

TRADICIÓ I MODERNITAT
DE LA POESIA DE
GABRIEL FERRATER

NÚRIA PERPINYÀ FILELLA

II. 1. 2. 2. LA MODERNITAT COM A FENIX

L'autor modern lúcid ha de situar-se a igual distància de Brecht que de Joyce.

H. Broch

L'objectiu d'aquest capítol és esbrinar quina és la relació de la poesia de Ferrater amb la poesia moderno-contemporània. Per no allunyar-nos excessivament del nostre propòsit, he deixat de banda les teoritzacions sobre altres gèneres literaris (153). Per tal d'accedir-hi, analitzarem una sèrie de reflexions que assagen de definir què és i què no és la poesia moderna per tal de comprovar quin és el grau de participació de l'obra de Ferrater en les característiques adduïdes de la modernitat.

L'*Estructura de la lírica moderna de Baudelaire fins als nostres dies* d'Hugo Friedrich (154) és encara un assaig imprescindible en l'estudi de la literatura contemporània i, sobretot, per a la seva percepció. L'assaig de Friedrich és del '56, és a dir, que era una obra molt recent quan Ferrater estava escrivint la seva poesia. La proximitat en el temps va aparellada, però, de ben pocs elements més de proximitat. La poètica de Ferrater discrepa tant dels axiomes que postula Friedrich per a la modernitat que nos està temptat de creure que si un poeta modern és només el

que diu aquest crític, aleshores Ferrater no és en absolut un poeta modern. Vegem quines són les característiques que proposa:

Voluntat d'*obscuritas* (la inintelligibilitat a gratient de Montale o de Baudelaire) continuadora de la crida a les armes de Diderot "*Poètes, soyez obscurs!*". Com a conseqüència és una poesia monològica que enfronta poema i lector i menysprea l'axioma de la poesia com a comunicació. El poeta s'aïlla dels altres i es complau amb la seva consciència superior. Aquesta intel·ligibilitat ve provocada en gran mesura per l'ambigüitat lèxica, sintàctica o metafòrica, per l'ús de símbols privats i l'allunyament de la tòpica clàssica, i per l'ús de generalitzacions que tenen com a finalitat sostreure's de les contingències de la realitat. El menyspreu del real té com a conseqüència el conreu d'una poesia abstracta quasi sense personatges ni accions que renuncia a la denominació directa de les coses per tal de purificar llur impuresa. El rebuig de l'axioma comunicatiu provoca una forta tendència envers la despersonalització i l'escissió del subjecte poètic i del jo empíric ja que, com diu Friedrich, "el poema contemporani prescindeix de la humanitat en el sentit tradicional del mot, de la vivència, del sentiment i, molt sovint, fins i tot del jo personal del poeta, el qual no participa del seu poema com un individu privat, sinó com una intel·ligència que crea poesia, com un operador de la llengua.". La recerca de l'ambigüitat provoca una tendència envers el menyspreu de la sintaxi que o bé es descomposa o bé se simplifica vers expressions nominals intencionadament primitives; com diu Friedrich, una característica important de la lírica moderna es basa en

"continguts de les frases intercanviables". El suport del discurs és el mot o la frase atomitzada i no el discurs lògic. Com deia G. Benn: "Sobretot, cal fer fora els verbs i construir torres de substantius". I, a l'ensens, el suport del poema no rau en les seves idees sinó en el llenguatge totemitzat (la poesia com a joc). Aquesta dislocació sintàctica provoca el fragmentarisme típic de bona part de la literatura contemporània, fragmentarisme que es trascendeix filosòficament i existencial en la pèrdua de valors estables de la societat moderna i en la consciència de pertànyer a una època terminal de la cultura.

Aquesta pèrdua de valors és la causa de l'aparició de noves estètiques que s'enfronten als canons tradicionals i a la unitat del bo i el bell: abandó de la mètrica clàssica, estètica de la lletjor i tradició del mal. Complementàriament es preu com a positiu tot allò que s'aparta de la raó: la importància del sexual com a mitjà de desrealització de la realitat i, en general, un gran predomini de l'irracionalisme imaginatiu i gust per l'insòlit.

Si la pràctica poètica de Ferrater s'oposa a alguna cosa és a aquest plantejament teòric de la modernitat. Ningú més lluny que Ferrater de la poesia pura que repudia l'experiència quotidiana, tota veritat pràctica, tot sentiment ordinari i cubriaga el seu cor amb versos que es complauen únicament amb el seu cant. Ni l'ideal, ni l'Absolut, ni el No-Res, ni el Silenci de l'Inefable són paradigmes vàlids en Ferrater. Per definir els seus només cal formular el negatiu dels ítems de Friedrich: intel·ligibilitat ("el poema ha de

tenir com a mínim el mateix sentit que una carta comercial", deia Ferrater); el poeta s'afirma com "un home ordinari" -tot i que la personalitat de Gabriel Ferrater dista molt de poder ésser titllada d'ordinària- i no com un elegit. Manca de conreu de símbols privats (155) i rebuig de la generalització: la concretesa ferrateriana. Importància cabdal de l'interlocutor (el dialogisme ferraterià). Personalització del discurs: freqüents intrusions de la veu que parla sobre el discurs i tendència a la ficció autobiogràfica. Importància del discurs lògic-sintàctic i precisió lèxica i sintàctica. Gust per les formes tancades: el poema com a unitat i el sentiment d'una obra acabada com a oposició al fragmentarisme. No és que Ferrater no participi del principi d'incertesa contemporani, sinó que ell empra el rigor de la forma com a arca de defensa contra la (pròpia) incertesa. No trobarem tampoc angixes apocalíptiques ni idees utòpico-messiàniques. Importància de la realitat per sobre del somni. Manipulació dels recursos mètrics tradicionals. Valoració equivalent d'idees i llenguatge.

Respecte a l'irracionalisme imaginatiu, Ferrater no en participa de manera absoluta ni sistemàtica, si bé sí que és encara recurrent la figura retòrica de l'hipàllage (intercanvi entre qualitats entre objectes que posa al mateix nivell, o barreja, el concret i l'abstracte): v.g. "les cendres de la vergonya". No es pot parlar d'estètica de la lletjor *tout court* referint-nos a la poesia de Ferrater (la denominació és molt més aplicable al discurs de Baudelaire o de Benn); amb tot, en la seva poesia es detecten força metàfores de descomposició i, en certa manera, "transgredeix"

el concepte clàssic de bellesa formal amb els seus encavalcaments (especialment, amb els forçats) i amb els seus excursos. Amb el tema de l'incòlit ocorre el mateix, que se'n serveix (a nivell metafòric (v.g. a "Plorar") o estructural (v.g. en els epifonemes que frustren les expectatives de lectura) però sense fer-ne abús.

La mateixa actitud relativitzadora ha de presidir la connexió entre Ferrater i el grup de característiques proposades per Friedrich que ens resten per comentar, que, malgrat tot, són a què més s'acosta Ferrater. Parla Friedrich de poetes que usen una "col·loquialitat electritzada líricament"; Ferrater encaixa millor aquí que no en els altres trets, però, amb tot, hem de deixar l'èxtasi elèctric per a d'altres poetes. Ferrater també encaixa dins els poetes que usen determinatius; ara: no en la funció que proposa Friedrich (la indeterminativa). En l'obra de Ferrater els determinatius no tenen com a funció abstroure sinó concretar (o simular que concreten); és a dir, la funció per se del determinatiu. Espanta també Friedrich la presència d'objectes quotidians en els poemes (els gerros, les consoles o els vanos de Mallarré) de què Ferrater sí participa, tot i que es trobin formant part d'una atmosfera ben distinta de la mallarreaana o la futurista. Sobre el tema de l'urbanisme, com dèiem en capítols anteriors, en l'obra de Ferrater ha deixat ja de ser objecte de culte per esdevenir marc quotidià. I, com dèiem també anteriorment, la ruptura amb la tradició cristiana actua en l'obra de Ferrater només a nivell de l'absència, però no a nivell de la rebel·lió. I ens resta la darrera característica proposada per Friedrich contra la qual no cal fer cap

prevenció a l'hora de relacionar-la amb Ferrater: el poeta-critic que reflexiona sobre l'acte poètic.

Entre altres caracteritzacions de la poesia moderna que podríem adduir, podem esmentar la d'un escriptor car a Gabriel Ferrater, G. Benn, el qual destaca també, a *Probleme der Lyrik* (1951) (156), la importància que des de Valéry, Baudelaire, Eliot, Poe i els surrealistes ha tingut per als poetes la reflexió sobre el procés de creació (com hem dit, caldria anar més enrera: fins als poetes-filòsofs romàntics i, encara, tenir en compte els precedents anteriors; per bé que Benn té raó, puix que un escriptor contemporani té en compte sobretot les reflexions d'aquests poetes més recents). A més a més, en aquesta conferència Benn formula el que no és la poesia moderna mitjançant quatre "síntomes diagnostics" (64):

I) Una poetització basada en una clara barrera entre l'objecte poetitzat que té una funció d'adorn exterior i el món interior del jo poetitzador. "Actualment", diu Benn, "aquesta és una forma primitiva de documentar l'experiència lírica".

II) Ús i abús de l'adverbi comparatiu "com", tot i seguint les cèlebres paraules de Mallarmé "J'ai rayé le mot *comme* du dictionnaire".-si bé Benn cita a Rilke, un gran poeta del "com", com a excepció-.

III) Ús de colors per tal de crear una atmosfera d'especial exuberància i fantasia: vermell, púrpura, opali, argentat, taronja, gris, daurat, verd.... A l'entendre de Benn, l'autor no específicament modern pretén ignorar que aquests colors són ja purs

clitxés verbals. (I fixem-nos que Benn no només esmenta colors festius sinó també el gris ja que en un poema de "tristeses" el seu us és tan tòpic com l'expressió "el cabell daurat de l'estimada"). Afirma Benn que la poesia moderna ha d'ésser acromàtica? Potser no de manera tan taxativa, però sí que aquesta hauria d'ésser la seva tendència o, si més no, el que sí que fóra característic de la poesia moderna seria el rebuig del cromatisme tradicional (encara que ell mateix confessa i es censura la seva debilitat pel color blau). Recordem que el simbolisme va comportar la dislocació dels colors naturals (la "nit verda" de Rimbaud o "el crepuscle blanc" de Mallarmé), alhora que s'atribueixen colors a ens que no en tenen dins el procés de materialització que arribarà fins a Ferrater i que ell conrea a bastament (157).

IV) El to seràfic que el poeta no modern pretén aconseguir fàcilment a través del mormuleig de fonts, arpes i nits estelades. Res de sentimentalisme barat i pusillúime en la poesia moderna.

Conrea Ferrater aquest antiparadigma de la modernitat? Llevat del segon punt, no (i ja hem vist com Benn té en compte les possibles excepcions). En optar Benn per la definició pel contrari, no nega l'existència de múltiples i variats registres dins la lírica moderna, i amb molt encert tracta de cercar alguns signes d'oposició comuns, de què, com diem, participa també Ferrater. Aquesta actitud és sempre molt exitosa quan hom s'acara amb un conjunt heterogeni com és aquest de la poesia contemporània.

