què es reflexiona sobre el propi quefer poètic ("Tres llimones", "Els jocs", "Fi del món", "Poema inacabat", "La lliçó", "Si puc").

b) poemes en què es reflexiona sobre el fet literari en general ("Literatura", "Maitresse de poète").

c) poemes en què l'autor fa esment a algun aspecte de la tradició literària i hi reflexiona implícitament o explícita ("In memoriam" (la tradició de la modernitat: Baudelaire, i la literatura existencialista; "Poema inacabat" (els medievals, la poesia realista, el surrealisme...); "Naixença" (els medievals); "Els aristòcrates" (la tradició catalana vs. altres tradicions)); "A través dels temperaments" (la tradició del *purple-patch*).

d) poemes de reflexió sobre discursos d'altri ("Sobre la catarsi" (Maragall), "A l'inrevés" (Mark Twain), "Josep Carner" (*idem*), "Poema inacabat" (Carner, Foix, Pla, V. Morris...).

e) poemes que refan algun mite o motiu literari ("Com Faust", "Teseu", "Lorelei" (el de l'ondina en la recreació que en fa Heine (65)), "Sacra rappresentazione" (els actes sacramentals),

"Societas Pandari" (el personatge homèric de Pàndar), "Poema inacabat" (la història d'Erec i Enide, la dialèctica entre el cicle natural vs. la linealitat humana de Catul), "Tam gratumst mihi" (el correlat sexual de l'ocell de l'estimada de Catul), "Tro vos mi siatz renduda" (el tema de la separació amorosa recreat per Bernat de Born), "Tempestiva viro" (el tema de la pubertat recreat per Hcraci), "By natural piety" (els temes de les edats de l'home i de la infància recreats per Wordsworth); "Kensington" (el tòpic de la dona-flor recreat per Heine), "De lluny" (el mite d'Helena); "S-Bahn" (el tòpic de la belle sans merci recreat per Villon; i el de la *midons* dels trobadors aliat amb el *dominum non sum dignus* bíblic).

f) poemes que tenen com a pretext la recepció de la pròpia obra ("Tam gratumst mihi")

g) poemes en què el jo poètic s'afirma com a lector ("El lector")

h) poemes de reflexió sociològica sobre la dialèctica entre cultura i societat ("Poema inacabat" (el passatge de la interpretació d'un poema de Maragall, etc.) "Economies rivals", "Babel", "Per José Maria Valverde", "Canço del gosar poder").

Aquesta relació, insisteixo, inclou només els poemes que contenen referències intertextuals evidents i els autoreflexius. Ara: de referències intertextuals ocultes o semi-ocultes n'hi ha a tots els poemes de *Les dones i els dies* (en l'apèndix VI. 1.s'inclou una còpia d'un exemplar de *Da nuces pueris* anotat pel mateix Gabriel Ferrater, en què és palès el variat i profús intertextualisme d'aquesta poesia). Al llarg d'aquest estudi, i a mesura que anem



comentant cadascun dels poemes, parlarem dels intertextes anagats que hi apareixen i que he pogut detectar. En aquest capítol ens dedicarem només a comentar els poemes en què la reflexió literària és el tema de fons.

En molts dels poemes de *Les dones i els dies* es questiona la validesa del fet literari vist com un inútil esforç de retenció de l'experiència viscuda i de lluita contra el temps. Inútil perquè ni el producte literari més perfect pot arribar a ésser mai tan valuós com la realitat. Judici que per extensió afecta a la sobrevaloració del present enfront del passat i la seva memòria. Aquesta conclusió moral (el rebuig de la memòria poètica) és la que apareix (paradoxa inclosa), entre altres, en els poemes "Tres llimones", "Maitresse de poète" i "La lliçó". I, en el sentit ampli (el rebuig de la memòria) apareix a "Per no dir res" i "Mala memòria".

El poema "Tres llimones" és un bon exemple de l'ús de correlats objectius en la poesia de Ferrater, però es diferencia de la majoria perquè el referent aquí és ocult quan normalment Ferrater tendeix al sistema comparatiu. El fet que aquí l'autor hagi decidit elidir-lo no provoca, però, intel·ligibilitat, de la mateixa manera que, com assenyala D. Oller (66), conèixer el referent biogràfic que hi ha al darrera (que les llimones representen dones i que aquestes dones tenen noms i cognoms) és dispensable per a la lectura. Si de cas, el que ratifica és l'ús simbòlic privat que té la llimona per a Ferrater (una formulació materialitzadora-sensual de la libido). Ara, de continuar per aquest camí la lectura s'allunya del seu eix central (el de la reflexió poètica) i, segurament, per evitar les lectures

eròtiques que tant complauen als lectors, l'autor va decidir focalitzar l'atenció sobre un objecte aparentment neutre, per tal d'encaminar la reflexió sobre la dialèctica entre realitat i memòria (poètica) de la realitat, la conclusió de què és que cal saber renunciar a la poetització i, sobretot, que cal saber aprehendre l'instant vital (que imaginativament apareix com uns brins de sol enmig de l'hivern que escalfen unes llimones -que les llimones-ones han sabut aprofitar-) (67).

Els altres dos poemes, "Maitresse de poète" i "La lliçó", formulen també la desafecció envers la memòria literària i la crida al *carpe diem*. El contrast entre vida i literatura és del tot explícita i apareix concretitzada en l'oposició entre una relació amorosa estable ("Maitresse de poète") (68) o fugaç ("La lliçó") i la còpia imperfecta que en fa literatura. O dit en paraules de Vattimo:

Las técnicas de arte, y antes que todas las otras tal vez la versificación en la poesía, pueden entenderse como recursos -no por casualidad tan minuciosamente institucionalizados, monumentalizados también ellos- que transforman la obra en residuo, en monumento capaz de durar porque ya desde el principio se ha producido en la forma de lo que está muerto; dura, no por su fuerza, sino por su debilidad. (69)

El poema "Maitresse de poète" presenta com una actitud ingènua el fet de concebre la vida com a imitació de l'art -tal com afirmava Goethe o Oscar Wilde-. L'afany romàntic que arriba fins als avantguardistes de "viure poèticament" apareix com una prouija

d'animes exaltades i adolescents, que la rutina del viure desmitifica. Contràriament, el jo poètic sap que l'afany de l'art consisteix a interpretar la vida. Tanmateix, la literatura sempre queda minimitzada per la força de la realitat. Aquesta desublimació de l'art presideix *Les dones i els dies* i queda prou explícita en la cita (atribuïda a la seva muller Jill Jarrell) que encapçala el llibre ("més val callar i fer")

A més a més de compartir aquesta reflexió desmitificadora del fet literari, el poema "La lliçó" és un exemple notabilíssim de manipulació no explícita de textos literaris d'altri i una mostra de la importància del substrat poètic anglosaxó a *Les dones i els dies*, ja que en el teixit de "La lliçó" hi participen el poema de Thomas Hardy "She opened the door" (70) i el de Robert Graves "The door" (71) (el qual es remet també al de Hardy). Tots tres recreen la mateixa situació (una noia obre una porta) i usen el mateix correlat imaginatiu per formular la relació establerta entre el jo poètic i la noia (les ones del mar fugisseres). Alhora -i per esmentar només les concomitàncies més generals: els punts de confluència són molts i molt més subtils (72)-, en tots tres la porta esdevé el correlat del desig, que només se satisfà en el poema de Hardy i que en els poemes de Graves i Ferrater podria resumir-se amb aquestes paraules de Pavese: "Pensare che quel corpo ha pure un pensiero, un risveglio, un riposo, un languore, una quotidiana durata, e s'io fossi quell'uomo, avrei davvero tutto questo, nella stanza vicina o sotto gli occhi. La giornata finirebbe in lei: questo, questo ho perduto." (73).

La diferència més substancial que s'observa és que en el poema de Graves no hi ha reflexió sobre el fet poètic, a diferència dels altres dos. Ara: mentre que en el de Hardy, l'aparició de la noia no només obre la porta del desig amorós, sinó, entre altres, la porta de la literatura i és ella qui atorga sentit al fet d'escriure, en el poema de Ferrater l'acte d'obertura de la porta del desig implica automàticament el desprestigi (el tancament) de l'àmbit literari. Quan la porta del desig es torna a tancar (la de Hardy no ho fa), al poeta de "La lliçó" només li resta el reducte literari, però serà precisament això: un reducte que farà palès que la literatura és un simple sucedani de la vida i que l'entrellucament dels espais vitals no fa sinó ratificar-ho una i altra vegada. Forçant una mica la lectura, podrien veure en la composició de Ferrater, no tan sols la reflexió sobre la literatura com a enganyosa imitació de la realitat ("En donc a comprendre una rompada falsedat"), sinó també la reflexió sobre l'exercici de plagi que està fent: el poema i els seus jocs intertextuals són un *divertimento* fatu en el qual el poeta no vol extasiar-se, perquè menysté les llibracions que es creen en el món de la realitat. Aquesta és una part de la lliçó que el poeta n'extreu i que es relaciona amb la gran lliçó d'aquest poema i de tota l'obra poètica ferrateriana: saber que les dones són les seves *midons* i que amb elles es pot aprendre i aprehendre (de) la vida. Afegir ara que aquest poema és també una gran lliçó de poesia anglesa pot resultar de caràcter menor, però és també aquesta lliçó la que ens impressiona com a lectors de la seva poesia (74).

No obstant això, a *Les dones i els dies* es troben poemes en què es valora positivament l'esforç de la memòria en la recuperació del passat perdut, però, a excepció del poema "Si puc", es tracta de poemes en què es parla de la memòria com a fenomen i no de la memòria poètica. El poema "Si puc" suposa el contrapunt al poema "Tres llimonas" que apareix situat estratègicament amb anterioritat i recorda aquell poema de Cavafis "Quan es desperten" (75) en què també es parla de l'afany del poeta per conservar mitjançant el llenguatge literari el desig viscut.

Emprant la terminologia de W. Iser, en aquests dos poemes s'entén la poesia com un acte de *bridging gaps*, d'omplir forats; els forats del passat, proper o llunyà, l'experiència dels quals el poeta tracta de reescriure, de tornar a omplir. I, justament, parlar de forats en relació al poema "Si puc" és del tot oportú, perquè en ell apareix la imatge d'un pou on se sent que cauen coses com a correlat dels versos pre-formulats i de la memòria -correlat, d'altra banda, molt recurrent en aquesta poesia-. El poema "Si puc" explica, doncs, el procés de creació literària des dels seus inicis: en primer lloc es viu una experiència, part de la qual ens copena i esdevé part nostra la qual, tal vegada, algun dia serà formulada, tot i que potser ja serem incapaços de reconèixer el seu origen. O sigui que el contrapunt que esmentàvem suara no és absolut, puix que també en aquest poema el poeta reconeix el procés de desvirtualització de la realitat que realitza la creació literària.