Octavio Paz situa més enllà del romanticisme (en el Renaixement) l'inici de la reflexió sobre l'acte d'escriptura i sobre el llenguatge, la qual anà fent-se més i més present de manera progressiva (156) fins a poder afirmar que "La literatura moderna es vive todo y sobre todo crítica del lenguaje". Al costat de la centralitat del discurs metalingüístic i metaliterari, situa Paz la importància de l'autoconsciència (són dos fenòmens que van lligats). Per a Paz, el que fa modern a Baudelaire no és tant la seva ruptura amb el cristianisme com la consciència d'aquesta ruptura. Modernitat és consciència: "Y conciencia ambigua: negación y nostalgia, prosa y lirismo". Paz, apunta com a altres característiques de la literatura moderna les següents: a) heterogeneïtat (acceleració, multiplicació i diversitats de tradicions occidentals i orientals -els canvis estètics ja no es produeixen en el decurs de diverses generacions sinó que poden esdevenir en la vida d'un sol artista (Picasso); b) estètica basada en la sorpresa; c) ironia; d) revolucionarisme; e) importància del cos i el seu llenguatge; f) registres col·loquials urbans; g) irracionalisme (159). De la correctíssima presentació de Paz dels eixos principals del discurs literari modern, el de Ferrater dissentiria poèticament en els punts a) i d) i caldria que fossin prudentment matitzats, com hem vist abans, el b) i el g).

Roland Barthes si que situa al segle XIX el pas de l'escriptura clàssica (homogènia i universal) a la moderna (pluralitat) (160) quan els tractats de retòrica perderen el seu interès. A partir del moment en què l'escriptor deixà d'ésser testimoni universal per transformar-se en consciència infeliç (cap

al 1850) tria com primer gest el compromís de la seva forma, ja sigui assumint, ja rebutjant l'escriptura del passat. Fesa l'escriptura clàssica, la literatura des de Flaubert als nostres dies esdevé una problemàtica del llenguatge. I, segons Barthes, el que desitgen les literatures modernes és arribar a ésser una literatura impassible allunyada del sentit de l'ordre i de la versemblança. Deixant de banda aquesta darrera apreciació barthiana dels *degrés zéro de l'écriture*, hom pot tornar a constatar la importància que la crítica atorga al discurs metaliterari de la literatura moderno-contemporània, des de la crítica més recent a Eugeni d'Ors, el qual ja l'any 1906 observava que l'època moderna es caracteritza per atendre a les manifestacions espirituals del seu moment i per la consciència de la seva existència. "L'observació de les palpitations és moderna; la seva observació conscient i metòdica, moderníssima", deia Ors.

No podem passar per alt l'exitosa obra de Marcel Raymond, que hem citat ja en el capítol anterior, *De Baudelaire au surréalisme* (161) en què postula que els dos eixos del mite modern de la poesia són la despersonalització i, dins una gran recerca del món interior, l'irracional (si bé a diferència de Friedrich no creu que la inintelligibilitat del llenguatge hagi de ser un tret imprescindible dins la consideració de la modernitat poètica): "Mais qu'il s'agisse de se plonger dans la vie ou de la transcender, d'accepter ou de nier la durée, la condition première est de s'oublier, de briser les limites du moi, de s'avancer au delà du lyrisme personnel. (...) Que la poésie ait pour mission de suggérer la présence d'un univers irrationnel en visant l'homme au plus profond, qu'elle

éane, en sa totale noblesse et pureté, de ces états de rêverie "supernaturaliste" dont parle Gérard de Nerval, n'implique pas que'elle doive renoncer à écouvoir par le moyen d'un langage intelligible.". Un altre cop, la poesia de Ferrater no s'adequa a aquest tipus de visió de la modernitat. O dit altrament: que o bé Raymond constreny excessivament el concepte de modernitat, o bé cal parlar de distintes fases de performació en la literatura que va des del romanticisme o Baudelaire fins als nostres dies que, malgrat que hagin rebut totes elles l'apel·latiu de modernes, formulen discursos dispers. Es a dir, que la frase "Baudelaire és un poeta modern" i la frase "Ferrater és un poeta modern" tenen dos sentits distintes. I dues funcions també distintes té el sintagma "La modernitat de Wordsworth" i el sintagma "La modernitat d'Apollinaire", per bé que la seva estructura lingüística sigui la mateixa.

D'aquesta polisèmia del terme modernitat, sobre la qual ja ens n'advertia Stendhal i Baudelaire, prové tota aquesta sèrie d'inadequacions que estem trobant a propòsit de la poesia de Gabriel Ferrater. No obstant això, a excepció d'alguns comparatistes com Claudio Guillén i de crítics recents com Jauss o De Man, la crítica del nostre segle s'ha entossudit a donar-nos una visió absoluta i global de la modernitat.

Com per exemple. Carlos Bousoño, el qual, seguint en la línia crítica de Raymond i de Friedrich, diferencia la lírica romàntica de la contemporània en base al fet que en el romanticisme el subjectivisme del jo es projecta en les circumstàncies, mentre que en la poesia contemporània succeeix a l'inrevés - l'àmbit ens diu

alguna cosa implícita i irracional del subjecte- (162). I aquí s'acaba d'escoliar el terme predilecte de Boussoffo: l'irracionalitat, que per a ell veu de quasi sinònim de modernitat. Per a Boussoffo, en la poesia contemporània les metàfores són emotives, però no són ni físiques ni temàtiques (és a dir, no tenen perquè ésser imbuïdes de significat lògic). El subjectivisme irracional contemporani, a causa del seu extremat idealisme, trobarà en l'impressionisme i en les imatges visionàries (que Boussoffo pren molta cura a diferenciar-les de les visions, també típicament modernes), en les oníriques i en els símbols les seves formes d'expressió per excel·lència. Ja no és el tema el que cerca la seva adequada emoció, sinó a l'inrevés, tot i realitzant-se una "humiliació teàtica a favor de las emociones simbolizadas".

Per poc que hom conegui la poesia de Ferrater ha d'haver constatat que aquesta "humiliació" no apareix enlloc.

Segueix Boussoffo dient que en la poesia moderna hi ha una supressió de l'anecdota (la causa, el lloc, el "qui", el "què", el "com" concrets...), i, en general, de qualsevol nominació directa de la realitat, puix que del que es tracta és de conrear una poètica oposada a tota mena de realisme. Suprimida tota referència, s'aconsegueix que el lector se senti lliure per interpretar al seu albitri quin ha estat l'origen, posen per cas, d'un sentiment d'èxtasi (una experiència eròtica, religiosa, al·lucinògena, de serenor estilista o de nihilisme oriental).

Tampoc aquí casa Ferrater (i recordem que Bousoño i ell són costanis), perquè en la seva poesia l'anècdota i els signes deíctics tenen un pes estructural importantíssim.

Esmenta també aquest crític que un dels recursos amb més rendiment en la poesia moderna és el de la sorpresa (en les metàfores, en els encavalcaments, en la disposició dels versos, etc.). D'aquest punt, repeteixo, Ferrater en participa. Però sense voler treure-li mèrit al surrealisme, que en té i molt, la gosada metafòrica es troba ja a Donne o a Shakespeare, per posar només dos exemples preromàntics.

On sí que s'adapta la teoria bousofiana amb la poètica de Ferrater és amb el seu concepte de "miniloquència"; en efecte, el romanticisme té sovint un to grandiloqüent que es perd en la poesia postbaudelariana. Bousoño defineix la grandiloquència com un excés de continent i un defecte de contingut, mentre que la miniloquència fóra justament el contrari i la seva finalitat fóra la provocació de suggerències. El terme el trobo apropiat per a Ferrater -tot i que caldria ajustar-lo i oblidar suggerències-: la miniloquència poètica ferrateriana fóra el rebuig de l'exaltació de les majúscules (Belesa, Déu, Mort, Poeta, Paraula,...) i el tractament del món quotidià des d'una veu no visionària i sí la d'un home com un altre. V.H. Auden ha estat un dels que millor ha reflexionat sobre la miniloquència de la poesia contemporània:

The characteristic style of "Modern" poetry is an intimate tone of voice, the speech of one person addressing one person, not a large audience; whenever a modern poet raises his voice he sounds phony.

And its characteristic hero is neither the "Great Man" nor the romantic rebel, both doers of extraordinary deeds, but the man or woman in any walk of life who, despite all the impersonal pressures of modern society, manages to acquire and preserve a face of his own. (163)

El crític post-estructuralista Paul De Man no només s'ha acarat amb la interpretació de la modernitat sinó amb els seus intèrpretes (Friedrich i Jauss, entre altres) que, al seu entendre, ens han ofert una visió errònia (164). Ja el primer axioma que presenta De Man suposa una visió en absoluta discrepància amb la resta d'estudiosos de la modernitat: la lírica no ha estat la forma per excel·lència de la modernitat, sinó el seu *frame* antitètic. Ni els romàntics ni els simbolistes ni les avantguardes no van aconseguir mai de conrear els dos paradigmes moderns bàsics: la pèrdua de la representativitat i la pèrdua del jo -si bé De Man reconeix que ha existit una certa progressió vers aquestes pèrdues. Per a ell, el gran problema irresolt de la lírica és haver-se d'enfrontar amb un llenguatge que és a la vegada representatiu i no representatiu. I, com sempre, en tota exègesi deconstruccionista la *misreading* ho explica tot: com més mal llegit i menys entès és un poeta més probabilitats té d'ésser considerat modern. Al seu torn, Jauss (165) s'acarat amb la interpretació de la modernitat de De Man i, tot i negant-se a veure's situat en la línia d'interpretació tòpica, se'n fa partícip en gairebé tots els aspectes (on més es diferencien és el èmfasi de l'autoafirmació de la modernitat que Jauss basa, entre

altres motius, en el desig de l'allunyament del passat, si bé Jauss insisteix que no s'ha de parlar en absolut de ruptura, mentre que De Man enfatitza el principi hermenèutic de la retroinquestionabilitat de l'autocomprensió (actual en cada moment)). Jauss resumeix en aquests quatre punts la visió de la modernitat que comparteix amb De Man:

- 1) la modernitat no constitueix ni un valor autònom, ni un concepte històric i singular d'època, susceptible d'abastar, com a paradigma del modern, la lírica posterior a Baudelaire;
- 2) el desenvolupament de la lírica a partir d'aquest canvi -que De Man entén com una "crisi tant de la representació com del jo autònom"- no és un procés lineal, ni molt menys genètic, en el qual -des de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé fins a Valéry- cada fill reprèn la darrera posició del seu "pare", per dur fins a un esglaió més alt la desconcretització i la despersonalització de la lírica;
- 3) tot i admetent que la "desaparició de l'objecte" en la sèrie literària d'aquests "pares" de la nostra modernitat constitueix una tendència predominant i àmplia, l'equivalent concret o la "imatge natural" continua essent -en la lírica no concreta- un pressupost indispensable per a la constitució de l'obscuritat en la lírica moderna;
- 4) la *perception du neuf* explica la posició de Baudelaire només parcialment: el tret característic de la seva ambivalent "modernitat" cal cercar-lo en el desenvolupament que va "from the sensory richness of the earlier poems to their gradual allegory of the *Spleen of Paris*".

La crítica que aquests dos autors fan a les exègesis monolítiques (i ascendents) de la modernitat em sembla immillorable. Amb tot, donat que ells treballen, com Jauss mateix explicita, amb la

línia de la lírica no concreta, impossibilita la transposició dels seus paradigmes a la poesia de Ferrater. Tanmateix, és evident que la mateixa presència d'una obra com la de Ferrater demostra els clímax del paradigma modern de la desaparició de l'objecte i del jo.

Com adverteix Wilhelm Pinder, cal tenir molt present a l'hora d'analitzar la cultura contemporània el fenomen de la "contemporaneïtat del no coetani". El fenomen de la convivència simultànea en una mateixa societat urbana de gent que participa de tons vitals molt diferents (166) 'es traslladable a nivell literari. Des del romanticisme ençà, en una mateixa llengua i en un mateix moment troben poètiques molt distintes unes de les altres. I el factor de la convivència d'escriptors de distintes edats no ho explica tot. La causa primordial rau en un altre fet: el coneixement de la història passada i la seva diversitat de tradicions ofereixen a l'escriptor modern un ventall de possibilitats molt ampli i, ideologies i gustos personals de banda, igualment vàlides.

L'escriptor actual pot triar tradicions barroques o místiques, experimentalistes o realistes, pot ser irònic o conrear l'"elevada seriositat" de Matthew Arnold, pot decantar-se pel folklorisme o ser recalcitrantment urbà. I en totes i cadascuna d'aquestes tries no podrà ser menys que modern; el barroquisme de Lezama Lima no és el del segle d'or castellà i els anacronismes rítmics de García Calvo no n'eren quan eren vius. Es diu que el gènere de la poesia satírica s'ha perdut: Guerau de Liost i Pere Quart n'han fet i la poesia de Ferrater ens en dona algunes mostres

(v.g. "Sobre la catarsi" i "Si aita parvulus venire"). O que l'èpica és un gènere exhaurit: el medieval sí, el que es pot fer i s'ha fet en els nostres dies no (Brecht, per exemple). I naturalment tampoc han mort les novel·les de cavalleries, només que ara en diuen còmics. Les tradicions no moren, es transformen.

La contemporaneïtat del no costani atorga, doncs, encara més complexitat al fenomen de la modernitat, ja que impossibilita els "talls de perfil cronològic" de què parlava Ferrater. I així, a Catalunya, als anys vuitanta ens trobem amb poetes que encaixen amb el model de Friedrich, amb poetes carnerians, ribians, foixians, ferraterians i maragallians i amb els poetes parricides que malden per la quimera de no ser res del que ha estat.

L'anàlisi de l'estètica moderna de Dolores Oller (1967) és, de tots els plantejaments teòrics que hem vist fins ara, la que millor encaixa amb la poètica de Gabriel Ferrater i la que té més present la qualitat d'heterogeneïtat del discurs modern. Oller planteja tres ordres de figuració a la poesia moderna: 1) la figuració simbòlica no tradicional, 2) la figuració conceptual i intel·lectualitzada del procés de percepció i expressió artística, 3) la figuració de l'objectivitat que usa el quotidià com a representació moral i psicològica (i aquí, molt encertadament, cita Ferrater). La diferència que Oller observa entre la modernitat clàssica i la contemporànea (o postmodernitat) és, entre altres, la pèrdua de bel·ligerància enfront el passat per tal d'afirmar-se com a una nova estètica, la qual cosa permet que ara el poeta sigui lliure per utilitzar la tradició. Per a Oller, el literat actual

rebutja l'avantguarda i es veu com a punt final del llarg període de la tradició moderna, sobre el qual, a hores d'ara, en podem fer ja un balanç; part del qual fóra que contràriament a les expectatives de la crítica i a les profecies dels que la coneixien, l'avantguarda no ha sobreviscut (amb tot el que d'esberlament formal i actitud revolucionària comportava) i, que complementàriament, es constata un cert retorn al clàssicisme tant a nivell de llengua (el retorna una sintaxi clàssica i elaborada) com a nivell estético-ètic. Malgrat que a nosaltres ens sigui utilíssima, en aquesta conclusió, Oller no ha sabut resistir la temptació de presentar com a central un model determinat de poeta i, en certa manera, entra en contradicció amb el seu propi discurs quan afirmava més amunt la substancial llibertat de què gaudeix l'escriptor actual per triar la seva pròpia tradició.

Arribats a aquest punt ens pot sobrevenir la temptació de parlar de dues modernitats: la de Friedrich que quedaria exemplificada amb Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé et alii. i la d'Oller que fóra posterior a aquesta i quedaria exemplificada amb Ferrater, Comadira o Auden. Dues modernitats que es correspondrien en part amb els paradigmes de poesia *pura* o d'exclusió i de poesia *impura* o d'inclusió que proposa Warren Penn, tot i trobant-se Ferrater dins del paradigma *impur* (el nom ha d'entendre's irònicament) o d'inclusió (168).

Els dos paradigmes de Warren Penn són molt útils (de fet jo n'usaré dos de similars en el capítol sobre la concretesa ferrateriana). Ara: ni els seus ni els meus han d'ésser entesos cronològicament. Hi ha multitud d'exemples que contradiuen aquest

tall cronològic (Wordsworth o Hardy foren, des d'aquest punt de vista, més modern que, posem pel cas, Carlos Edmundo d'Ory o Jaume Pont).

Alhora, per bé que he de reconèixer que, en certa manera, jo tendeixo a caure també en aquest error, és del tot insuficient reduir la poesia moderna a dues tendències poètiques. Poso només un exemple de contrast: el model de poeta modern per a Harold Bloom neix, si més no pel que fa a la literatura anglesa, en l'època Il·lustració i és un tipus de poeta que no s'adequa ni al paradigma pur ni a l'impur. (Pel que fa a l'inici de la lírica moderna hom se n'haurà adonat de la varietat que va apareixent: Bloom en la Il·lustració; Paz en el Renaixement; Barthes en el romanticisme; Friedrich a Baudelaire; De Man enlloc encara pel que fa a la lírica... (169)). Per a Bloom, aquest poeta modern que neix a l'Il·lustració és aquell que experimenta per primer cop l'*anxiety of influence* que veiem en el capítol "De la imitació". Un poeta fort i subjectiu que ha estat guiat per una gran ansietat, rancor i lluita parricida contra el Pare, que no és sinó el Poeta anterior mal·llegit (*misreading*) que perverteix deliberadament.

I, naturalment, aquesta lectura de Bloom no és tampoc la de Joan Ferraté, el qual parla també del procés de subjectivació i de descrèdit dels ídols però ho fa amb termes ben diferents i, a més a més, el situa dins la història de la poesia occidental més recent. Segons Ferraté en la literatura moderna estroben també altres característiques com la violència físico-moral (cruesa, obscenitat, terror) motivada per la substitució de les conviccions per les

sensacions (estranyes, fortes, torbadores...) en el canvi de segle. J. Ferraté es mostra, però, força reticent respecte a gran part de la literatura moderna per la seva pobresa d'imaginació moral autèntica -tot i que reconeix el seu aclaparament estètic: "La verdad es una cualidad de la experiencia, si, cuando ésta es experiencia moral. El error de los "modernos" está en creer que la única experiencia moral válida es la del ánimo pasivo, la del cuerpo y de los nervios. Por eso no tienen imaginación moral, porque decidieron no tenerla, o tenerla sólo reducida a un mínimo" (170). Deixant de banda que el tremendisme actua només parcialment en l'obra de Gabriel Ferrater, certament les altres dues característiques que proposa (subjectivisme i descredít dels ídols) hi són totalment presents (171), alhora que Ferrater no cau en l'error dels "moderns" de menystenir en la seva poesia la reflexió moral sobre l'experiència (com no hi va caure tampoc Baudelaire). I ja que hem esmentat un altre cop a Baudelaire, potser fóra ja el moment de veure algunes de les seves brillantíssimes teoritzacions sobre l'art modern.

Diu Baudelaire que aquell que vulgui cercar la modernitat ha de saber extreure de la mirada i el gest de cada època allò que té d'etern. I en posa un exemple: Si per pintar una cortesana actual, el pintor s'inspira en una de Rafael o Tizià l'obra resultant serà falsa, ambigua i obscura i no tindrà res a veure amb la realitat. Com assenyala W. Benjamin (172), la teoria baudelairiana de la modernitat ha d'entendre's com l'ús de texes i construccions que és el que ens aporta l'antigor a través d'una energia i inspiració nova. Per a Baudelaire, si és vol ser realment modern, no s'ha de

perdre la memòria del present ni abdicar dels valors i les possibilitats que ens ofereixen les circumstàncies, perquè "La modernitat, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'issuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien" (173).

Baudelaire, doncs, es nega a parlar d'una modernitat (que és l'error general de la crítica del XX) i insisteix en la volubilitat del terme (a voltes penso que han entès millor Baudelaire els dissenyadors de moda que no pas els nostres insignes). I què era allò modern per a Baudelaire? El París il·luminat; els nous herois, com el dandy o la lesbiana (la lesbiana és per a ell l'heroïna del modern: duresa i masculinitat dins una forma confosa i penetrada per la imatge històrica de l'homosexualisme del món antic) i, en general, com afirma Benjamin tots aquells nous personatges (v.g. el de la multitud) i nous fenòmens morals i estètics que estava produint la gran ciutat. Òbviament, hi ha continuïtat entre el romanticisme i Baudelaire i ell n'era absolutament conscient. Però el mal romàntic és distint del mal baudelaire, perquè els temps havien canviat. Baudelaire no'n té prou amb la natura de Wordsworth perquè ell està assistint al conflicte sociològic entre el món rural i el món urbà i vol formular-lo en la seva poesia. Baudelaire no es veu a si mateix com un poeta diví -per a ell el Poeta amb aureola és un carrincló-, sinó com aquell que ha de suportar la immensa càrrega de la història en un món nou ple de canvis incessants. Quan Baudelaire ironitza ho fa amb un deix d'amargor que no trobem ni en Goethe ni en Heine. Byron

és i vol ser-ho un cortesà maleït, Baudelaire és malgré lui, un maleït dins l'andòmina ciutat burgesa. I mentre que per als romàntics visionaris l'art es presentava com a la feliç heterodoxia divorciada de la vida ordinària i tant uns com altres cercaven en el passat o en el futur l'utòpic acoblament, Baudelaire no vol conrear sinó l'art que expressi la nova cruïssa i la nova bellesa de la realitat del present.

Si és cert, com diuen Cioran i tants altres, que el fenomen modern per excel·lència és l'aparició de l'artista intel·ligent que reflexiona sobre si mateix i sobre la seva obra i que només és contemporani el professional de l'heretgia, l'expulsat per vocació, vòsit i pànic alhora de les ortodoxies (174), aleshores Baudelaire és, a més a més d'un poeta modern perquè, apartat de traïció, formula el seu temps i amb un registre del seu temps, el primer poeta contemporani (tot i que el mot "vocació" s'adiu més en Rimbaud que no pas en ell). Tanmateix, no tots els crítics elogien l'obra de Baudelaire, ni tots accepten que sigui qualificat de líndar de la poesia modern-contemporània. Bertolt Brecht, per exemple, que no es pot dir pas que sigui un intel·lectual ni un poeta desvariats, critica i minimitza la vàlua i significativitat de la seva obra (175). Però si ens remeten a Ferrater, no podem deixar d'advertir que el fet que el primer llibre que esmenta a *Les dones i els dies* sigui *Les Fleurs du Mal* és un homenatge explícit.

En resum, la complexitat inherent del terme modern es pot resoldre, en part, entenent el terme en dos sentits bàsics: a) com la

qualitat resultant del procés de reajustament (actualització) de la història literària, i, en conseqüència com una qualitat present en qualsevol text i en qualsevol moment de la història; b) com una denominació aplicada al període de la literatura que va des del romanticisme -si bé, com hem vist, no és una datació unànimament acceptada- fins als nostres dies.

Tant en el primer com en el segon sentit, la poesia de Gabriel Ferrater és ineluctablement moderna. Ara bé, mentre que la qualitat del modern com a reajustament és fàcilment detectable, a l'hora de relacionar la seva poesia amb els paradigmes proposats per a la literatura moderna esdevenen tota una sèrie d'inadéquacions, moltes de les quals provenen d'una concepció monolítica de la modernitat que hom pretén fer igualment vàlida per a un període tan vast i tan complex de la història literària.

Aquest problema se soluciona, en part, mitjançant l'establiment de períodes més limitats i homogenis dins la història de la literatura moderna. D.W. Fokkema proposa a *Literary History, Modernism, and Postmodernism* (1984) la següent periodització: Romanticisme, Realisme, Simbolisme, Modernitat i Postmodernitat. A més a més de l'aplicació molt més limitada del terme modernitat (*Modernism*) -que per a ell inclouria les produccions literàries que van, aproximadament, des de 1910 fins a 1950-, Fokkema adopta una nova denominació que, premeditament, he volgut deixar pel final: la Postmodernitat.