La dialèctica entre vida i literatura és també el tema de fons del poema "Sobre la catarsi", si bé el registre amb què és

formulada difereix notablement dels anteriors. Mitjançant una lectura psicoanalítica, l'autor parodia la poètica de Joan Maragall, paròdia que, alhora, permet que l'autor expressi el seu desacord envers el concepte de l'art com a catarsi. O sigui, que ens trobem davant un text que és a l'ensens un poema, un comentari crític i un assaig teòric. O dit altrament: que aquest text és una reflexió sobre l'art (una revisió del concepte de catarsi) il·lustrada a partir d'una obra concreta (*El comte Arnau* de Maragall) i que ha pres forma satírica. I encara, el fet que l'autor realitzi una lectura psicoanalítica de Maragall i conclouï que Maragall coneixia la poesia com a catarsi de les seves repressions no fa sinó tancar irònicament el cercle: de què serveix la catarsi si al cap i a la fi la passió reprimida continua existint?

Per a Ferrater, la funció de la literatura s'allunya d'aquesta tradició alliberadora segons la qual l'àmbit de la ficció esdevé l'espai privilegiat en què hom vessa els seus conflictes interiors. Altrament, per a Ferrater l'exercici literari és una exigència de control i de projecció distanciada. Per a la teoria catàrtica de l'art moderna -que implica l'escriptor i no al públic com en l'aristotèlica- l'alliberament interior és *a posteriori*, és una conseqüència del fet creatiu; mentre que per a Ferrater (i Wordsworth i Eliot i...) l'operació catàrtica -això és purificativa- ha de produir-se *a priori*, en anterioritat al fet creatiu i només quan hom l'ha efectuada i ha aconseguit el control i la pacificació de les pròpies emocions és que li és permès de posar-se a escriure. Com diu J. Pont: "La negativa de Ferrater va dirigida a tota la epistemologia

platónico-aristotèlica, al humanisme, al Renacimiento, pero sobre todo al concepto romàntico del *poeta-genio* y a los trances intuicionistas del simbolismo. Muerto el poeta doliente y la enfermedad hecha escritura, el escritor ha de tener los suficientes arreos como para controlar sus emociones y sentimientos." (76).

Tot i que aquestes disquisicions es troben en el rerafons del poema, en ell no prenen la forma assagística que acaben d'emprar. És com si l'autor hagués dit: vaig a parlar de la catarsi literària -un tema tan "seriós" i important-, però ho faré mitjançant un exemple i amb un to irònic. L'exemple que trià fou el de Maragall, sobre l'obra del qual ja havia reflexionat en anterioritat en diversos articles censurant sempre la seva inseguretats lingüística i la seva manca de distanciament poètic. Amb tot, Ferrater no deixà mai d'elogiar la capacitat imaginativa de Maragall. Ara: a "Sobre la catarsi" la gosadia imaginativa de Maragall és també parodiada, o millor, la seva filiació romàntica. Com sabem, en l'estètica romàntica la tempesta és un dels símbols poètics amb més de rendiment. La tempesta, entesa com a una de les expressions més exaltades i commocionants de la natura, actua com a correlat de la turbulència interior de les passions del poeta. Com a irònic homenatge a aquesta analogia romàntico-modernista, Ferrater associa la funció catàrtica del personatge de la donzella pura de l'obra de Maragall *El comte Arnau* a la funció d'un objecte tan quotidià i "antipoètic" com és un parallamps (77):

De què serveix d'ésser un bon part,

si Maragall, que ho era  
 però de més a més era poeta,  
 va imaginar que el veï luxuriós,  
 el comte Aranu, seria redimit  
 quan una noia pura, molt simbòlica-  
 ment pura, cantaria la cançó  
 dels fets impurs del comte. Possèida  
 també, car així ho deien  
 al temps de Maragall, poètica-  
 ment posseïda, aquella noia, cable  
 de parallaaps, resorbiria el sonnetg  
 de Maragall, l'espècie d'impuresa,  
 dins la terra del seu instint, difícil-  
 ment pur des d'aleshores. Redemptora.(...)

El mite de la donzella com a redemptora de condemnats  
 seculars es troba en moltes altres llegendes i es troba també en el  
 poema anterior a "Sobre la catarsi", "Mœurs exotiques" el qual  
 recrea (irònicament i freudiana (cf. apèndix VI. 1.)) el mite de  
 l'alicorn el qual només pot ésser vençut per una verge. I també cal  
 constatar la relació existent amb el poema posterior, "A través dels  
 temperaments", en què és també parodiada l'estètica romàntica (i la  
 naturalista: el nom que cita Ferrater és Zola (cf. apèndix VI. 1.) i  
 la seva vehement descarrega sentimental en analogies naturals.  
 Respecte a "Sobre la catarsi" voldria afegir encara tres coses més.  
 Una, que el poema conté també una crítica directa a la figura del  
 bon pare de família amb veleitats poètiques, crítica que és aplicable  
 tant en els casos en què es conrea una poesia burgeso-familiar, com



en els casos en què la poesia conreada contradïu (com en el Maragall de *El conte Arnau*: el Maragall posterior estaria en l'altre cas) els pressupostos morals convencionals, de què participa com a pare però no com a poeta (78).

Una segona qüestió: en els darrers tres versos Ferrater juga clarament amb la sentència bíblica "El Verb és feu carn", entesa com a desig inclit del poeta Joan Maragall (i, en general, de tots els poetes catàrtics) i, de manera menys ostensible, Ferrater s'està remetent a un dels poetes que més i millor ha recreat la dialèctica entre carn i esperit: Ausiàs March i, en concret, als seus versos: "La carn vol carn, no s'hi pot contradir. / Son apetit en l'hom pren molta part" (79). El cant verge de la donzella va redimir el conte Arnau. El cant d'*El conte Arnau* hagués redimit Maragall si s'hagués fet també carn. Ferrater, sap, però, que a l'únic a què pot aspirar un poeta és a l'operació contrària (fer verb de la carn) i a contemplar després com és d'insuficient el cos del llenguatge.

I la tercera qüestió és la següent: els tres versos finals del poema poden tenir una doble lectura. Una, relacionada amb aquesta idea anterior, vindria donada pel rebuig del jo poètic a la seva pròpia vellesa per tot el que comporta de joc pervers (els records, la literaturització, la recerca de redemptores...) i el desig d'una animalitat pura desliteraturitzada i sense memòria a què fa referència explícita al final de les seves conferències sobre Carles Riba (és a dir, el desig quimèric de la primareïtat que té tot intel·lectual crític amb si mateix -i crec que el pleonasme és necessari: per molt contradictori que sembli no tots els

intel·lectuals ho són). L'altra lectura la presento només com a possibilitat i vendria donada si entenem que la "carn més pura" del verb 19 no representa, com veiem ara, el jo poètic en estat pur i natural (és a dir, desvinculat del seu jo temporal (això és: el que és un suma de temps viscut) i del seu jo poeta i intel·lectual), sinó la dona. Si hom accepta aquesta lectura -que ja dic, jo me la crec a mitges- tindriem la formulació del rebuig de Ferrater al paper redemptor de la dona en la literatura. Les dones reals volen deixar de ser els "cables de parallamps" dels poetes senils. I ho poden transcendir: la vida vol vida, no vol més verb.

Canviant de to i de text, però no excessivament de tema, tenim el poema "Tam gratumst mihi". Poema que si bé no explica com el verb és pot fer carn (l'anhel maragallia), si que constata que el canal de la literatura és un mitjà per accedir a les dones. El títol del poema prové d'un vers de Catul (80), el qual dona la pista per a poder copsar el sentit dels dos darrers versos. El "reclam de feliç crida" en el poema de Catul és un ocell amb què l'estimada juga, l'abraça, li fa festes, etc. -ocell que té la significació sexual tradicional òbvia-. Quina relació s'estableix entre aquesta analogia catuliana i el poema de Ferrater? La relació és tal com indica el autor de comparança: ell s'estima el seu llibre "tant com algunes es troben estimar el reclam / de feliç crida, que se les va endur". Tant el reclam catulià com el llibre de Ferrater serveixen per captivar les dones.

Aquesta comparança és encara més clara si introduïm l'altre intertext del poema: la famosa analogia de John Donne: el cos

és el llibre en què es llegeixen els misteris de l'amor de l'ànima (81). El correlat del llibre es conjumina amb el referent biogràfic, de tal manera que l'anècdota real (dones que llegeixen el llibre de Ferrater) funciona com a metàfora en el poema: el llibre és el seu cos, per mitjà del qual el poeta pot trobar-se "entre les mans de les dones" benivolents. Ferrater conclou com Donne que donat que el cos és la *sphere* de l'ànima, és a dir del jo, és "just" que estimi les formes materials (el seu llibre, el seu cos) que permeten d'accedir a l'altre.

El poema "El lector" també reflexiona sobre el fenomen de la lectura, però des d'un altre biaix. Mentre que en l'anterior, el poeta era llegit, aquí és ell qui llegeix els altres. Si hi ha algun punt d'acord dins la crítica de Ferrater és aquest: que Ferrater era un voraç i un intel·ligentíssim lector tal com queda prou demostrat en els reports de llibres que feia per a distintes editorials, alguns dels quals han estat publicats recentment. Doncs bé, en aquest poema el jo poètic que es presenta és precisament el seu jo lector. El poema conté dues idees principals: l'afirmació del llegir com a eix essencial del jo i la reflexió sobre el caràcter individual de l'activitat lectura. La primera idea és recreada de la manera més genuïnament ferrateriana (82) a través d'un correlat objectiu material i quotidià: un tallapapers. Aquest objecte corporeitza sinècdòquicament l'activitat del llegir i, a l'ensens, al jo lector. El tallapapers es presenta com un apèndix inseparable del jo, o el que és el mateix, que el jo no es concep sense ell ja que si alguna cosa és aquest jo és un lector: "Entre els objectes del món, entre els

pocs / objectes que he agafat, hi ha un tallapapers:". Tot lector sap que al llarg dels anys i segons els estats d'ànim en què es troba una mateixa obra és percebuda de maneres distintes. Aquest caràcter mutant del llegir és projectat també en el tallapapers: "un fulla curta de marfil, / nua per als seus dits, que se'm torna rossa o pàl·lida / segons la llum dels dies i dels llocs." La immanència de la lectura i el jo pren forma en aquest objecte que, puix que és part d'ell mateix, envellaix com ell i l'acompanya arreu: "Oscat: moltes vegades l'he collit de terra / dins una cambra veva, o bé d'entremig de peus / després de pagar el bit d'un bar." Hom constata que en el text apareix dues vegades el mateix vers: "i no recordo qui me'l va donar", el qual fa referència a la segona línia de pensament que esmentàvem més amunt. Que el tallapapers s'afirmi com un objecte absolutament privat implica la consideració de la lectura com un acte estrictament individual. Si fos així, ens trobaríem amb la única activitat autosuficient del jo poètic -ja que en qualsevol de les altres insisteix sempre amb la necessitat de "l'altre-. Però no és exactament així. D'una banda perquè la lectura és un diàleg amb un altre (vs. 11-12), i d'una altra pel que diu el poeta en el darrer vers: "No sé mentir-me un record més, alguna mà". Què significa aquest darrer vers? En primer lloc, nega que el llegir sigui un caràcter innat i ret homenatge a aquell (per exemple el seu pare) o aquells (el seu germà, els seus amics) que van incentivar la seva passió lectora (que li van donar el tallapapers de la literatura). En segon lloc, tot i tenint en compte que el tallapapers és un correlat de jo, implica que ell ni ha sortit del no-res ni és fruit només del

seu propi esforç, sinó que l'altre també ha contribuït a la seva formació.

Un altre poema que recrea l'afecció per la lectura és "Josep Carner" i, a diferència dels poemes que hem vist anteriorment, aquí literatura i vida (amor) no són dos fenòmens contraposats. La situació del poema és la següent: durant una nit d'un perfumat mes de maig el protagonista està llegint poesia. Aturem-nos aquí i llegim els quatre primers versos:

En el cel alt i més fosc de la nit, no vull sentir  
l'olor de maig que bronz a fora, i és petita  
la làmpara amb què en tinc prou per fer llum  
a les pàgines tènues del llibre, les poesies de Carner,

Llegits només aquests primers versos, pot semblar que ens trobem en l'estat mallarmellè de "La chair est triste et hélas! j'ai lu tous les livres" -referent amb el qual crec que està jugant conscientment Ferrater (fixem-nos per exemple amb la imatge de la làmpara que és un dels símbols mallarmeans per excel·lència)-, puix que a fora el perfum de la vida crida. La vida com a "bronziment" es troba també en els poemes "Mädchen" i "Octubre" i aquí podria interpretar aquest *bronzir* com una sinestèsia (i.e. el soroll dels grills): el soroll del mes de maig es sobta després del silenci de les nits d'hivern. Però el jo, seguint amb aquesta hipotètica lectura mallarmeana, és dins (de la casa / de si mateix) i tot i que vol sortir-se'n no pot; l'única sortida que li resta és odiar la vida puix que no la pot posseir.

El poema podria anar per aquí i recrear les oposicions entre *natura / cultura* o *cicle natural vs. cicle lineal*, però no hi va.

Si el poeta no vol sentir l'olor de maig que bronz fora es perquè a dins hi ha una olor més forta que el captiva: la de la literatura entremesclada amb la de l'amor. El perfum de la natura és despersonalitzat, però no ho és el que ell posseeix: "les poesies de Carner / que tu em vas donar ahir". Fins aquí queda elaborat el sentit de la primera part del poema que a mesura que avança va adquirint complexitat. Resulta que aquest llibre que ella li ha donat és el mateix que va donar-li ell a una altra noia

#### Notes

que he llegit pensant en ella, i ella va llegir  
per mi, i són 'el tot nous, ara  
que els llegeixo per tu, pensant en tu. (vs. 7-10)

El tema que apareix aquí és el que veiem a propòsit del poema anterior: la qualitat autànt de la lectura (i, per extensió de la literatura). A l'ensem, dir que la poesia (de Carner) és la mateixa i a la vegada es completament nova funciona com a correlat de l'experiència amorosa. L'amor és un sentiment constant, conegut, i a la vegada, a cada nova relació esdevé nou. (Possiblement, en aquest motiu de dos amants que llegeixen la mateixa obra es troba una referència al passatge del segon cercle de l'Infern (el dels luxuriosos) de la *Divina Comèdia* de Dante en què apareixen

Francesca de Rímini i el seu cunyat Paolo. La història d'aquests dos personatges -als quals el poeta no recrimina sinó que es plau de la seva condemna- és la següent: Francesca i Paolo estaven llegint el *Lancelot*, quan de sobte, es van sentir fortament atrets un per l'altre (83) i tot i abandonant la lectura van caure un en braços de l'altre). Fins aquí recrea Ferrater la deliciosa intimitat procurada per l'amor i la literatura. En els quatre versos finals introdueix l'altre tema de fons. Llegim els versos:

Mots que ens han parlat a tots tres, i fan  
 que ens asseblem. Mots que romanen,  
 mentre ens varien els dies i se'ns acuden els sentits,  
 oferts perquè els torneu a entendre. Com una pàtria.

En aquests versos s'exposa la idea de he'ne de la literatura i el llenguatge com una pàtria. Pàtria de lectors, pàtria de llengua. Canvien les lectures, canvia el temps i canvien els homes i les dones, però la literatura i la llengua romanen. Com diu Vattimo: "La obra de arte es el único tipo de manufactura que registra el envejecimiento como un hecho positivo, que se inserta activamente en la determinación de nuevas posibilidades de sentido" (84). La concepció de la literatura i la llengua com a tradicions comunes és concretada en la tradició catalana amb Carner, el qual era considerat per Ferrater com el model literari (i, sobretot, de llengua literària -i fixem-nos que la paraula "mots" apareix de forma recurrent en el poema-) per excel·lència de la poesia catalana moderna, al qual els nous poetes per distints que fossin s'hi han de remetre.

El poema "Els aristòcrates", a més a més de subratllar l'afecció del poeta envers la concreció literària i el seu rebuig dels discursos literaris "que només parlen de generalitats" -i aquí Ferrater és injust amb si mateix, perquè ell pertany a la primera tradició-, és també una reflexió sobre el concepte de tradició i sobre la tradició catalana en concret. Com ja havia expressat en altres ocasions (en el gènere de l'assaig) i continuaria expressant-s'hi, Ferrater deplora en aquest poema les mancances de la tradició literària catalana.

En les seves conferències sobre J.V. Foix de l'any 1967 (és a dir, un any després de la publicació de *Teoria dels cossos*), Ferrater adueix una de les causes responsables d'aquesta mancança. Ferrater subratlla amb molt d'èmfasi que el fet que la burgesia catalana que no eduqui els seus fills impedeix la transmissió de la tradició (que és la mateixa idea que apareix a "Els aristòcrates": "com un plebeu / que mai no va escoltar, frescos i lents, / els records de les dones dins la casa / densa, i que vva buidat: un pou de por) i insisteix en el fet que esmentàvem en els capítols anteriors: que la tradició no coarceix la llibertat individual; ans al contrari, la possibilita:

Ara bé: no transmetent-se continguts educatius de cap mena, resulta que la llibertat d'esperit de què disposa una persona, i, concretament, un escriptor, depèn exactament i exclusivament del grau d'intel·ligència que aquesta persona tingui. No hi ha coercions socials, no hi ha unes tradicions tan espesses que puguin produir res de semblant a la literatura burgesa francesa de començaments de



segle, d'un òide o un Proust, per exemple. Tota la literatura d'aquesta gent consisteix a regirar les golfes familiars, a explotar tradicions de família. (85)

Un dels verbs més freqüents en la poesia de Gabriel Ferrater és el verb *dir*. Com no he acarat els meus números amb altres poetes, no puc establir relacions de comparança, però sospito que Ferrater es deuria trobar per sobre de la mitjana si el comparessim amb poetes anteriors al nostre segle i al mateix nivell profús d'ús que els poetes contemporanis. El llenguatge és la gran obsessió de Ferrater i a la reflexió del qual va dedicar tota la seva vida i des de diferents perspectives. Un dels poemes de *Les dones i els dies* que reflexionen més directament sobre el fenomen del dir és "A l'inrevés": "Ho diré a l'inrevés. Diré la pluja / frenètica d'agost, els peus d'un noi / (...) / Diré el que em fuig. No diré res de mi". En aquest poema Ferrater força els límits del verb *dir* i el fa transitiu (només és factible per 'dir alguna cosa, dues vegades, mentides..', però no pels sintagmes nominals en general), tal com l'empra com L.V. Aracil en el títol de la seva obra *Dir la realitat*. La realitat no es pot dir: és. D'ella se'n pot parlar, però, en principi, hom no la pot produir amb el llenguatge. Ara: només en principi, perquè en anomenar (que és una forma del dir) es crea. Sobre l'axioma *dir és fer* han investigat Austin, Ducrot i altres lingüistes i filòsofs del llenguatge i recordem també que aquesta era la premissa fonamental del creacionisme de Huidobro, per no dir de tots els poetes posteriors a la preceptiva mimètica de l'art. En

efecte, la literatura és l'àmbit privilegiat en què l'axioma performatiu del llenguatge s'acompleix. En literatura es poden crear realitats dient-les. El que cal que vegem ara és que vol dir *dir a l'inrevés*.

En la nota introductòria a *Les dones i els dies* Ferrater esmenta que aquest poema "és un comentari crític sobre el *Huckleberry Finn* de Mark Twain. Valent-se d'aquesta informació un grup d'estudiants universitaris baix la direcció de Dolors Oller van publicar l'any 1967 un article comentant el poema (86). Al marge de les inadequacions espacio-temporals entre ambdós discursos, observen que les imatges del poema poden posar-se en relació amb d'altres que apareixen en la novel·la de Twain i, sobretot, constaten que ambdós discursos "participen d'una sensibilitat comuna". La sensibilitat d'un personatge adolescent que s'afirma a través dels seus actes (i que, en el cas de Ferrater, apareix també en altres moments de la seva obra) "enmig d'una vida i d'unes circumstàncies dramàtiques, que sense adonar-se'n va fent, a la recerca d'ell mateix; un adolescent que comença a construir el seu jo i es fa una vida moral pròpia a *l'inrevés* de les normes establertes". Deixant de banda que la relació estructural que observen entre aquests dos texts no és sinó una constatació aplicable a un nombrós i divers conjunt de discursos (87), podem concloure que per a ell *dir a l'inrevés* es fa sinònim d'actuar i pensar a *l'inrevés* de la norma. Lectura que em sembla del tot encertada, si bé menystenem un altre sentit del *dir a l'inrevés* que em sembla importantíssim: el poema com a *flash-back*, la marxa enrera en el temps. El poema que narra el temps passat i perdut

("Diré el que em fuig") i, en conseqüència, que parla d'un jo que ja no és el del present ("No diré res de mi").

Gabriel Ferrater anota al marge d'aquest poema quatre referències (cf. apèndix VI. 1.): Gil de Biedma, Cocteau, Frost i la pintura sienesa.