Si acceptem aquesta periodització, implicaria que Gabriel Ferrater per raons purament cronològiques pertany al període

postmodern que comença després de la segona guerra mundial, car ell escriu la seva obra des de finals dels cinquanta fins a inicis dels seixanta. Amb tot, abans de qualificar-lo com a poeta postmodern cal tenir en compte si *Les dones i els dies* participen de les característiques del discurs postmodern i, en segona instància, hom no pot oblidar que estem usant un terme de nou encunyament que, òbviamment, Ferrater no considerava a l'hora de concebre la seva obra i, que, tal vegada, no veuria amb gaires ulls que hom tractés d'aplicar-l'hi.

Les característiques que proposa Fokkema per a la postmodernitat són, en gran part, producte de la intensificació dels trets que presenta en la seva definició de la modernitat (el text com a quelcom inacabat; dubte epistemològic en la relació entre el text i la realitat representada; dimensió metaliterària; importància del paper del lector).

En el primer aspecte Ferrater no participa ni de l'actitud moderna ni de la postmoderna. Ell concep la seva obra (els seus poemes) com a quelcom inconclus (fins i tot l'"inacabament" de "Poema inacabat" és més aparent que real), ni adopta una actitud arbitrària a l'hora de resoldre el text com succeeix en el text postmodern. Ferrater rebutja el fragmentarisme postmodern i les seves desmoralitzacions i es renet al món medieval tant en l'ús de formes tancades com en la presentació d'una conclusió moral dels fenòmens. Conclusió moral que no pretén, però, imposar-se sobre el lector.

En relació al segon aspecte, l'escriptor postmodern se situa més enllà del subjectivisme empíric de la modernitat en què la percepció individual era un valor vàlid:

Whereas the Modernist aimed at providing a valid, authentic, though strictly personal view of the world in which he lived, the Postmodernist appears to have abandoned the attempt towards a representation of the world that is justified by the convictions and sensibility of an individual. The Modernist did not claim a general validity for his views, but defended his private assumptions and value judgments. The Postmodernist may have his private views, but sees no justification for preferring his to views held by others. He rejects hypotheses of the Modernist as arrogant and arbitrary, and therefore irrelevant. (147)

L'escriptor modern accepta la impossibilitat d'aprehensió total de la realitat i sap que la seva pròpia visió no es pot generalitzar. Tanmateix, reconeix que la única manera d'aprehendre la realitat passa per un procés de tria i que des del particular es pot arribar a l'universal. Altrament, l'escriptor postmodern refusa la selecció tot i incorrent en la paradoxa que detecta Fokkema: "the paradox that the preference for nonselection *is* a preference, a choice".

De quin d'aquests dos escriptors es troba més proper Gabriel Ferrater? Jo m'inclinaria a pensar que del modern. Per bé que Ferrater no presenta amb arrogància les seves visions personals i el seu discurs té un deix força escèptic en la crítica a què són sotmeses les seves idees i representacions, Ferrater no renuncia al

procés de tria i de particularització de la realitat i, malgrat les seves insuficiències, el reconeix com l'únic mitjà que li és vàlid.

En la funció del llenguatge dins la dialèctica entre literatura i realitat, Gabriel Ferrater participa tant dels axiomes moderns com dels postmoderns. Ferrater afirma com els moderns l'abolició del principi de mimesi (tot i que no renuncia a establir relacions (versemblants) entre literatura i realitat) i, com els postmoderns, concep wittgenstianament el món com un univers del llenguatge.

En conseqüència, la mimesi ha invertit els seus termes passant per tres fases successives: en la concepció preromàntica l'art imita la realitat; en la romàntica i moderna art i realitat són dos móns distints i independents; en la postmoderna tant l'art com allò que anomenen realitat són llenguatge: "In the universe of Postmodernism, words invent our world, words shape our world, words are becoming the sole justification of our world."

En relació als altres dos aspectes (intertextualitat i lector-interlocutor) la diferència entre modernitat i postmodernitat seria només de grau. La gran importància que tots dos aspectes tenen en l'obra de Ferrater podem interpretar-la, si ens abelleix, com un tret postmodern.

Vistes així les coses, Gabriel Ferrater es trobaria a cavall entre modernitat i postmodernitat participant-ne en uns punts i discrepant-ne en altres, de la mateixa manera que en la seva relació amb la literatura medieval o amb en el romanticisme hom ha distingir punts de confluència i punts de divergència.

Les línies de continuïtat existents entre modernitat i postmodernitat dificulten l'adscripció d'autors concrets a un dels dos codis. I el que realment diferencia un de l'altre és quelcom que el debat teòric actual haurà de determinar i que, de tenir èxit, donarà noves llums a fenòmens i a escriptors difícilment conciliables amb la categoria de modern (178). Hi ha una certa unanimitat a considerar que l'experiència de "fi de la història" és un tret típicament postmodern, tal com proposen Jauss i Vattimo (179). Però, alhora, amb el terme de postmodernitat ens trobem amb el mateix problema que amb el de modernitat: la seva polisèmia, la seva aplicació a fenòmens que poden ésser fins i tot contradictoris. Així, per exemple, mentre que Fokkema considera el metadiscurs com una característica determinant de la postmodernitat ja que en ella es troba molt més accentuada que en etapes anteriors, Lyotard (178) es resisteix a parlar del metadiscurs postmodern en termes de continuïtat (progressiva) respecte als metadiscursos anteriors. Altrament, Lyotard proposa que en la postmodernitat la línia ascendent del metadiscurs que hauria sorgit des del romanticisme és per primer cop questionada: el cansament de l'autoconsciència, el fatig pel metadiscurs. "En simplifiant a l'extrem", diu Lyotard, "on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits. Celle-ci est sans doute un effet du progrès des sciences; mais ce progrès à son tour la suppose. A la désuétude du dispositif métanarratif de légitimation correspond notamment la crise de la philosophie métaphysique, et celle de l'institution universitaire qui dépendait d'elle."

Cert, la cultura moderna ha demostrat amb la seva obsessió per la metadiscursivitat tant la seva intel·ligència com el seu profund narcisisme. Ferrater es en aquest sentit profundament modern i, si Lyotard té raó, gens postmodern. No descarto que la ingenuïtat de què parlava Schiller pugui retornar a la literatura, però, benhauradament, els límits del nostre estudi ens n'estalvien l'especulació.

II. 1. 2. 3. LES TRANSGRESSIONS DE L' AVANTGUARDA

Breton era un desorganitzador de la llengua francesa fenomenal, en part per voluntat deliberada i en part perquè era un analfabet.

G. Ferrater

Guillaume Apollinaire en el seu article "L'esprit nouveau et les poètes" (1918) (180) presenta els trets característics de la nova poesia del segle XX. Del romanticisme els poetes nous han heretat la curiositat per explorar qualsevol forma de realitat; no obstant això, se senten ben bé una altra cosa; els romàntics se'ls presenten com un món filtrat per l'horrible, el tràgic o la melancònia, tot i atorgant-los un sentit de noblesa (el bell i el sinistre); l'espirit nou vol deixar l'horrible com a tal i no vol confondre'l amb cap sentit del noble. Cal continuar explorant en el món de la imaginació i de l'ètica, però no en la línia romàntica ("Il n'y a plus de wagnérisme en nous"). La nova línia que presenten es basa fonamentalment en la sorpresa ("La surprise est le plus grand ressort nouveau"), tal com hem vist que la crítica posterior ha anat repetint incansablement i el mateix argument que usaven els moderns de la Querelle reapareix aquí: no és cert que no hi pot haver res de nou sota el cel; la ciència ho desmenteix i hi ha múltiples

combinacions naturals mai realitzades. No cal però parlar de progrés, sinó de novetat.

Afirma Apollinaire que la nova poesia pot efectuar moltíssimes noves exploracions formals i ha de situar la imatge en un lloc central, perquè el món actual és dominat per la imatge, com ho demostra el cinema -un art força matusser encara per a Apollinaire-; es tracta, doncs, de fer un lirisme visual mai usat fins aleshores. Apollinaire és força reticent amb les modes futuristes (*"filles excessives de l'esprit nouveau, car la France répugne le désordre"*). El poeta nou ha d'ésser un profeta, però no un visionari romàntic ni un apocalíptic, sinó aquell que gosa crear noves formes de realitat que, tal vegada, d'aquí uns anys o uns segles aconseguixin verdadera carta de naturalesa en el món (Apollinaire cita el cas del mite d'Ícar i els avions). Fora de l'espirit nou només hi ha tres sortides: la del pastitxe, la de la sátira o la de la lamentació.

La presentació d'Apollinaire de la poesia és, malgrat la seva parcialitat, altament encertada. Però, què queda en Ferrater de l'espirit nou d'Apollinaire? El tema de l'horrible és del tot secundari i la sorpresa, com hem explicat anteriorment, és sempre mediatitzada i mai actua com al *primum mobile* en què Apollinaire pretenia entronitzar-la. Del lirisme visual en queda molt més, però, amb tot, tampoc ocupa la centralitat preceptuada pel poeta dels cal·ligrames. I ésser el profeta de les noves realitats, no sembla pas que hagi estat el leitmotiv per escriure *Les dones i els dies*. Diem que Apollinaire és parcial envers el romanticisme perquè quan

diu que el poeta ha d'extreure el misteri del quotidià, no està aconsellant, precisament, el mateix que aconsellava Wordsworth? I no és justament aquí on es pot traçar una línia de continuïtat entre el romanticisme fins a Ferrater passant per Raudelaire i per ell mateix (idolatries mecàniques de banda)?

Pensem en altres punts de plausible influència de les avantguardes sobre Ferrater. Per exemple, el tractament de l'erotisme i la seva importància: el surrealisme afavorí noves formes d'erotisme (a través de Freud) que s'alternaven amb altres de tall més tradicional (com l'amor idealista de Paul Eluard). O la crisi del cristianisme que passarà des de l'atac virulent en aquells (la vinguda del surrealisme fou provocada, com esmenta Benjamin, en bona part per la rebel·lió amarga i apassionada contra el catolicisme present encara a Rimbaud i Lautrémont) fins a la inoperància en aquest. O la introducció de registres no específicament poètics (tecnicismes, modismes, argot... (161)).

O la ironia: la ironia ajuda els avantguardistes a enfrontar-se i a descreure el món i la història a fi i efecte de poder veure'ls des d'un altre biaix (sovint irracional). Ironia per *épater* i ironia com a mètode fenomenològic per a noves percepcions. S'ironitza l'ordre donat, l'artístic, el literari, ... L'avantguardista és aquell que clava amb més orgull que l'art ha deixat d'imitar la natura (162) i que els límits del literaturitzable (i de l'artitizable en general) són infinits (v.g. els *Ready-mades* de Duchamp (163): el "Porte-bouteilles", la "Fontaine" o la irreverent Gioconda de "L.H.O.O.Q."). Però, malgrat *eux*, són continuadors del concepte de la

l'òria romàntica quan afirmen, com Max Jacob, que sense el distanciament que ens dispensa la ironia no hi pot haver creació i quan veuen la ironia com una eina de relativització, de joc amb el lector i de mistificació de la realitat (184).

Ara: les línies de discontinuïtat entre les avantguardes i Ferrater pesen molt més. Ni l'irracionalisme per l'irracionalisme, ni el somni, ni l'ecoterisme amb els seu misticisme latent no tenen cabuda a *Les dones i els dies*. I, sobretot, no n'hi té la distorsió del llenguatge. Des de Marinetti reclamant la supressió de la sintaxi i l'alliberament dels mots (*les Paraules en llibertat*) (185) a E.E. Cummings i a la seva passió per la nominalització (verbs que esdevenen substantius ("he sang his didn't he danced his did"), adjectius ("the cult of Sam"), adverbis ("turn nowhere to here, never to beautiful"), pronoms ("an it that stinks to please") o conjuncions ("and finding only why smashed it into because")) dins una sintaxi terriblement alterada (Cummings usa l'anglès com si fos una llengua flexiva com el grec o el llatí) i plena de les transgressions tipogràfiques insòlites pròpies de la poesia visual (" a) s v (e l o o) t "), els poetes experimentalistes han cercat mitjançant la distorsió lingüística atansar-se al seu paradís poètic: l'Ambiguitat. Que és justament l'anti-paradís de la concreció poètica ferrateriana.