L'intertext de Frost cal relacionar-lo amb la recreació del món de l'adolescència a través de correlats naturals emprats de manera molt precisa i sensual. La referència a la pintura sienesa apareix al costat del vers desè ("el blau i l'or de les nenes en bici"). Aquesta escola pictòrica (v.g. *La Maestà* de Duccio (86)) és eminentment detallista -a la manera de les produccions dels miniaturistes gòtics-. Els artistes sienesos, apassionats dels colors resplandents, realitzaren les seves obres amb una gran síntesi formal en la qual queda destacat l'actor principal -Jesus o la Verge- en escenes rebotides de personatges mitjançant hàbils recursos pictòrics, dins els quals són d'una especial importància el paper que juga l'esplendorosa combinació dels daurats bizantins amb els blaus ultramar que simbolitza, en termes sensuals la bellesa celestial concretitzada, generalment, en la Verge Maria -l'altra combinació or/vermell s'aplica sobretot a Jesus-. En conseqüència, aquest intertext pictòric implica directament les noies en bici de Ferrater que se li representen sensualment com verges sieneses, i, a l'ensens, afecta estructuralment a tot el poema, car també es tracta d'una factura pietòrica de figures formulada amb una gran cura del detall.

El sensualisme d'aquest poema ve donat per imatges sinestésiques tan recixides com aquesta "l'agut salt de liebrer que fa de l'aroma / dels lilàs a l'abril", construïda a partir d'una materialització (o millor, animalització) d'un perfum i perquè gairebé totes les imatges expressen un sentiment de desig animal ("la paciència / de l'aranya que escriu la seva fan", "la set dramàtica del gos") i/o sexual ("el cos amb quatre cares i dos caps / en un solar gris de crepuscle, el peix / llisquent com un arquet de violí", "els braços fins")) emmarcat en una natura excitada ("la pluja frenètica d'agost", el perfum dels lilàs) i sensual ("el blau i l'or de les nenes en bici" que veiem suara).

La única imatge que esquartera aquest climax és la del "tall / dels fars de camió en la matinala / pútrida del mercat": l'alba que esfondra la nit amorosa; l'alba del present que clausura brusquement la nit del passat. Precisament en aquesta darrera imatge és on connecta la referència a Gil de Biedma. En concret, és una referència a la imatge d'uns versos de "Pandèmica y Celeste" en què també uns llums enlluernadors (els d'un automòbil) maimeten un climax sensual, l'aclaparament dels qual provoca que els personatges es vegin a si mateixos en la més total indefensió (ontològica) (89).

La referència a Cocteau ve acompanyada dels versos següents -que corresponen al segon poema de la segona part de la seva obra *Plain-Chain* (90)-: "Le lit d'où notre corps à deux têtes s'allonge , / Par quatre pieds fini" i, òbviament, està situada al costat dels versos 7-8. L'intertext és, doncs, de base metafòrica (el doble cos de la relació sexual). A hom li pot sorprendre que Gabriel

Ferrater, que tant es xalfiava de les avantguardes, hagués pensat en Cocteau a l'hora de fer un poema. En primer lloc, cal insistir en el fet que Ferrater s'havia empapat de lectures surrealistes i que per tant no és il·lògic que, per molt distanciat que n'estés als seus quaranta anys, en algun moment o en un altre s'hi remetés. Ara: a quina obra de Cocteau fa aquí referència? A *Plain-Chant*, l'obra menys avantgardista de tota la seva producció en què abandona el "poète disloqué", empra el vers regular i la rima i abandona la febrilitat imaginativa a favor de la intel·ligibilitat del discurs. Canvi provocat com a conseqüència de la seva relació amb l'escriptor Raymond Radiguet el qual abominava de l'experimentalisme poètic ("cette mode hautaine qui n'en veut pas être une"). *Plain-Chant* és fruit de dues de les influències més cares a Ferrater: la de l'amor -i el tòpic del puer-senex també hi actua: recordem que Cocteau tenia trenta anys i Radiguet dinou- i la d'un escriptor "sensat" (91).

Dins el grup de poemes de *Da nuce pueris* que reflexionen sobre el fet poètic ens resta encara per parlar del poema "Literatura", en què D. Olier constata (92) la presència de quatre actituds distintes envers l'escriptura: vehemència romàntica, simbolisme, poesia pura i fe en el llenguatge. Alhora, aporta també dues interpretacions compatibles (93) per als versos finals: una irònica, segons la qual el poeta ridiculitza als que persegueixen l'inefable i una altra de seriosa, segons la qual la literatura és vista com un fenomen que sorgeix de la recerca de l'inefable, el qual és alhora el seu destí. Podríem afegir que la primera actitud que apareix enllaça aquest poema amb l'anterior, "A través dels

temperaments", en què es recrea irònicament la rauxa romàntica, i que la darrera l'enllaça amb el poema següent -el que acabem de comentar-", tot i passant de l'inefablisme literari a la ficció fruit del dir a l'inrevés. Aquest poema pren, en certa manera, la forma d'una fàula tot i aprofitant la imatge tradicional de l'escriptor com a calamar (94) (no ja només per la tinta que expulsa, sinó perquè és un dels animals que canvia més fàcilment de color) i, en concret, de la recreació que en fa J. Carner en el poema "El mol·lusc inspirat" (cf. apèndix VI. 1.) (95). I podria ésser també que a l'epifonema estigués jugant amb el modisme "per la boca mort el peix" tot i entenent la literatura com el procés d'autoaniquil·lament, lectura que no contradiria tampoc les dues que en presenta Oller i que en semblen molt correctes. Caldria afegir encara que, tal com ho assenyala el propi autor (cf. apèndix VI. 1.), aquest poema es remet a l'obra de Windham Lewis *One-Way Song* (1948) la qual representa la seva entrada al món de la poesia i en què es combina com en el poema de Ferrater la sàtira amb la reflexió metaliterària.

Si bé l'estudi de la mètrica de *Les dones i els dies* no és un dels objectius del nostre estudi (96), tanmateix, podríem, ni que sigui superficialment, de les reflexions de Ferrater sobre la funció de la mètrica; Ferrater tant dins com fora del discurs poètic ens fa saber que és perfectament conscient del joc dels versos. Així, a "Poema inacabat" hi ha versos en què acconvida al lector a fer-ne un (v. 798), en d'altres ens ensenya com s'esguerra un vers (la falsa rima dels versos 179-180) o en d'altres insisteix en el rigor que ha de tenir un poeta amb els seus versos (vs. 54 i ss.). I, en general,

aitjançant, per exemple, els encavalcaments, fa pales els jocs de tensions creades entre metre i sintaxi. En els seus articles sobre mètrica i en diverses entrevistes, Ferrater ens assabenta com concep la funció del ritme mètric:

No és pas que el poeta tingui l'obligació d'obeir cap precepte mètric; per sort, l'art és fet de llibertats i no d'obligacions. Es tracta, tot al contrari, que la cosa realment divertida de l'ofici poètic és d'imposar una mètrica, de marcar una llengua amb una dicció personal durament definida. (...) El metre no coincideix ni amb la llengua col·lectiva, ni amb la forma personal que el poeta vol obtenir: és un tercer terme fictici, que serveix per mesurar (en aquest sentit és realment una mètrica) les distàncies i les tensions entre els altres dos termes, els reals, els protagonistes del drama. Mirat així, és del tot secundari si el poeta s'inventa un metre privat, com Pavese, o si accepta el tradicional, com Eugenio Montale. (97)

Aquesta independència de la mètrica respecte al significat permet, a més a més, una de les operacions més típicament modernes com és la d'orientar l'atenció envers la forma, operació que és del tot obsessiva i quasi exclusiva en el simbolisme. En Ferrater, però, la importància de la forma que és essencial no arribarà mai però a la totemització ni al semanticidi. Ara bé; l'ús del metre i els jocs que d'ell se'n deriven seran utilíssim per subratllar la naturalesa formal del poema. Aquesta segona propietat del sistema mètrica és a què fa referència Ferrater en la seva conferència sobre Ruyra del dia 10 d'abril de 1967: "és precisament l'operació de la mètrica que

funciona -com vaig intentar explicar-los un dia- independentment del significat del poema, la que orienta l'atenció sobre els mitjans d'expressió usats en el poema. En canvi, amb la prosa, sense aquest suport mètric, l'orientació cap als mitjans d'expressió i la definició clara d'aquests mitjans d'expressió és molt més difícil d'obtenir."

Una de les cèlebres recomanacions de Gabriel Ferrater als poetes joves era que feia sonets ("Llegeix Carner i Foix i fes sonets"). Aquest consell que donava també Valéry ("il faut faire des sonnets. On ne sait pas tout ce qu'on apprend à faire des sonnets et des poèmes à FORME FIXE. Le fruit de ces travaux n'est pas en eux (Mais les poètes, en général, laissent perdre le meilleur de leurs efforts) (...) Malherbe disait qu'après avoir achevé un bon sonnet, l'auteur a droit de prendre dix ans de repos. Encore admettait-il par là que ces: *un sonnet achevé* signifie quelque chose... Quant à moi, je les entends guère... Je les traduis par *sonnet abandonné*" (98)), l'hem d'entendre com l'obligació ineludible que té tot aquell que s'inicia en poesia de conèixer la tradició (formal i literària en general), imitant-la primer per poder, finalment, fer-se la seva (99). Aquest és el procés d'aprenentatge que assumí ell mateix de què la riquesa intertextual de la seva obra en dona prou compte -i l'exemplar de *Da nuces pueris* anotat pel propi autor és una prova inquestionable-. Amb tot, la riquesa i prolixitat d'aquest exemplar anotat no podran sorprendre a aquell qui coneix la seva obra, puix que com vist en aquest capítol i com anirem veient al llarg d'aquest estudi, la seva poesia és feta tant de persones i situacions com de literatura.



### INTERTEXTS A "POEMA INACABAT"

Assenyalava al capítol anterior, "De la imitació", que un tipus de confluència entre tradició i modernitat és el que ve donat quan el poeta usa formes (rítmiques) antigues combinades amb temes contemporanis o amb temes seculars reactualitzats. Aquesta mixtura de tradició i modernitat és molt evident a "Poema inacabat". Com diu J.M. Castellet:

Aquest poema de mil tres-cents trenta-quatre versos, escrit a la manera de Chrétien de Troyes, és al nostre entendre un dels poemes més importants escrits en català el darrer quart de segle. Probablement, la forma externa -octosíl·labs apariats al servei d'una narració a l'estil del *Cligés* juga, un paper més espectacular que normatiu, i la seva justificació és múltiple: d'una banda la lectura de Chrétien de Troyes a través d'una peculiar situació afectiva de l'autor i una vella afeció d'aquest per la poesia medieval; d'altra banda, no sé si confessat o no pel poeta, l'alliberament que ha de significar per a qualsevol autor contemporani el joc irònic de refugiar-se en un model formal arcaic, per tal de dedicar-se a dir les coses que vol dir, tot despreocupant-se de l'obligació de donar una modernitat formal problemàtica al seu poema. (100)

Ferrater es remet a l'*Erec et Enide* de Chrétien de Troyes des del primer vers (101) i, més avall, mitjançant el sintagma "dona novella" (v. 25) (102) i, encara, tornarà a referir-se explícitament a Chrétien en els versos 539-540 en què cita els versos 1255-1256 del *Roman de Perceval*: "Qui as dames honor ne porte / la soe honor doit estre

sorte". Ara bé, com han assenyalat recentment J. Margarit i P. Rovira (103), el lector no ha de caure en la ingenuïtat de creure que fou la jove Helena qui dona a conèixer Chrétien al poeta tal com es desprèn dels versos 22 i 23 de "Poema inacabat" ("A tu Helena, que m'has fet / conèixer Cristià que imito"). Aquesta idea queda contradita en els versos 76-79 ("Vull que d'un cop tots es refacin / que copio els medievals. / Sempre ho he fet i declarat / i sempre he vist que no s'ho creien") -per no dir que si ens plau identificar el jo poètic amb el jo de l'escriptor les dades biogràfiques també ho contradueixen. La manera com és resolt aquesta aparent paradoxa ve donada, d'una banda, gràcies a la doble lectura que permet l'encavalcament dels versos 22 i 23 (cf. capítol III. 1. 1. 1.) i, d'una altra, entenent que el que li provoca l'estimada és una lectura nova de l'obra de Chrétien i, alhora, ella constitueix l'esperó per fer-ne una reelaboració poètica ("Poema inacabat").

Gabriel Ferrater segueix la tradició tòpica de *captatio benevolentiae* (fórmules de devoció i agraïment; reconèixer que es parla un llenguatge rústic i es fa errors de mètrica; que s'és débil; que és té un *tenui ingenio*; que cal saltar-se parts per tal d'estalviar avorriments al lector). Com esmenta Curtius, dins la tòpica de la conclusió el motiu per acabar un discurs a l'Edat Mitjana era el cansament, fet que apareix també a "Poema inacabat". Aquest cansament, però, és només un recurs retòric, ja que el poema és tancat i perfet en ell mateix. Més aviat cal entendre aquest "inacabament" dins una perspectiva de ficció autobiogràfica en què la "vida" -i aquí empro el terme d'A. Terry- dels personatges del

poema és encara inacabada, llurs històries continuen més enllà del darrer vers.

A més a més de l'ús del tòpic que prové de l'Antigor del *theatrum mundi* (la vida és un teatre del món on els homes són els actors, la Fortuna és la directora d'escena i el Cel és l'espectador), apareix a "Poema inacabat" un altre tret estilístic medieval com és les llargues enumeracions que trobem tant a l'inici com al final del poema (les dedicatòries d'intel·lectuals i escriptors i de noies estimades, respectivament). El seguici d'agraïments que, al meu parer, constitueix la part més fluixa del poema, recorda en certa manera al poema "A thanksgiving" de W.H. Auden (104), en el qual apareixen molts noms comuns als que presenta Ferrater en el seu epileg a *Da nubes pueris* (Thomas Hardy, Robert Frost, Robert Graves o Bertolt Brecht).

Ferrater també hereda dels medievals el to satíric del sirventès i usa el poema com a blasme contra escriptors de poètiques antagoniques (J. Teixidor, T. Garcés -el qual, al seu torn, es revenjarà de Ferrater en el seu dietari (105)). I de la mateixa manera que Chaucer ridiculitza als herois dels romanços folletinescos mitjançant el personatge de sir Thopas, Ferrater blasma els excessos del prerafaelitisme i els seus usos medievalitzants tan diferents dels de Ferrater mitjançant l'escriptor William Morris, de que L. Cernuda deia amb ironia "peca por facilidad y no resulta del todo injusta la calificación que de sí mismo hizo como *The idle singer of an empty day*" (106).

També Byron, en la seva dedicatòria del *Don Juan* -al qual Ferrater es refereix de manera explícita en el vers 1270-, blasma a altres poetes (Southey, Wordsworth, Coleridge). La necessitat de crear un personatge (un heroi) que serveixi com a distanciament del propi jo i que sigui alhora un vertader model de l'època el manleva Ferrater del *Don Juan* -poema que, recordeu, també resta inacabat-. Ara bé, mentre que Byron tria això, un heroi; Ferrater ens presentarà un antiheroi (un lampista) que, tanmateix, accomplirà una funció semblant a l'heroi byronià: tots dos són paradigmes socials (en *high mimetic* i en *low mimetic*, respectivament) que permetran als poetes parlar del propi temps i, sobretot, d'ells mateixos:

I want a hero: an uncommon want,  
 When every year and month sends forth a new one,  
 Till, after cloying the gazettes with cant,  
 The age discovers he is not the true one:  
 Of such as these I should not care to vaunt,  
 I'll therefore take our ancient friend Don Juan- (107)

Tant a "Poema inacabat" com al *Don Juan*, l'heroi i la seva història resten, en certa manera, desdibuixats com a conseqüència de les repetides incursions digressives del narrador. Deia Byron: "Comprenc massa bé que amb tantes disquisicions i dirigint la meua mirada a tants diversos indrets que l'estic desviant del meu heroi. Però s'ha de tenir en compte que un poema és un poema i que totes les parts que el componen, encara que siguin distintes pel seu argument, tendeixen a la mateixa fi. I el meu Don

Juan crec que ja ha quedat prou definit per als seus lectors i, creieu-me, la vida és una pobra comèdia on tots representem els nostres papers." Tanmateix, en ambdós poemes els personatges acompleixen la seva funció: la de servir com a pretext per parlar del món i d'un mateix (de la pèrdua de la pròpia joventut) amb el suficient distanciament. Tornarem a aquest tema del digressionisme en el capítol III. 2. 2. 1. 2.

A "Poema inacabat" trobem altres referències intertextuals explícites: Ausias March en els versos 101 i ss. (108); Antonio Machado en els versos 1019-1020 (109); Catul en els versos 119 i ss. (110); Joan Maragall en els versos 425 i ss. Maragall apareix dues vegades (explícites) a *Les dones i els dies*. La primera l'hem vista abans ("Sobre la catarsi") i la segona a "Poema inacabat". Allà el feia objecte de la seva ironia; aquí li té una consideració major que als "estúpids" habitants-lectors de Puigcerdà (el vers 429 és però d'una causticitat sagrant: "Joan Maragall va fer un vers"). El poema de Maragall a què fa referència en aquesta segona ocasió és "A muntanya" (111). Gabriel Ferrater interpreta el poema de Maragall com un atac als homes que passen per la vida "badant", indiferents a les grans revolucions humanes; Ferrater basa la seva lectura desxifrant la metàfora "tempestat llunyana" com a 'revolució obrera'. Algú li pot sobtar aquesta exègesi paramarxista per part del nostre poeta tan reaci als postulats del realisme socialista tan en voga en aquell moment i sobre els quals no n'estalvia la crítica dins el propi "Poema inacabat" (el mateix André Imberchts s'ha mostrat reticent a admetre aquesta lectura (112)). L'"audàcia" de la

interpretació de Ferrater no contradiu el sentit del poema de Maragall, però el concretitza excessivament - tot i fent-s'ho venir bé per continuar abominant de la burgesia catalana -. La "tempestat llunyana" pot ésser molt més que l'ardor del proletariat reclamant els seus drets; l'interessant és constatar que el que s'oposa al buit i apàtic *modus vivendi* dels vilatans és l'"ardor", la rauxa, la passió del viure que, Maragall, com a modernista defensava a ultrança. A més a més d'altres referències a escriptors (J. Pla, J.V. Foix,...), Ferrater ret el seu millor homenatge a Carner (tot i que no comparteix el seu tipus de medievalisme) explícita (vs. 95 i ss.) i implícita (vs. 324-327) (113).

Entre els intertexts explícits no literaris presents a "Poema inacabat" cal citar Wittgenstein, Galois, Freud, Hobbes, etc. Al vers 401 apareix Wittgenstein i la primera proposició del *tractatus lógico-filosòfic* ("El món és tot el que s'escau"), cent versos després el matemàtic Galois que om esmenta Imberchts havia exercit "une grande séduction sur Ferrater pas seulement à cause de ses théories sur les équations algébriques mais aussi à cause de sa vie et son destin tragique de jeune homme acculé à la mort par les machinations d'une société bourgeoise étroite et malveillante" (114) i fins i tot havia projectat de fer-ne la seva biografia. Apareixen altres intertexts com les expressions *politique de chien crevé* de Tardieu; la d'"un poder que corromp més que l'absolut" de Lord Acton; i el concepte de Collingwood *Scissors and paste* (115). Hi ha també referències a l'art com la d'Ingres, com esmentàvem ja a la introducció. La pintura d'Ingres actua com a exemple del mètode precís d'observació que

realitza el poeta, de la línia que, com deia Picasso, era capaç de contenir-ho tot. De l'obra d'Ingres, un acadèmic elegant i cínic que s'oposà al classicisme (116), en parlà Ferrater en aquests termes "el tupido tejido de operación manual y meditación abstracta que [el pintor] realiza ante la virgen tela, y luego ante la tela manchada, a la que hay que retocar, sobre la que hay que acumular espesor sensual, y a la que hay que levantar con aguda energía mental" (117).

Al costat d'aquestes nombroses referències explícites a obres d'altri, n'hi ha moltes d'implícites. Imberechts n'observa una - o, possiblement, va ser el mateix Ferrater qui li va suggerir- de Robert Frost en el vers 660 (118) i una altra de Wordsworth en els versos 1154-1159 (119). Podriem esmentar també una d'Auden que es troba en els versos 757-760 (la imatge del poeta pescador mentider) -una imatge que R. Lowell emprà posteriorment (120)-. El poeta és com un pescador frustrat que menteix quan diu que amb els seus versos ha pogut heure la realitat: "Poet, oracle, and wit / Like unsuccessful anglers by / The ronds of apperception sit, / Baitig with the wrong request / The vectors of their interest, / At nightfall tell the angler's lie." (121).

Però "Poema inacabat" no és només un cúmul d'intertexts, sinó, sobretot, un poema de reflexió sobre el propi fet d'escriure en el procés del qual el pes de la tradició literària i el seu ús és determinant, tal com el propi autor subratlla afirmant-se "amb modestia" com un simple plagiador. La necessitat de remetre's a la tradició és un dels acords més unànims dins els escriptors (llevat dels de la *tabula rasa*). Així, per exemple, Dylan Thomas que conrea

una poètica ben distinta a la de Ferrater, s'expressa en termes ben semblants als de Ferrater sobre la importància de la imitació (122).