Ferrater també s'allunya de l'avantguardisme més radical en la importància que atorga a la mètrica, entesa no com un tribut mimètic a la tradició, sinó com un recurs utilíssim per establir tensions entre el ritme i la sintaxi, per provocar polisèmies, per fer cridar l'atenció sobre la forma, etc. Res, doncs, de l'actitud

aboliconista de la mètrica que es desprèn d'aquella divertida analogia de Saltikov-Scedin: "No comprenc perquè és necessari caminar per un fil i, a més a més, ajupir-se cada tres passos."

I, encara, Ferrater s'allunya de l'actitud avantgardista prougeneralitzada de la *tabula rasa*. (Recordem, per exemple, el símbol de la serra com a ruptura amb l'antigor que usa Eluard i Picasso i que ja havia usat Lautréamont).

L'experimentalisme poètic s'allunya tant de la llengua literària com dels registres col·loquials. Seguint les tesis del Cercle Lingüístic de Praga, una llengua literària és el producte (mai final) d'intel·lectualització de la llengua, tant pel que fa en la seva funció abstractiva com en l'específica. Aquest procés de retenció i estructuració emocional pot concretar-se en aquests punts: intel·lectualització lèxica (mots específics; mots unívocs; expressions globals abstractes) i intel·lectualització sintàctica (sintaxi elaborada; tendència a la frase normalitzada bimembre (subjecte i predicat); ús de la passiva i de la subordinació; construccions tancades; jerarquitzacions, paral·lelismes...). En definitiva, control de l'estructura general del discurs i de cadascuna de les seves parts.

La filosofia que emana de tota intel·lectualització lingüística pot ésser resumida amb aquesta frase de Xavier Lamuela i Josep Murgades (136): "Afany de paral·lelisme entre l'articulació gramatical i l'articulació lògica". Be: no obstant això, ningú no pot negar que l'experimentalisme poètic, com la llengua literària, és fruit d'un esforç intel·lectual -si bé envers un sentit direccional

oposat: l'ambigüitat i l'il·logicisme i, a l'onsens, que transgredeix les lleis gramàtico-lògiques (transgressió que, de fet, supera les existents a la parla roït més mitificada que real) i es complementa, com a la parla, amb codis no verbals. Ara: a diferència de les agramaticalitats que es troben en els registres informals, les del llenguatge experimentalista són conscients o, si més no, provocades.

L'heterodoxia que presenta el llenguatge avantguardista respecte a la llengua literària serà, doncs, la causa principal del seu rebuig per part de Ferrater, el qual, malgrat haver fet poemes surrealistes en algun moment de la vida, se'n distancia rotundament quan es posa a escriure *Les dones i els dies* i només en el seu poema sense puntuació, "Cançó idiota", apareix un irònic *in memoriam* -fixem-nos simplement en el títol- a les afeccions literàries de la seva joventut i a la consegüent relació biogràfica i literària amb França.

Molts escriptors de poètiques concomitants a la de Ferrater han demostrat també el seu rebuig a les avantguardes. Gombrowicz, per exemple, defensava sempre la forma clàssica, i afirmava que complexitat temàtica i simplicitat formal han de ser dos termes directament proporcionals, puix que la finalitat de l'escriptor ha d'ésser la intel·ligibilitat i el *mot juste* -recordem la tecria del poema com a carta comercial de Ferrater- i no la infinita ambigüitat interpretativa de la poesia experimental que de tanta llibertat que dona al lector no fa sinó desorientar-lo en una boira de suggerències (aquest equilibri entre simplicitat de forma i complexitat de contingut recorda en certa manera la duplicitat entre

forma i contingut de la poesia de Hardy: clàssic en la forma i quasi-modern en contingut. Diu A.J. Angyal: "Hardy is thus paradoxically the last of the great Victorians and the first of the moderns -at once traditional in style and modern in thought, attitude and feeling" (187):

Cada vegada em veig més inclinat a presentar els temes que em semblen més complexos sota una forma senzilla, fins i tot ingènua. (...) ¿Tinc raó per creure que com més temerària i de difícil accés sigui la literatura, més li cal retornar cap a les formes antigues, fàcils, a les quals els lectors estan acostumats?

K.A. Jelenski, al qual la meua obra deu tants i tan preciosos suggeriments, opinava que *Pornografia* es presentava d'una forma massa definida; m'aconsellava d'esborrar-hi algunes de les meves pègtes, com els animals o alguns pintors. Però ja estic cansat de tots els malentesos que s'acumulen entre el meu lector i jo i, si hagués pogut, nauria limitat encara més la seva llibertat d'interpretar-se (188)

Tambe Pavese criticà les avantguardes i es mostrà només a favor d'una poesia que diu i diu d'una manera lògica i intel·ligible (189). I més a prop encara, Joan Ferraté, s'ha expressat sempre amb un gran desafecte i rotunditat envers la rauxa poètica experimentalista i els seus irracionalsmes desformatats que, des del romanticisme no han produït sinó una *parla impossible* (190).

La *deshumanització del arte* d'Ortega ha estat molt menys profètica que ell no creia i, en el cas concret de Ferrater, no s'ha acomplert. Ni elitisme, ni deshumanització, ni desrealització, ni totemització del llenguatge. El que s'acompleix, és, qui sap, l'eternel

de què parlava Baudelaire: el distanciament poètic. Marcel Raymond parla de l'avantguarda com del moment de reconciliació del real i l'imaginari, del positiu i l'irracional, de la vida i el somni. Nosaltres parlarem de la poesia de Ferrater com a obra d'intent de reconciliació entre el real i la consciència del real, de la vida i el pensament, de l'acte i la seva reflexió.

II. 1. 3. EL MEDIEVALISME DE GABRIEL FERRATER

La poesia medieval em té com un bon lector, i no li costa gens de persuadir-se. A Bertran de Born, Chaucer, Villon, Skelton, hi trobo una còpia de veritat eixuta i àgil, vista amb ulls nets i sentida amb cordialitat, que no es deixa enyorar les grans masses de líquid verbal que el renaixement va posar en ondulació.

G. Ferrater

L'estètica de la recepció és la tendència crítica que ha insistit amb més èmfasi en la variabilitat de percepcions que una mateixa obra reb al llarg de la història, a què cal afegir encara les diferents lectures que en un mateix moment històric donat realitza cadascun dels lectors (els capdavaners de què foren la teoria dels efectes psíquics d'I.A. Richards, el concepte d'*opera aperta* d'U. Eco i els experiments amb lectors de S. Fish i B. Holland). Deixant de banda les restriccions que el mateix H.R. Jauss ja fet a la seva *Rezeptionsästhetik* ningú no pot negar que l'aplicació del seu concepte d'horitzó d'expectatives (*Erwartungshorizont*) pot renovar en gran mesura els estudis historiogràfics.

L'horitzó d'expectatives que és distint per a cada obra resulta, segons Jauss, "del moment històric de la seva aparició, de la comprensió prèvia del gènere, de la forma i de la temàtica d'obres ja conegudes i de la contrastació entre el llenguatge poètic

i el col·loquial" (191). De l'objectivació d'aquests horitzons depèn la comprensió i representació de la història de la literatura, de tal manera que el món esdevé horitzó de la ficció i la ficció horitzó del món real. La relació que s'estableix entre lectura i horitzó és canviant i successiva (això és: dialèctica) i afecta i modifica ambdós, ja que les cojuntures literàries i socials varien en el decurs de la història, per la qual cosa, el sentit d'una obra no és mai constant (a diferència del que preconitzaven Eliot i els *new critics*). Per a Jauss, les distintes aprehensions d'una obra no depenen molt menys de la idiosincràsia de cada individu que de la mentalitat de cada època que interpreta l'obra des d'un nou codi cultural (el seu) i de la mistificació de la història que fa cada època per tal de justificar el propi present.

En parlar del romanticisme constatarem la parcialitat de les seves percepcions quan analitzarem com cada crític subratllava un aspecte del moviment i en menystenia d'altres. Respecte a la literatura medieval, tractarem de constatar també distintes percepcions en funció de l'època i del crític que la interpretin.

Fóra quimèric tractar d'estudiar totes les lectures que la crítica i la història literària ens ha donat de l'edat mitjana o tots els escriptors que s'han atansat a l'època medieval a la recerca de models per a la seva pròpia obra i veure'n el diferent tipus de material que n'ha manllevat cadascú. I, en tot cas, hauria d'ésser un estudiós especialitzat en romàniques qui es proposés aquesta empresa. Des del lloc profund que ocupo respecte als medievalistes, tractaré de fer només una modestíssima aproximació al tema per tal

d'esbrinar què percaçaven en l'edat mitjana els romàntics i, sobretot, què hi va trobar Gabriel Ferrater.

La poètica personalista que reclamaven els romàntics (Schlegel) no només s'enfrontava amb la recent literatura neoclàssica, sinó que, com deia Coleridge, es presentava com a la gran alternativa enfront de la poesia antiga eminentment objectiva tot i cercant com a precedent la literatura medieval, que al seu entendre, havia estat subjectiva com la moderna (la romàntica). Aquí tenim un primer punt d'interès: per als romàntics la literatura medieval era subjectiva.

Anem per la segona qualitat: el discurs folklòric (les célebres ballades) connecta als homes del XIX amb l'Edat Mitjana; és l'expressió de l'atàvic i del popular. El medievalisme de Herder era, d'una banda, una reivindicació de la poesia popular com a forma literària que havi de gaudir de tan prestigi com la poesia culta - que Herder admirava tant com la primera - i, per extensió, comportava una reivindicació del món medieval -fins aleshores descreditat-, el qual, a l'entendre de Herder posseïa una vàlua equiparable a la del món clàssic. D'una altra, la identificació d'Edat Mitjana i folklore tenia com a funció la recerca de les arrels genuïnes del poble alemany, la seva tradició *natural*. Com estem veient, el tènem entre el món clàssic i el medieval és present tan en el primer punt d'interès com en aquest segon ja com a oposició (objectivisme vs. subjectivisme / tradició greco-llatina vs. tradició germànica), ja com a igualtat (prestigi clàssic = prestigi medieval, la qual cosa

implica: prestigi dels pobles llatins = prestigi dels pobles germànics).

Vegem una tercera qualitat: el món cavalleresc entès com un món en què les fetilleries, els ambients exòtics, espectrals i irracionals, l'honor salvatge i la ingènua i apassionada sentimentalitat encara hi tenien cabuda. Un món literari i vehement on raó i imaginació no estaven escindits. Deia Mme. de Staël:

La chevalerie est pour les modernes ce que les temps héroïques étaient pour les anciens; tous les nobles souvenirs des nations européennes s'y rattachent. A toutes les grandes époques de l'histoire les hommes ont eu pour principe universel d'action un enthousiasme quelconque. (...) La chevalerie consistait dans la défense du faible, dans la loyauté des combats, dans le mépris de la ruse, dans cette charité chrétienne qui cherchait à séler l'humanité même à la guerre. (...) L'honneur et l'amour, la bravoure et la pitié sont les sentiments qui signalent le christianisme chevaleresque. (192)

Els romàntics no alemanys buscaran també en l'Edat Mitjana alguna d'aquestes tres qualitats o altres que esmentarem tot seguit, però sense transcendir-les a una reivindicació nacional. En alguns el medievalisme serà sobretot un mer decorat per fer "ambient". En d'altres, com J. Ruskin i W. Morris, el medievalisme sorgeix del rebuig a l'estètica del món modern i de la defensa de l'estètica natural. L'Edat Mitjana és un món verge, pur, preindustrial. El món del maquinisme és lleig i ha deixat de produir la bellesa artesanal de la peça única (193). En efecte, per entendre

molta part del medievalisme del XIX hem de connectar-lo amb el pensament medievalista de l' *Oxford Movement* sorgit com a reacció als celebradíssims avenços que estava aconseguint el progrés científic (194).