"Poema inacabat" és també un exemple modelic de la xarxa isotòpica de *Les dones i els dies*, ja que en ell tenen cabuda tots els registres poètics que apareixen a l'obra: la ficció autobiogràfica, la narrativitat, la poesia dramàtica, la complexitat amorosa, la insuficiència del conreu literari, les relacions entre temps històric i temps individual i entre temps natural i temps humà, el compromís amb la pròpia vida, el materialisme imaginatiu, la importància de la funció deíctica, etc.

Aquesta qualitat de "Poema inacabat" com a resum poètic de *Les dones i els dies* es veu encara més accentuada per la presència de molts intertextos interns, això és d'autocites o referències creuades.

El *carpe diem* catulí que marca el *décalage* entre vida macrocòsmica i microcòsmica dels versos 119 i ss. que apareix també a "El ponent excessiu". L'associació imaginativa (vermell / menstruació) que apareix en aquest poema i en el versos 801-802 de "Poema inacabat", versos en què apareixen dues turistes que plausiblement són els mateixos personatges de "Dues amigues". La referència explícita al poema "Maria" en els versos 509-512. L'associació del color verd amb la roba de les noies (del tot simbòlica): Helena i el "jersei verd" en el vers 27 de "Poema inacabat", les "rebeques verdes" del poema "Floral" i els "slacks verds" del poema "La platja". L'ús eròtic del gust de llimona (v. 71) que surt també a "Tres llimones" i a "Esparver". El símbol de



l'"alicorn" (v. 93) que ja havia sortit a "Noeuds exotiques". La imatge del tren com el rèptil de la postguerra i com a analogia de l'Espanya de la dictadura (vs. 279-280) que surt a "Le grand soir". La imatge del guant que es gira com a símbol del canvi (vs. 568-584) que surt a "L'oncle". La mateixa relació entre diners i cultura defensada a "Economies rivales": "A mi que no sóc productiu / m'interessa que ells siguin rics. / Bon paràsit, tinc consciència / que si no em creix grassa la bèstia / cap mirall no em veurà engreixar" (vs. 715-718). L'associació metonímica de transposició entre l'escalfor del sol i del vòmit actuant en sentit negatiu: "Van barrejar vòmits al sol" (v. 357) que surt a "Petita guerra": "la basca / que em va agafar, un instant del llarg examen / i amb l'ajuda del sol, que castigava" (vs. 32-35). El riure confós de les noies en el sexe (vs. 488-489) que apareix a "Societas Pandari". La noia que es retira a casa al vespre, tanca la porta i deixant sol i consternat a aquell qui l'estima (vs. 1165-1167) que surt a "Caragol". La llibertat individual que es pot aconseguir en moments de crisi social com una guerra que és el tema de fons del poema "In memoriam" -i, en certa manera, també de "Temps enrera"- i que trobem també aquí: "Sota una guerra que entra dintre, / la gent aprèn a fer-se lliure" (vs. 1207-1208). El joc paral·lelístic que s'estableix entre aquest poema i "S-Bahn": l'Espanya dels anys quaranta (la postguerra) i homes de quaranta anys (el poeta) / l'Alemanya de la postguerra ("quan fa trenta anys dels anys més bruns") i homes de trenta anys. La confessió de medievalisme que ja havia aparegut a "Naixença". L'homenatge a Josep Carner entès com a pàtria literària

("Josep Carner / que tots nosaltres ens ha fet", vs. 97-98) i al qual havia ja dedicat el poema "Josep Carner". I, sobretot, la constant reflexió sobre el propi fet d'escriure que recorre *Les dones i els dies*

#### LA INTERTEXTUALITAT DELS TÍTOLS

Hugo Friedrich esmenta quatre usos moderns d'intitulació de poemes: a) prendre un vers qualsevol del poema de la mateixa manera que se n'hagués pogut agafar un altre; b) el títol té una funció tan important que sense ell el poema resulta enigmàtic; c) el contingut del poema no es correspon al del títol, és a dir tenen una vida independent com alguns títols poètics dels quadres de Miró; d) es renuncia a intitular els poemes de la mateixa manera que molts pintors (v.g. Picasso) no donen noms als seus quadres. Aquesta classificació és parcialment vàlida per a *Les dones i els dies*. L'arbitrarietat dels tipus a) i c) afectaria superficialment els títols dels dos primers llibres i el tipus d) el podríem trobar si de cas en la supressió dels títols dels llibres solts en l'edició completa de 1968. Hi ha un bon nombre de poemes, però, que responen a la funció del tipus b): "Societas Pandari", "Lorelei", "Teseu", "Tempestiva viro", "Le grand soir", "Babel", "Per José Maria Valverde", etc.

No obstant això, la funció més recurrent de la intitulació ferrateriana -en què queda parcialment inclosa aquesta darrera- és força tradicional (tanmateix, les formes que adopta són, com veurem tot seguit, molt menys tòpiques): el títol com a resum semàntico-moral del poema.

Aquesta funció és la que posseeix el títol general de l'obra: *Les dones i els dies*, el qual concretitza dos dels temes literaris més importants de la història de la literatura i de la poesia de Ferrater: l'amor i el temps. A l'ensem, el mode de construcció d'aquest títol prevé al lector de l'actitud poètica que presideix tota la producció ferrateriana: l'intertextualisme, ja que aquest títol pot considerar-se una rèplica al del llibre d'Hesíode *Treballs i dies -Erga Kai hemeraí-*. Obra en què apareixen consells de conducta social, familiar i religiosa, calendaris de treballs per obtenir el màxim rendiment de la terra, i, entre altres, s'insta a l'engendrament d'un únic fill per tal de preservar la unitat del patrimoni. Aquesta obra profundament misògina (la passió sempre ha estat improductiva) en la qual l'alba no és el penós moment de separació dels anants, sinó el moment ideal per començar a treballar representa el model moral antitètic que trobarem a *Les dones i els dies*. Ahir, el títol de *Les dones i els dies* podria guardar relació (en aquest cas de similitud) amb la declaració de principis poètics que fa G. A. Bécquer en la "Introducció sinfònica" de les seves *Rimas*: "Mi memoria clasifica, revueltos, nombres y fechas de mujeres y días que han muerto o han pasado, con los días y mujeres que no han existido sino en el sueño."

Preciso es acabar arrojándolos de la cabeza de una vez para siempre." (125) (el subratllat és meu).

La simplicitat del títol de l'obra completa contrasta amb la voluntat d'èpater que posseeixen els títols dels llibres que havien aparegut en les edicions soltes i que desapareixeran en el recull conjunt: *De nuces pueris* (1960), *Menja't una cama* (1962) i *Teoria dels cossos* (1966). En el següent fragment extret d'una entrevista amb Gabriel Ferrater podem observar el caràcter irònic i arbitrari que Ferrater atorgava als títols dels seus llibres -de l'origen de *De nuces pueris* ja n'havia donat compte al seu epíleg (125)-, però fixem-nos que està parlant de títols globals i no de títols de poemes els quals constitueixen una part més de l'estructura del poema:

¿Te parecen estrambóticos, los títulos de mis dos primeros libros? ¡Oh, no sé por qué! *Menja't una cama* es un título muy simple. Y *De nuces pueris* todavía más. Esta frase, que como mucha gente sabe pertenece a un epitalamio del poeta latino Catulo, es usada por mí al margen de su contexto. Yo la entiendo como un precepto ético, y lo es altamente, por cuanto se hace cargo del hecho que a los niños les gustan las nueces. Por otra parte, mis títulos se parecen mucho menos estrambóticos que *Les fleurs du mal*, que *El diablo mundo* o que *El veire encantat*. En todo caso, un título no es sino una etiqueta, destinada a vaciarse de sentido y a descender al nivel de la palabra *Kodak*, por ejemplo... Bueno, puede que sí, que tiendo a titular los libros en broca, seguramente para insinuar que considero ridícula la manía de los poetas, desde *Les contemplacions* hasta hoy, de componer libros llenos de puertas y ventanas bien distribuidas. Las únicas unidades de sentido, para decirlo así, que me tomo seriamente son el

poema individual y la obra entera del poeta. Inventarse unidades intermedias, con apartados y visillos, considero que es una forma como otra cualquiera de peinar el gato. (126)

No obstant això, *De nucis pueris* no pot considerar-se ni un títol a l'atzar ni una frase mancada de significació. D'una banda, com diu el propi autor, conté el lema ètic del llibre i, en general, de la seva poesia i d'una altra, presenta el punt de partida (Catul) de la tradició poètica a què s'insereix la seva poesia: el realisme quotidià i personalitzat.

D'aquesta complicitat intertextual passa Ferrater a triar per al seu segon llibre un títol bàsicament frívol i aparentment eventual com és el de *Menja't una cama* (127). La frase que prové del modisme "Si tens gana, menja't una cama" no és, malgrat les aparences, ni banal ni inadient per al discurs poètic ferraterià. D'una banda, es relaciona amb la insistència de l'autor que cadascú de nosaltres té el deure de construir-se la seva pròpia vida i, en conseqüència, que hom és responsable de la seva felicitat i de la seva dissort. *No'm clam algú que en mon mal haja culpa* deia March. D'una altra, no és inusual trobar modismes en aquesta poesia, ja que els modismes es formulen generalment a partir d'imatges molt plàstiques i quotidianes que és precisament el tipus de correlat emprat per Ferrater. A més a més, aquesta voluntat de "prosaisme" - que es troba també en els títols d'altres poetes coetanis a Gabriel Ferrater- suposa una actitud -dins el mateix front d'actuació del poema narratiu- contrària a la lírica de primaveres, floretes i

damiselles. També els títols de l'obra poètica de Joan Ferraté es trobarien en la mateixa línia (començant pel títol volgudament prosaic de l'obra completa *Catàleg general*). Com diuen J. Cornudella i S. Oliva a propòsit de *Les altres coses*: "En tots els casos, és el títol de Ferraté el que posa el lector en disposició de llegir d'una determinada manera un poema concret, i és de notar que, per breu que sigui, aquest títol sempre conté alguna referència al món concret de l'experiència possible del lector" (128).

El títol del tercer llibre de poemes de Ferrater, *Teoria dels cossos*, ataca també les tendres fibres de la lírica i, ara, des del biaix científic. Tal com explicàvem en el capítol anterior, aquest títol és manllevat de les teories de conjunts matemàtiques, el qual dins el context poètic ferraterià parla de la recreació literària dels moviments dels homes i les dones, de les seves adjuncions i les seves ruptures. Alhora, el títol provoca una certa paradoxa acarat amb els poemes, ja que en ells Ferrater no teoritza sinó que hi presenta exemples de la seva "teoria" moral i literària de què cada lector en farà la seva abducció.

La segona part d'aquest llibre té la peculiaritat d'oferir els poemes ordenats alfabèticament pel seu títol. Ordenació que recorda a la que usa Auden en l'edició anglesa dels *Collected Shorter Poems 1930-1944* en què els poemes apareixien per ordre alfabètic de les seves primeres línies. Auden n'explicà anys després el motiu: als trenta-set anys volia evitar lectures cronològiques que ni ell mateix sabia com judicar-les, prop dels seixanta se n'adonà que realment l'ordre principal era el cronològic (129). La relació amb

Auden penso que l'hem de veure també en aquest sentit. Això és formalment i funcional, puix que també els poemes que van des de "Boira" a "Xifra" reuneixen experiències amoroses de distintes èpoques sense respectar l'evolució cronològica.

Mentre que la intitulació ferrateriana anterior a la pràctica poètica és neutra i bàsicament informativa ("La pintura de J.A. Roda", "De la pintura catalana actual", etc), la posterior rep la influència de l'original gosadia dels títols dels seus llibres de poesia i de molts dels seus poemes. De tal manera que si ja els títols de *Les dones i els dies* havien resultat força sorprenents dins la literatura catalana, molt més impacte provocà aquest to desenfadat, provocatiu dins el món de la lingüística en què la tendència general és l'asepsia i la denotació dels seus títols. "Gramàtiques per donar i per vendre", "L'estructura de la innocentada", "Esquelets a l'aire" o "Les gramàtiques traspuen" representen l'antitesi del discurs ex-catedra i la ferma actitud de Ferrater d'entremesclar els àmbits formals i els informals amb finalitats varies: per èpater, com recurs didàctic de captatio, pel plaer del pur joc lingüístic, etc. Aquesta reflexió no té cabuda respecte als textos de crítica literària perquè, generalment, o bé es tracta de prólegs o bé de transcripcions de classes i conferències o bé de textos privats. Amb tot, en tenim un que sí que suposà l'obertura de la provocativa titulació que caracteritzarà al Ferrater poeta i lingüista. Es tracta, evidentment, de "Madame se meurt", publicat a la revista *Insula* l'any 1953 i en què la *Madame* no era altra sinó la literatura i la cultura catalana.

Un dels trets més característics de la intitulació ferrateriana és el seu poliglòtisme i la seva intertextualitat. Aquest teixir amb veus d'altri el propi discurs és molt ostensible també en Pound, en els Cantos del qual s'alternen l'anglès, el grec, l'italià, el llatí, el xinès, el francès, l'alemany, etc. És que va més enllà de la mera exhibició culturalista, ja que per a Pound -i àdhuc per a Ferrater- cada llengua (i cada bon poeta) encunya unes idees, uns versos, uns modismes d'una forma tan precisa que, a voltes, servir-se de la traducció no va sinó en detriment de *le mot juste*.

Títols de poemes que són versos d'altri en llatí: *De nucis pueris* (Catul, LXI, 131), "Tam gratumst mihi" (Catul, II, 11) (130), "Tempestiva viro" (Horaci I, 23, 12) (131); en provençal: "Tro vos mi siatz renduda" (Bertran de Born, "Donna puois de me no us chal", 20) (132); en anglès: "By natural piety" (Wordsworth, cita d'"Ode of Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood") (133). Títols que són referències literàries: "Sacra rappresentazione" (134), "Societas Pandari" (135). Referències sociopolítiques: "Le grand soir" (136). O referències urbanes: el barri londinenc de "Kensington" o el metro alemany "S'Bahn". Llatinismes com "In memoriam", "Exeunt personae" (137) o "Atra mater" (138). O expressions manlevades amb la seva llengua original per raons diverses: "Noeufs exotiques", "Mädchen", "Maitresse de poète", "Kore" o el "Però non mi destar" de Miquel Angel (139). Multilingüisme i multitextualitat que és també present en els versos dels poemes i de què n'anem donant compte al llarg d'aquest estudi.



II. 1. 2. LA MODERNITAT  
LITERARIA

II. 1. 2. 1. EL ROMANTICISME DE  
GABRIEL FERRATER

L'antitesi *clàssic / romàntic* -introduïda per Schiller i Goethe- ha estat adoptada com a criteri interpretatiu per a totes les edats i totes les literatures substituint al paradigma clàssic de *diké / hybris*. Aquests dos grans moviments de sistole i diàstole corresponen, d'una banda, al desig d'ordre, de síntesi, de disciplina del pensament, del sentiment i dels actes, i, de l'altra, com a conseqüència de la insuficiència d'aquest esquema, a la recerca de noves alternatives més radicals i revolucionàries. Dins aquesta línia de pensament es trobaria la reflexió de Valéry sobre aquests dos conceptes, la qual participa a l'ensens del pensament stendhalia ("Tot el que considerem ara clàssic fou en el seu temps romàntic"):

Entre classique et romantique la différence est bien simple: c'est celle que met un métier entre celui qui ignore et celui qui l'a appris. Un romantique qui a appris son art devient un classique. Voilà pourquoi le romantisme a fini par le Parnasse. (...) C'est en lui Baudelaire, quoique romantique d'origine et même romantique par

ses goûts, peut quelquefois faire figure d'un *classique*. Il y a une infinité de manières de définir, ou de croire définir le classique. Nous adopterons aujourd'hui celle-ci: *classique est l'écrivain qui porte une critique de soi-même, et que l'associe intimement à ses travaux.* (...) Tout classicisme suppose un romantisme antérieur. L'essence du classicisme est de venir après. (...) L'ordre, la composition, la pureté, le soin de la forme, une conception claire et raisonnée de l'homme et de l'art. (...) Dans une époque où la science allait prendre des développements extraordinaires, le romantisme manifestait un état d'esprit antiscientifique. La passion et l'inspiration se persuadent qu'elles n'ont besoin que d'elles-mêmes. (140)

Aquest doble paradigma, que s'ha interrelacionat amb altres com el de *forma tancada / forma oberta* de Völfflin, té un pòsit considerable de maniqueisme com ja ha denunciat Mario Praz (141) i suposa una apropiació molt parcial del terme romàntic; terme que només aplicant-lo a la literatura del XIX ja esdevé prou controvertit per la variada quantitat d'actituds literàries que aplega (142) (sense parlar de la indefinició i/o polisèmia que suposa el terme clàssic (143)). Cal recordar sempre, com ens recorden els comparatistes, que no hi ha homogeneïtat en els corrents literaris, que no existeix l'estat monístic d'èpoques literàries.

El terme *romàntic* va apareixer cap a la meitat dels segles XVII com a qualificatiu per a formes que recordaven la vella literatura romànica i, com assenyalava Praz, neix com a pejoratiu (a l'igual que altres

denominacions com *barroc* o *gòtic*) i com a sinònim de 'ridícul, antinatural, quimèric, pompós'. Al segle XVIII aquest significat alterna amb un altre que ha perdut ja la càrrega negativa i que s'aplica als ambients i a la impressió que ens produeixen; així, per exemple, es parlarà d'un indret "romàntic" (atractiu, misteriós, solitari). I serà a partir de la importància atorgada als sentiments provocats en el subjecte, que aquest concepte anirà evolucionant i enriquint-se, tot i abandonant el pintorequisme inicial, fins a esdevenir un complex moviment literari: el llindar de la modernitat.

Coneguts i criticats són els esquemes que tracten de definir el romanticisme. Normalment es llisten simplement a esmentar els quatre tòpics a l'ús (individualisme i subjectivisme; autonomia de la imaginació que deixa de retre acatament a la raó; importància de la sensibilitat; exotisme), però oblideu la valoració molt positiva dels romàntics del concret enfront de les generalitzacions (deia Blake: "El que generalitza és un idiota"), que és un dels punts d'entroncament més fort entre Ferrater i el romanticisme.

Passen per alt la seva recerca de la tradició nacional en l'Edat Mitjana. O no subratllen la importància de la natura dins aquest moviment que va des de la funció descriptiva que té en la quantiosa producció de relats de viatges fins a la funció filosòfico-estructural dins el poema com a correlat objectiu del jo poètic. Tal com afirma Pavese, el romanticisme és el descobridor del paisatge. Occident sempre havia preferit a l'home per sobre de la natura. El romanticisme crea la identificació màgica de l'home i la natura (v.g.

la illa ideal de Shelley). Els seus poemes entreveuen en la natura (el núvol, el tro...) un pretext per poder participar d'una vida que s'ha perdut per a la condició humana. Deia Schiller: "La poesia antiga és ingènua perquè quan un grec descriu la natura ho fa d'una manera exacta, fidelíssima i detallada, però no hi ha res més, en la seva descripció no posa mai el seu cor perquè la natura interessa al seu intel·lecte i a la seva curiositat més que al seu sentiment moral. No com a nosaltres, els moderns, que estem units a la natura amb una intimitat profunda, amb una tènue sensibilitat i amb una dolça melancònia".

La natura romàntica i les seves infinites meravelles s'enfrontaran a la ciutat gregària i sense sorpreses o actuaran, com en l'obra de Wordsworth, com a símbol del primitivisme perdut derivat de la filosofia del bon salvatge de Rousseau, i, relacionat, amb molta freqüència, amb la infància perduda com a paradís perdut (i citar aquí el lligam amb Cernuda sembla del tot indispensable). I encara, com assenyala Schreiber (144), la natura romàntica actua com a model estètic oposat al del neoclassicisme. Posem per cas les muntanyes. En el segle XVIII havien estat el prototipus del lleig i del bàrbar; en el segle XIX seran el símbol del sublim i de la seva aclaparadora i divina bellesa. Caldria encara afegir el seu conreu de la tradició del mal (el macabrisme) com a conseqüència del culte a l'emocionant. I, encara, el relleu que aconseguí el pensament utòpic producte del sentiment d'insatisfacció que els inspirava el seu temps, el qual els duia o bé cap al passat (la Grècia ideal,

l'apassionada Edat Nitjana) o bé cap al futur (la fe anhelosa d'un nou paradís en què fos possible la divina fusió entre vida i art).

Dit ferraterianament: quan un mestre-tites diu "Els romàntics cerquen en l'exotisme una fugida de la realitat" ofereix el mateix grau d'informació i d'aclaparament com el polític que justifica amb la crisi econòmica mundial la puja de preus. Afirmacions com aquestes no fan sinó crear confusions, perquè, d'una banda, ni l'obra de Heine ni l'obra de Wordsworth no es pot dir que siguin pas models d'exotisme, i, perquè, de l'altra, acarar-se amb l'exotisme romàntic, que existeix, exigeix explicacions menys escolars. La resurrecció de Grècia a nivell literari i arquitectònic no és un fet atzarós, sinó un fenomen d'embirallament: Grècia és un poble sagrat que cal recuperar, de la mateixa manera que cal "despertar" la nació Alemanya que ha romàs dormida sota les aigües del temps. Ara: és molt curiós com, a l'ensens, opera el moviment contrari de rebuig, o si més no, d'oposició al món clàssic (recorden que el doblet clàssic / romàntic l'encunyarem els romàntics) i de recerca en el món medieval el substrat letàrgic del poble germànic. Així, per a Mme. de Staël, romàntic s'oposa a clàssic en el sentit que la poesia clàssica fa referència als antics, al paganisme i al món llatí, mentre que la poesia romàntica fa referència a les tradicions cavalleresques, al cristianisme i a les nacions germàniques. Si l'acció era el més important en la literatura clàssica, el caràcter ho serà en la moderna (la romàntica), i, adhuc, aquesta és més popular que aquella perquè no menysprea el poder irreflexiu sobre la imaginació. En efecte, com deiem suara, un

dels interessos romàntics per excel·lència és investigar sobre les disposicions de l'ànima, les quals es manifesten, sobretot, mitjançant perills, amors apassionats i desgraciats, estats de convulsió de la natura, etc.