En d'altres, però, el medievalisme s'implicarà íntimament amb el seu procés creatiu. Per exemple en Wordsworth. Com diu H.N. Fairchild (195) el medievalisme de Wordsworth l'hem de buscar més en la seva poètica que no pas en els temes, caràcters o imatges de la seva poesia. El que realment el connecta amb el món medieval es troba en la seva teoria poètica: la seva essencial creença que la gran poesia s'aconsegueix a través d'un procés que vinculi l'observació directa -respostes sensibles a uns estímuls- i les emocions profundes amb l'expressió, de tal manera que aquesta tracti de reflectir amb la major fidelitat possible els sentiments de l'escriptor tot i procurant allunyar-se dels llenguatges afectats que enfosqueixen l'experiència. Així, més que cercar les influències de les ballades populars medievals a les seves *Lyrical Ballads*, el que importa és veure la crítica que Wordsworth fa a l'artificiosa dicció dels *revivals* medievals del segle XVIII. També hauríem de tenir en compte que la importància atorgada a les relacions entre l'home i el món és concretitzada amb la revifalla de l'interès per la natura, i que alhora aquest interès esdevé un símbol de l'interès pel passat.

Es precisament en la línia de Wordsworth on cal situar el medievalisme de Ferrater. Perquè també el seu va més enllà dels signes externs medievalitzants (com l'ús del patró de Chretien de Troyes a "Poema inacabat") i s'entronca directament dins la seva

poètica. I, en definitiva, no és la preocupació de Wordsworth la mateixa de què parla Gabriel Ferrater a l'epíleg a *Da nubes pueris* ("Quan escric una poesia, l'única cosa que m'ocupa i em costa és de definir ben bé la meua actitud moral, o sigui la distància que hi ha entre el sentiment que la poesia exposa i el que en podríem dir el centre de la meua imaginació.")?

Aquesta triple actitud compartida conforma el nus amb què tots dos poetes s'empelten amb la poètica medieval: control de la distància entre el món i la seva observació; importància de la natura com a correlat objectiu unida amb una gran minuciositat imaginativa i concreció del llenguatge. Que aquest tipus de performàció es troba també en altres moments de la història literària és cert i, justament, és per aquí on cal connectar els diferents autors (anteriors i posteriors a l'edat mitjana) a què es remet Gabriel. Que l'aprehensió que fa Ferrater de la literatura medieval es altament parcial és també cert. Ferrater s'interessa pels vessants estètics medievals més propers al realisme quan, de fet, parlar de la literatura medieval com d'una literatura realista és fins i tot inexacte dins el gènere més "realista" (l'èpica). O dit altrament: que un escriptor modern d'estètica irracional amatenc al meravellós es pot peïxer també en la literatura medieval. I en lloc de veure-hi sensatesa com Ferrater hi pot veure-hi la màgia i la transgressió de la lògica.

Per tal de tractar de justificar la percepció de Ferrater he triat una petita mostra d'autors que han parlat del realisme de la literatura medieval. Les seves obres van ésser més exitoses entre

els lectors o estudiosos no medievalistes que entre els medievalistes. Dic això perquè el fet que Ferrater no fos un romanista erudit, pot explicar en bona mesura la seva lectura dels medievals, la qual encertada o desencertada, no hi ha dubte que li fou molt útil per a la seva poesia.

De la reflexió de Johan Huizinga (196) sobre el (pretès) realisme medieval ens interessa sobretot el que ell anomena la seva tendència materialista -el mot que usarem també nosaltres en parlar de la concreció ferrateriana (i que, òbviament, no s'ha confondre amb la literatura del materialisme dialèctic)-. Però com que Huizinga no amaga un cert prejudici envers el materialisme i el concep com una actitud primitiva de l'esperit, em servirà només de les definicions que n'aporta i no de llur valoració. Per a Huizinga, l'Edat Mitjana conrea un realisme "que atribueix ésser i substància a totes les coses abstractes". Posseeix un pensament analògic ja que "sense imatges ni metàfores no pot expressar-se", per la qual cosa sovint "apareix el poeta quan el savi exhaureix els seus conceptes" o el místic tracta de formular la seva experiència, de tal manera que "enmig de l'èxtasi de la més alta contemplació torna tot el color i la forma de l'al·legoria". Fusiona quotidianitat i simbolització: "l'home medieval pensa dins la vida diària amb les mateixes formes que dins la seva teologia". La seva filosofia del llenguatge es profundament nominalista i antropomòrfica tot i atorgant una gran importància literària al diàleg. I reflexiona moralment sobre qualsevol tipus d'acte; en totes les coses cerca la "moralitat", l'ensenyança que es troba al seu interior i que és

considerada com a allò més essencial. En definitiva, a l'Edat Mitjana el formalisme es marida amb el realisme, perquè justament "el seu arrelat realisme i els seus esforços per atorgar a tot la forma plàstica més corpòrea són els fruits més genuïns de l'esperit medieval".

Totes aquestes característiques del "realisme" medieval són aplicables a la poesia de Gabriel Ferrater.

Erich Auerbach (197) assenyala en el seu estudi *Mimesis: la realitat en la literatura* que, tot i les diferències existents entre el realisme medieval i el contemporani, aquell es presenta com un fita imprescindible per a la comprensió d'aquest. Fou precisament la història de Crist amb la seva barreja de realitat quotidiana i de tragèdia elevada i sublim la que esquerda per primer poc la barrera estilística clàssica. Auerbach anomena al realisme medieval "figural". La representació figural estableix una relació entre dos esdeveniments o persones segons la qual un d'ells no només té una significació pròpia, sinó que apunta també a l'altre, el qual l'assimila parcialment o total. Així, per exemple, un episodi que tingui lloc sobre la terra, sense perjudici de la seva força real concreta *aquí i ara*, no només s'implica a si mateix, sinó també a un altre fenomen -sovint sobrenatural- anunciant-lo o ratificant-lo. Té rendiment aquest realisme "figural" en la poesia de Gabriel Ferrater? Jo diria que sí i que en té molt. No trobarem en ella transcendència teològica, però sí continuament transcendència moral. L'anecdota ferrateriana actua com a símbol (privat i contingent, però intel·ligible) d'una reflexió; corporeïtza el pensament abstracte.

A diferència dels renaixentistes, ni els medievals ni Ferrater, no es donen a la teorització abstracta, sinó que del pensament en fan forma (figura).

Peter Dronke (198) dedica un capítol de la seva obra *The medieval lyric* al realisme. Dronke ens prevé que no pretén en absolut amb la seva denominació de "lirica del realisme" de realitzar una visió positivista, ja que, en definitiva, el que importa en un estudi literari no són les conjetures sobre la veritat històrica subjacent o no en poesia, sinó reconèixer i intentar definir un llenguatge poètic original i una personalitat allà on es presentin (amb aquesta presentació de principis Dronke pretén deixar ben clara la seva distància respecte a la inflamada polèmica de la crítica sociològico-marxista dels anys seixanta sobre el realisme). Per a ell, el realisme pot tenir dos sentits oposats: a) la lirica que mostra la resposta del poeta a unes circumstàncies històriques específiques, a persones i a fets del món real i b) la lirica en que el poeta no té en compte allò que l'auditori espera d'ell (en matèria de gènere i convencions), i escriu principalment per a si mateix. Marcabru és per a Dronke, el primer poeta important de l'Europa medieval (i al seu costat situa a Bertran de Born, un vers del qual, recordem, dona títol a un poema de Ferrater). El llenguatge de Marcabru no defuig (especialment en el gènere del sirventès) ni el col·loquial ni el groller; el fil del pensament pot ésser ininterromput sintàcticament; i els temes (religiosos, sexuals, polítics o pecuniaris) són tractats sense embuts. Dels dos tipus de realisme que presenta Dronke, Marcabru fóra el poeta paradigmàtic

del segon, entre altres raons, pel fet que mesura l'umor humà amb un patró de veritat emocional que és la seva pròpia llei i no pel patró extrínsec de la moral cristiana. Ferrater també es troba més a prop del segon que del primer tipus

Jaime Gil de Biedma reporta en el seu llibre *El pie de la letra* una discussió que va tenir amb Carlos Barral a propòsit del medievalisme de Gabriel Ferrater (199), en què Barral es fa gairebé continuador del prejudici renaixentista segons el qual l'Edat Mitjana havia estat una època desafortunada culturament i estètica (sobretot quan es deixa impregnar del grogier realisme popular). Per contra, Gil de Biedma defensa la literatura medieval i la fascinació que sentien ell i Ferrater pel seu realisme quotidià (recordem com en el teatre es rebaixava les figures històriques a un pla familiar, i adonem-nos-que això és precisament el que fa Ferrater en el poema "Sacra rappresentazione", per posar només un exemple). Biedma esmenta (200) que en la poesia medieval el que trobaven ell i Ferrater era l'emmirallament de la seva pròpia poètica. Una poètica que s'afirmava "contra l'autonomia estètica del llenguatge, contra aquells qui reserven la poesia per a les seves estupefaccions, contra l'excés d'estil, contra la identitat de fons i forma i contra l'abstracta formalització de l'experiència". L'entusiasme que van sentir a començament de 1959 pel poema de Villon "Les Vertaderes Confessions de George Baker" ha d'entendre's, doncs, en aquest sentit i com a oposició a la tendència abstractiva del Renaixement i a la seva concepció literària de la Naturalesa. Com ells dos, els medievals concebien la vida i el món "per ells mateixos,

paradigmàtics i sense requerir manipulacions prèvies". Alhora n'admiraven "la notòria absència de gairebé tots els pressupòsits convencionals amb què d'avançada compta el lector de poesia moderna" -la "ingenuïtat" de què parlaven els romàntics-; "la cordialitat en el sentir" que diu Biedma que en Ferrater i en Bertran de Born és igualment perceptible quan escarneixen que quan estimen; i "el to interpersonal de la veu" que no és ni la veu del poeta histrió ni la veu de ningú parlant a ningú, sinó la d'un to íntim de veu (recordem a Auden i a Wordsworth). Per bé que és en la la poètica on es troba la influència substancial de la literatura medieval, també podem rastrejar-ne aspectes més concrets en la seva poesia. Així, per exemple, en la de Gil de Biedma tenim: adaptacions modernes de temes i motius tradicionals (el tema de la bella malmaritada -"A una dama muy joven, separada"-; el tòpic de l'albada com a moment de separació dels amants -"Albada", la qual es basa en una de Giraut de Bornelh-); us de dites populars; us de formes poètiques medievals (la sextina d'"Apologia y peticion" en funció irònica).

I en la de Ferrater tenim, a més a més de les característiques comunes amb la literatura medieval que estem assenyalant altres com: Adaptacions modernes de temes i motius tradicionals (el mite germànic de Lorelei, filtrat a través de Heine en el poema "Lorelei"; el tòpic de l'albada -"Boira"-). us de modismes populars (v.g. a "Poema inacabat"). us lliure de formes poètiques medievals (com el gènere l'acte sacramental -"Sacra rappresentazione"-). Narrativitat poètica. Els octosíl·labs aplegats i el to narratiu de Chrétien de Troyes a "Poema inacabat" que entra en

funció dialèctica amb la contemporaneïtat del tema (si bé la història de fons no pretén sinó emmirallar-se amb la cordialitat amorosa d'*Erec i Enida*). Intertextos medievals (de Dante a "Carner", de Bertran de Born a "Tro vos m'iatz renduda", del *Perceval* a "Poema inacabat", de Villon a "S-Bahn", de March a "Poema inacabat", "No una casa" i "Sobre la catarsi"...). L'adjectiu com a element constructor i no com a mer ornament. La precisió numèrica com a constructora dels límits reals i concrets de la realitat - per exemple, un medieval no diria mai "un clamorós soroll de cavalls", sinó "quatre-cents mil cavalls" (i recordem també l'afany de precisió numèrica de Ferrater (cf. capítol III. 3. 1. 2)). La construcció a mode de glosa: el poema no és un cos amb cites, sinó que diferents elements i materials construeixen en aquell moment un únic cos. I, fins i tot, un certa continuïtat de l'actitud sumisa del jo poètic amador envers la seva *midons*.

També en la seva dimensió com a crític d'art, Gabriel Ferrater va declarar la seva profunda afecció envers l'Edat Mitjana i les seves *sensateses*: "La Edad Media ha producido cuadros aburridos; pero no insensateces. La pintura moderna es toda ella insensatez: insensatez genial o insensatez a secas. Lo que importa en el cuadro medieval, por lo tanto, no son sus potencialidades, es su actualidad, la peculiar realización de la inmutable pintura, que en él tiene lugar. (...) Toda pintura medieval podría ser la última pintura que en el mundo se hubiera pintado: ello no menguaría ni acrecería su valor ni enturbiaría su sentido. Los pintores modernos, en cambio, dejan de ser comprendidos en cuanto se interrumpe la línea de su descendencia." (201).

J. Cornudella (202) ha subratllat també l'admiració que sentia Ferrater per la sensatesa dels medievals ("parlen només de fets presos com a reals") i per la seva eficàcia estilística ("no hi ha ampulositat"). Podriem afegir encara, altres aspectes d'interès com la ironia ("Vaos casino de oivizar que han existido formas de humorismo colectivo (magnífica Edad Media, y su lúcido ceremonial!)", algunas de las cuales han conservado su vivacidad hasta apenas cincuenta años atrás." (203), deia Ferrater) o les formes tancades (204). J. Ferraté assenyala que el principi de la circularitat, la repetició d'elements i la construcció del poema a partir d'un eix -que assegura la unitat del poema en la mesura en què arribats al punt d'inflexió que proporciona, la nostra tensió torna a relaxar-se- són els tres principis rítmics que capitalitzen la poesia lírica francesa medieval (205). No fóra gens inoportú afegir aquí també el nom de Ferrater.

El medievalisme de Gabriel Ferrater no és el de Carles Riba. Les seves abstraccions i "titanomàquies de la vida interior" - la ment, el desig, els sentits, la carn, el goig, el cant, el Ella idealitzada- la seva dialèctica constant entre carn i / esperit, el seu platonisme construeixen un discurs allegòric medievalitzant absolutament allunyat del discurs de Ferrater i dels seus interessos en la literatura medieval. En conseqüència, tampoc serà el medievalisme de Baudelaire que Cernuda concreta en tres punts: preocupació religiosa, dicotomia entre el bé i el mal, i triple configuració del grans tipus humans (el Poeta, el Sacerdot i el Soldat).

Si l'esperit racionalitzador i el rebuig al sentimentalisme del *pathos* atansa les figures de Ferrater i Ors, discrepen, però, en la seva percepció i admiració de la Història literària. Ferrater es declara medievalista per totes i cadascuna de les raons que hem esmentat; en Ors trobem el prejudici renaixentista de l'Edat Mitjana com una època fosca i toixa que no du sinó a folklorismes pintorescs i ruralistes: "Crec que cal tornar als prejudicis, als bons prejudicis de manual. L'art comença a Grècia i no gaire més abans que Fidias. Decau en l'Edat Mitjana i torna a prendre empena en el Renaixement" (206). Ors admira el Renaixement, la seva urbanitat, el seu enciclopedisme, el seu classicisme: aquí és on emmiralla ell la sensatesa d'una civilització i no pas com Ferrater en l'Edat Mitjana; Ferrater el detesta per la seva tendència a l'abstracció generalitzadora. A les antípodes del pensament orsià sobre l'Edat Mitjana es troba el poema de Ferrater "Naixença". Una escena medieval quotidiana narrada en registre col·loquial que serveix com a correlat materialitzador de la "cara de l'instant" de la seva fecundació com a poeta. Un somni "realista" que formula l'origen de la seva naixença poètica:

"Rodolo, placentós, pel segle tretze"

1. Respecte al tradicionalisme filosòfic i polític -i les seves incidències en el món literari-, cf., per exemple, ALSINA ROCA, J.M., *El tradicionalisme filosòfic en Espanya. Su gènesis en la generació romàntica catalana*, Proaociones Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1985. O GRILLI, G., *Indagacions sobre la modernitat de la literatura catalana. Continuitat i alteritat en la tradició literària*, ed. 62, 1983, (*La letteratura catalana. La diversità culturale nella Spagna moderna*, Guida ed., Nàpols, 1979).

2. GARCÍA CALVO, A., "Historia contra tradición, tradición contra historia", *Tradición clásica y siglo XX*, Coloquio, Madrid, 1966, ps. 163-193.

3. Cf. LEUBE, E., "Curtius y la literatura francesa moderna", *Tradición y antitradición*, Alfa, Barcelona, 1986 (s/d).

4. ELIOT, T.S., "The method of Mr. Pound", *The Athenaeum*, 24-X-1919.

5. POUND, E., *Poetry*, III, 3, Desembre 1913 (*Literary Essays of Ezra Pound*, T.S. Eliot ed., Faber & Faber, London, 1985 (1954), p. 91).

6. ORS, E. d', *La Tradición. Nuevo Glosario*, Ediciones Reunidas, Buenos Aires, 1939, ps. 38-52.

7. RICO, F., "Literatura e historia de la literatura", *Edad Media y Literatura contemporánea, Ensayos sobre tradición y modernidad*, Trieste, Madrid, 1985.

8. Llegim aquest magnífic diàleg de Gombrowicz sobre l'individu acliapat pel passat i les seves autoritats:

- ¡Qué espíritu, por favor?

- ¡El mío! -exclamé.

- ¿El suyo? -preguntó él entonces-. Es decir, claro está, el espíritu de la Patria...

- ¡No! ¡No el espíritu de la Patria, sino el mío!

- ¿El suyo? -dijo él bondadosamente-. ¿Así que crees tener un espíritu propio? Pero ¿caso conocemos por lo menos el espíritu del rey Ladislao? -I permanecí sentado (...)

- Pero ¿conoce usted el espíritu de la Historia? -preguntó él entonces-. ¿Y el espíritu de la civilización helénica? ¿Y el de la gálica, espíritu de armonía y de buen gusto? ¿Y el espíritu de un escritor bucólico del siglo XVI quien por primera vez usó en la literatura la palabra "ombligo"? ¿Y el espíritu del idioma? ¿Cómo se debe decir: "el puente" o "la puente"?

La pregunta se cogió por sorpresa, cien mil espíritus se aplastaron de golpe el espíritu.

GOMBROWICZ, W., *Ferdydurke*, Edhasa, Barcelona, ps. 25-26.

9. BAUDLAIRE, C., "Le peintre de la vie moderne", *Œuvres complètes*, II, Gallimard, Paris, 1976, p. 695.

10. *Théorie de la Littérature*, Seuil, Paris, 1965.

11. BARTHES, R., *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Seuil, Paris, 1972.

12. Como decía Unamuno la fi del poeta es "Decir de nuevo lo que ya se dijo / crear de nuevo la palabra muerta, / darle otra vuelta más al acertijo / y ver con sombra y luz la muerta incierta", UNAMUNO, M., *Poesía, Obras completas*, VI, Escelicer, Madrid, 1969, p. 748.

13.

"Ainsi, j'embrassais tout, et la terre, et Cybèle;
 La face antique auprès de la face nouvelle;
 Le passé, le présent; les vivants et les morts;
 Le genre humain complet comme au jour du remords.
 Tout paraît à la fois, tout se faisait comprendre,
 Le pélagé d'Orphée et l'etrusque d'évandre,
 Les runes d'Iraensui, le sphinx égyptien,
 La voix du nouveau monde aussi vieux que l'ancien"

HUGO, V., "La pente de la rêverie", *Poèmes*, Flammarion, Paris, 1985p. 41.

14. I podries citar també Thomas Hardy. Hardy reflexiona com Frost sobre els conflictes entre tradició i modernitat que els situen poèticament en un món petit en què els avenços tècnics i culturals entren en polèmica amb els modes tradicionals de pensar. La solució que proposa Hardy per apaivagar aquest tipus de tensions es basa també en la fabricació de formes velles sobre nous discursos: el que cal a l'home modern és rebestir de formes litúrgiques el seu món.

15. POUND, E., *The Art of Poetry*, NewDirections, New York, 1954 (*Literary Essays of Ezra Pound, op. cit.*, p. 11). Pound fou dels primers a descobrir la modernitat de dues tradicions poètiques remotes: la poesia xinesa i la poesia elegàca llatina. Hi ha quelcom en elles que ens les fa molt properes -Gi de Biedma suggereix que tal vegada sigui perquè ambdues tradicions reflecteixen una societat eminentment urbana i centralitzada com la nostra-.

16. VALÉRY, P., *Œuvres*, II, Gallimard, Paris, 1977, ps 554-565.

17. AUDEN, W.H., *The dyer's hand*, Vintage, New York, 1940 (*The dyer's hand and other essays*, Faber & Faber, London, 1975, ps. 79-80).
18. BLOOM, H., *The Anxiety of Influence. A theory of poetry*, Oxford U.P., 1973, p. 30.
19. *Ibidem*, p. 103.
20. FERRATER, G., "La pintura de Rafael Zabaleta", *Laya*, 18, 1952 (*Sobre pintura, op. cit.*, p. 42).
21. FERRATER, G., "J.A. Roda, en Sala Vayreda", *Diario de Barcelona*, 12-1-1955 (*Ibidem*, p. 169).
22. FERRATER, G., "Joaquín Sunyer" (*Ibidem*, p. 242). I podem fer també seves les paraules que cita de Gris: "Ahora creo que la calidad de un artista resulta de la cantidad de pasado que lleva en sí. De su atavismo artístico. Cuanto mayor es la parte que posee de esta herencia, tanto mayor es su calidad." (FERRATER, G., "Juan Gris" (*Ibidem*, p. 373).
23. MARAVALL, J.A., *Antiguos y Modernos: visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1986 (1966).
24. JAUSS, J.R., "La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui", *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, (*Literaturgeschichte ab Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt, 1974).
25. "Si con atención miramos las cosas hallaremos claro la gran ventaja que tienen los presentes á los antiguos, si venimos á cotexar y comparar lo moderno con lo antiguo; si miramos á la simplicidad y rudeza de aquellos primeros hombres que, nacidos en los desiertos y campos sin compañía, eran comparados á las piedras y árboles en los versos y prosas de los poetas e historiadores antiguos",

VILLALON, C. de, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 33, Madrid, 1890, p. 156, (Valladolid, 1939)

26. BRUNETIÈRE, F., "La Querelle des Anciens et des Modernes", *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, I, Hachette, Paris, 1890.

27. cf. BURY, J., *The idea of progress. An inquiry into its origin and growth*, Macmillan, London, 1920.

28. Citat per BRUNETIÈRE, F., *op. cit.*, p. 117.

29. RIGAULT, H., *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes, Œuvres complètes*, I, Hachette, Paris 1859, p. 61.