Molta part del confusionisme inherent a la percepció del romanticisme prové de l'afany que pretén unificar poètiques disperses. Dificilment es poden conciliar en un mateix calaix la branca visionària amb la irònica o la quotidiàno-realista amb la idealitzadora. Òbviament, Goethe no encaixa amb Blake i per solucionar la inadequació en lloc de provar d'ampliar el concepte del moviment, hom decideix amb tota la tranquil·litat del món deixar fora a Goethe o tractar-lo com un "escriptor de transició". Cal una revisió crítica d'alt nivell, perquè, encara a hores d'ara, o s'està sotmes als prejudicis d'un Pound -de qui participaven els *new critics* tal com han denunciat amb tota severitat els deconstruccionsistes- que considerava que el romanticisme havia estat un període boirós i descarat, una època sentimentaloides i amanerada (recordem que no trisa cap escriptor romàntic en la seva antologia privada dels millors autors de la literatura universal). O bé tenia Raymonds, Poulets o Bégüins, l'aportació dels quals a la comprensió del romanticisme fou extremadament valuosa, però un altre cop incompleta. I si tenim en compte que aquest era el model interpretatiu dominant quan Ferrater escriu poesia, és del tot comprensible que Ferrater s'hi sentís ben poc implicat i se'n volgués allunyar.

Albert Béguin s'interessa pel vessant visionari i asimic-  
 oníric del moviment. Per a Béguin (145), el concepte romàntic (i  
 modern) de la poesia es basa en la idea de la universal analogia, la  
 finalitat de què és la de copsar per fi l'absolut i la unitat tot i  
 fugint del temps i de les aparences múltiples.. El somni poètic  
 serà un mitjà privilegiat per tal de cercar les correspondències  
 universal-analògiques. Per a Béguin, la grandesa del romanticisme  
 consisteix en el fet d'haver reconegut la profunda semblança dels  
 estats poètics i dels místics (conseqüència d'haver confiat en els  
 poders irracionals) i en l'afirmació de la pròpia personalitat  
 poètica com a nostàlgia del desterrat, provocada pel divorci  
 existent entre vida i art; on hem d'incloure també la deificació que  
 conrea el poeta de si mateix i la recerca dels deus i de la divina  
 Diótima de Holderlin entesa com el desig de participació, ni que  
 sigui per uns instants, de l'ideal de l'amor, de la bellesa i de la  
 poesia.

El bergsonià Georges Poulet (146) focalitza en  
 l'experiència temporal la diferència existent entre l'home modern i  
 l'antic. L'home modern desconeix l'acord entre el temps còsmic i el  
 temps humà i viu angoixat per aquest *décalage* sotmes a la  
 discontinuïtat de la seva *durée* interna i al pur present.  
 Curiosament, Poulet no veu al romanticisme com a fita de la  
 modernitat (que per a ell fóra Baudelaire) sinó com a moviment  
 epígon de la concepció temporal clàssica. Per a Poulet, els  
 romàntics, tot i oposant-se als homes del segle XVIII, van cercar  
 encara la conciliació de les *durées* internes i externes. Amb ells,

l'univers perd el seu caràcter inhumà i l'esperit el seu isolament. Tanmateix, Poulet assenyala que fins als romàntics mai la *durée* interna havia tingut tanta importància, ni mai havia estat ella qui havia servit com a pauta per a la percepció de l'externa. Aquesta valoració atorgada al temps intern (conscient i inconscient) s'afermarà més i més en arribar el segle XX.

Per bé que la lectura del romanticisme de Marcel Raymond no posseeix el pes filosòfic específic de la de Poulet, emfatitza també el subjectivisme de l'idealisme romàntic: "Ainsi, tandis que l'écrivain classique, désireux de se connaître, se fiait à l'introspection et transposait le résultat de ses observations sur le plan de l'intelligence discursive, le poète romantique, renonçant à une connaissance qui ne serait pas en même temps un sentiment et une jouissance de soi -et un sentiment de l'univers, éprouvé comme une présence- charge son imagination de composer le portrait métaphorique, symbolique, de lui-même, en ses métamorphoses." (147).

Entre els autors que han percebut el romanticisme com a l'ínci de la tradició literària del mal podríem citar al filòsof i novel·lista Bernard Henri Lévy (148), per al qual és aquesta, i precisament aquesta, la novetat substancial de la modernitat que configura el seu paradigma literari. Per a Lévy, des del romanticisme la qüestió del mal deixa de ser tractada des de l'exterior, amb la recriminació moral que comporta, sinó des de l'interior i ja no com a oposició al bé, sinó com a part del bé (Baudelaire, Sade, Joyce, Céline, Bataille, Proust (el vici), Dostoievski (la possessió), etc.). També Mario Praz s'interessa pel biaix maleït del romanticisme (la bellesa maleïda, els amors



tenebrosos (la voluptuositat fúnebre), les metamorfosis satàniques). I com tota ètica crea la seva pròpia estètica, el visionarisme i el mal romàntics cerquen la seva pròpia expressió esberlant els límits dels canons estètics clàssics de la simetria, de la unitat i de l'aliança del bo i el bell. Erosió que continuarà perpetrant a gratoient Baudelaire ("La irregularitat, és a dir, l'inesperat, la sorpresa, són part essencial de la bellesa"), Rimbaud, els avantguardistes i tants d'altres poetes. Verbigràcia, Ezra Pound (malgrat que ell no volgui reconèixer els seus orígens), per al qual la prosa de la "desendreçada i gossa modernitat" (sic) ha d'ésser "excremental", ha d'obeir a un pensament analític que actua presentant allò que és rebutjat per la societat tot i atorgant-li un nou sentit de bellesa, i la poesia ha de cercar també aquesta síntesi de lletjor i bellesa (l'estètica del lleig) a partir de l'afirmació de nous valors emocionals per tal de poder aconseguir actualment versemblança. En el nostre temps, deia Pound, "no hi ha producció de la bellesa sense la seva corresponent repugnància".

Difícilment podem trobar relacions entre el romanticisme visionari i maleit i la poètica de Gabriel Ferrater com ell mateix ens ho advertia a l'epileg a *Da nucas pueris*: "puc dir que he arribat a allunyar-me molt de l'estètica romàntica". Ara: fóra del tot fals afirmar que Ferrater no és fill del romanticisme. Ferrater és hereu d'aquells poetes que, com Wordsworth, s'afirmen com un home que parla a un altre home amb el llenguatge corrent i que cerquen en la quotidianitat -i no en un estat semi-hipnòtic, sinó de tranquil·litat reflexiva- els correlats objectius del seu pensament poètic. És hereu

d'aquells que, com Heine i Byron, van combinar realisme, narrativitat poètica i ironia. I sobretot, Ferrater és usufructuari de l'immens llegat que els romàntics van traspasar a tots els poetes moderns: la consciència creativa.

Fou precisament la consciència l'element a partir del qual Schiller distingia la poesia clàssica de la romàntica. La clàssica o *ingènua* no té autoconsciència; la moderna o *sentimental*, conscient de si mateix, perd la seva innocència i enyora aquella. En la poesia ingènua el poeta és realista i impersonal; en la sentimental és constantment present a l'obra, s'implica en tots els temes, reclama la nostra atenció. Deixant de banda que també la poesia romàntica conreà el discurs realista, fixem-nos com aquesta definició de la poesia sentimental (el terme aquí és el que menys importa) s'adequa perfectament a la poesia de Ferrater. L'autoconsciència és el punt de confluència de la disparitat dels discursos romàntics i de la disparitat de les seves lectures. Diu Béguin que si hi ha alguna cosa que distingeix el romàntic de tots els seus predecessors i fa d'ell el vertader iniciador de l'estètica moderna, és precisament, l'alta consciència que sempre té del seu arrelament en les tenebres interiors i que el poeta romàntic és aquell que tot i sabent que no és l'únic autor de la seva obra i havent après que tota poesia és sobretot el cant que brolla dels abismes, tracta deliberadament i amb tota lucidesa de provocar l'emanació de les veus misterioses (l'excepció, si de cas, fora Jean-Paul). Si d'aquesta presentació en treiem els elements "tenebrosos" el que ens queda, que és

l'essencial, és igualment vàlid per a Shelly, per a Hugo, per Wordsworth, per a Heine, per a Leopardi (149) i per a Ferrater.

En resum, podem afirmar que els romàntics són els pares de la literatura moderna (de la visionària i de la no visionària) i els pares de la poesia que fa Ferrater? Sí i no (150). Sí, per la variada complexitat de discursos que oferien, el qual anticipava el sincronisme de poètiques heterogènies que serà constant al llarg de tot el segle XX, i pel l'altíssim grau de consciència del propi discurs (v.g. el de Ferrater), que en el nostre segle augmentarà de forma desorbitada i implicarà tot tipus de disciplines: obsessió metadiscursiva en la filosofia, en la història, en la crítica, en la literatura, en l'art, en el cinema, etc. Sí, perquè com subratlla M.H. Abrams (151), la poètica romàntica substitueix les teories mimètiques i pragmàtiques de l'art per les expressives i objectives (que són les que actuen en la poesia contemporània), en què la funció dels correlats és fonamental. Aquesta distància irònica permet la confluència del subjectiu amb l'objectiu. Com emfatitza R. Langbaum:

it is an historical mistake to accuse the romanticists of subjectivism. (...)The romantic lyric or poem of experience is both subjective and objective. The poet talks about himself by talking about an object; and he talks about an object by talking about himself. He does not address either himself or the object, but both together. (152)

No, perquè, si bé la formulació poètica irracional implicava una novetat, no així la quotidiàno-realista que es troba ja en la literatura clàssica i en la medieval. I, malgrat la importància que adquireix en el romanticisme, nosaltres no podem afirmar com feia Schiller que el pensament metaliterari sigui un invent romàntic. Recordeu l'*Odissea*. Recordeu *Don Quijote*. Recordeu *Tristan Shandy*.