30. RIGAULT, H., *op. cit.*, p. 70.

31. "C'est à la vieillesse du monde et à son âge mûr qu'il faut attacher ce non d'antiquité. Or, la vieillesse du monde, c'est le temps où nous vivons, et non celui où vivaient les anciens, qui en était la jeunesse. A la vérité, le temps où ils ont vécu est le plus ancien par rapport à nous, mais, par rapport au monde, ce temps était le plus nouveau. Or, de même que, lorsqu'on a besoin de trouver dans quelqu'un une grande connaissance des choses humaines et une certaine maturité de jugement, on cherchera plutôt l'une et l'autre dans un vieillard que dans un jeune homme, connaissant assez l'avantage que donnent au premier sa longue expérience, le grand nombre de choses qu'il a vues, qui dire ou pensées lui-même; par la même raison si notre siècle, connaissant mieux ses forces, avait le courage de les prouver et la volonté de les augmenter en les exerçant, on aurait lieu d'en attendre de plus grandes choses que de l'antiquité, où l'on cherche ses modèles; car le monde étant plus âgé, la masse des

expériences et des observations s'est accrue à l'infini", BACON, F., *Novum organum*, I, 84, 1620.

32. "Perrault démontre à sa manière que la fable de l' *Illiade* est puérile; la composition du poème, défectueuse; les caractères, mal dessinés; les oeuvres des héros, grossières; celles des dieux, pires encore; et quant au style, Perrault laisse au Chevalier le soin de juger: "Nous nous avisames l'année dernière de nous réjouir à la campagne avec ces sortes de comparaisons à longues queues, à l'imitation du divin Homère. L'un disait: "Le teint de ma bergère ressemble aux fleurs d'une prairie où paissent ds vaches bien grasses qui donnent du lait blanc, et dont on fait d'excellents fromages". L'autre disait: "Les yeux de ma bergère ressemblent au soleil qui darde ses rayons sur les montagnes couverts de forêts, où les nymphes de Diane chassent ses sangliers dont la dent est fort dangereuse", RIGAUD, H., *op. cit.*, p. 212.

33. BELLAY, J. du, *La Défence et Illustration de la Langue Francoyse* (1549), Bordas, Paris, 1972, a cura de L. Terreaux.

34. HIGHET, G., *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford U.P., 1949.

35. JAUSS, J.R., *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 83.

36. Darst distingeix quatre tipus d'imitació en el segle XVI: *Imitatio*: Transferir d'un sistema a un altre un "text" amb el mínim d'interferències possible (és la idea més antiga de la imitació); *Cognitio*: Imitació subjecta a una doctrina i una ciència (la tradició com a eina de transmissió de coneixements); *Electio*: Es troba a mig camí entre la *imitatio* i la *cognitio* i descriu el procés artístic que intenta emular la natura esrollint-ne diversos

aspectos per tal de formar una composició igual o millor que la de la realitat; *Correctio*: és una superació de l'*electio* que és molt més mimètica que aquesta en què es trien novès les parts més "correctes" de la natura (artísticament i moral) i hom de tractar de millorar-les més encara. (DARST, D.H., *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Origenes, Madrid, 1985).

37. GARCIA BERRIO, A., *Formación de la teoría literaria moderna, I*, Cupra, Madrid, 1977.

38. ELIOT, T.S., "Philip Massinger", *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*, Methuen, London, 1920, p. 114.

39. POUND, E., *The Art of Poetry*, op. cit., ps. 5 i 10.

40. "Le terme d'*inter-textualité* désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système (s) de signes en un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de "critique des sources" d'un texte, nous lui préférons celui de *transposition*, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation de rhétique - de la positionnalité énonciative et dénotative. Si on admet que toute pratique signifiante est un champ de transformations de divers systèmes signifiants (une inter-textualité), on comprend que son "lieu" d'énonciation et son "objet" dénoté ne sont jamais uniques, pleins et identiques à eux-mêmes, mais toujours pluriels, éclatés, susceptibles de modèles tabulaires. La polysémie apparaît donc aussi comme le résultat d'une polyvalence sémiotique, d'une appartenance à divers systèmes sémiotiques", KRISTEVA, J., *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974, p. 59.

41. *Ibidem*, p. 357.

42. Carta datada el día 21-XII-1913 (*In broken images. Selected Letters of Robert Graves 1914-1946* a cura de P. O'Prey, Hutchinson, London, 1982, p. 263).

43. ORS, E., "Il revient au galop", (1917), *Glossari*, a cura de J. Murgades, ed. 62, Barcelona, 1982, p. 284.

44. "Eugenio d'Ors hizo una vez una observación profunda acerca de que "todo lo que no es tradición es plagio". Todo lo que no es tradición es plagio, repite Salvador Dalí. El caso más ejemplar, sobre este punto, que pueda presentarse al joven estudiante de la historia del arte, es el de Perugino y Rafael. Rafael, siendo todavía muy joven, se halló casi sin advertirlo asimilando y casi poseyendo toda la tradición de su maestro Perugino: dibujo, claroscuro, materia, esto, tema, composición, arquitectura; todo esto le fue "dado". Por ende, fue amo y señor. Era libre. Podía trabajar dentro de límites tan estrechos, que podía dedicar a ello toda su mente. Si decidía suprimir unas columnas o añadir unos pedañitos a la escalera; si creía que la cabeza de la Virgen debía inclinarse hacia adelante un poco más, que la sombra de las orbitas de sus ojos debían tener un acento más melancólico, ¡con qué lujo, qué intensidad, qué libertad de expresión podía hacerlo! Lo completamente opuesto es Picasso, tan grande como Rafael, pero maldito. Maldito y condenado a plagio eterno; pues, habiendo combatido, quebrado y aplastado la tradición, su obra tiene el resplandor del relámpago y la ira del esclavo. Como un esclavo está encadenado de pies y manos con las cadenas de sus propios inventos. Habéndolo reinventado todo, todo le tiraniza. En cada una de sus obras Picasso lucha como un presidiario; es tiranizado, reducido a la esclavitud por el dibujo, el color, la perspectiva, la composición, por cada una de estas cosas. En lugar de apoyarse en el pasado inmediato que es su fuente, en

la "sangre de la realidad" que es la tradición, ha de apoyarse en el "recuerdo" de todo lo que ha visto: plagio de los vasos etruscos, plagio de Toulouse-Lautrec, plagio de Africa, plagio de Ingres. *La pobreza de la revolución*. Nada más cierto: "Cuanto más se intenta revolucionar, tanto más se hace lo mismo", DALÍ, S., *Vida secreta de Salvador Dalí*, Dasa, Cirona, 1981, p. 182, (*The secret life of Salvador Dalí*, Dial Press, New York, 1942).

45. "Y me aconsejaban: "Mira que no volverás a ser joven, debes aprovecharlo". Yo, sin embargo, estaba siempre pensando: "Anda, date prisa a envejecer -eres horriblemente "verde", horriblemente "ácido"- ¿De qué modo, antes de alcanzar la madurez, podría librarme de esa soñolienta enfermedad de la adolescencia? Tenía suprema conciencia de una cosa: tenía que pasar por el cubismo para sacármelo una vez por todas del sistema y, durante este tiempo, ¡caso pudiese por lo menos aprender a dibujar! (...) Mi obra no era arte moderno "joven", todo esto estaba entendido y descontado: ¡mi época me causaba horror! En efecto, mi espíritu antifáustico era exactamente lo contrario de los mocosos apologistas de la juventud, del dinamismo, de los instintos de espontaneidad y pereza, encarnados en los degradantes residuos del cubismo poético y el más o menos puro arte plástico que hacía estragos en las nauseabundas y estériles terrazas de Montparnasse", *Ibidem*, ps. 162 i 308.

46. FERRATER, G., *La poesia de Carles Riba*, a cura de J. Ferraté, ed. 62, Barcelona, 1979, ps. 14-15.

47. *Ibidem*, ps. 15-16.

48. Les cites de *Teoria dels coscos* (1966) són del matemàtic Paul Dubreuil i de què n'hem parlat ja al capítol sobre el polifacetisme de Ferrater. A *Da nucs*

pueris (1960) apareix una cita de La Fontaine (*Fables*, II, 13) que tanca el recull, la qual subratlla la importància dels cossos, de l'altre i la personalització dels correlats objectius (la imatge del sol tan recurrent en la poesia de Ferrater):

"Le Firmament se acut, les Astres font leur cours,
 Le soleil nous luit tous les jours:
 Tous les jours sa clarté succède à l'ombre noire,
 Sans que nous en puissions autre chose inférer
 Que la nécessité de luire et d'éclairer,
 D'amener les saisons, de mûrir les semences,
 De verser sur les corps certaines influences."

A Menja't una cama (1962) n'apareixen dues. Una de *Captain Craig* d'E.A. Robinson que subratlla en un registre de poesia dramàtica el compromís amb la pròpia (i autable) vida i la importància de les necessitats primàries:

"He had lived his life
 And in his way had shared, with all mankind,
 Invertebrate leave to fashion of himself,
 By some resplendent metamorphosis,
 Whatever he was not, And after time,
 When it had come sufficiently to pass
 That he was going patch-clad through the streets,
 Some nerveless fingers on a prudent sleeve,
 And told the sleeve, in furtive confidence,
 Just how it was: "My name is Captain Craig".

He said, "and I must eat".

I una de J.L. Borges -del conte d' *El Aleph*, "La busca de Averroes"- que assenyala la importància de la realitat i la seva quotidianitat, com del localisme es pot arribar a la universalitat, i la impossibilitat d'una escriptura que formuli "meravelles" irrealis:

"...pero notó que la teología era un tema del todo inaccesible a Abulcásim.

Otros, que también lo advirtieron, instaron a Abulcásim a referir alguna maravilla. Entonces como ahora, el mundo era atroz; los audaces podían recorrerlo, pero también los miserables, los que se allanan a todo. La memoria de Abulcásim era un espejo de íntimas cobardías. ¿Qué podía referir? Además, le exigían maravillas y la maravilla es acaso inco municable. La luna de Bengala no es igual a la luna del Yemen, pero se deja describir con las mismas voces."

A *Les dones i els dies* l'únic epígraf que apareix, com hem dit, és un poema atribuït a la seva muller Jill Jarrell.

49. El *sprung rythm* és un sistema mètric irregular i molt flexible amb un número fix d'ictus i una gran variabilitat d'àtoms, que Hopkins defineix de la manera següent: "Sprung Rhythm differs from Running Rhythm in having or being only one nominal rhythm, a mixed or "logaoedic" one, instead of three, but on the other hand in having twice the flexibility of foot, so that any two stresses may either follow one another running or be divided by one, two, or three slack syllables". G.M. Hopkins (1844-1889) no és l'inventor d'aquest ritme, (és el sistema bàsic de la poesia medieval anglesa i de les cançons de bressol) però sí

el seu teòric i el seu impulsor. (cf. ONG, W.J., "Sprung Rhythms and English Tradition", *Hopkins. A collection of Critical Essays*, G.H. Martean ed., Prentice-Hall, New Jersey, 1966, ps. 151-159). A més a més de la imitació formal de Hopkins que efectua Ferrater en el poema "Punta de dia", es poden establir entre ambdós poetes altres relacions. Per exemple amb el concepte de Hopkins de l'*inscape*, que ve a ésser el mateix concepte dels *moments of vision* de Thomas Hardy i que Ferrater usa a bastament en la seva poesia. L'*inscape* és el resultat de l'aprehensió poètica d'un moment, tot i entenent que cada impressió sensual té la seva *selfness* i cada escena, cada moment la seva pròpia individualitat.

50. Comunicació personal.

51. "Car je fay dire aux autres ce que je ne puis si bien dire, tantost par foiblesse de mon langage, tantost par foiblesse de mon sens. Je ne compte pas mes emprunts, je les poise (...). Comme quelqu'un pourrait dire de moy que j'ay seulement fait icy un vas de fleurs estrangeres, n'y ayant fourny de rien que le filet à les lier. Mais je n'entends pas qu'ils se couvrent et qu'ils se cachent: c'est le retour de mon dessein, que ne veux faire montrer que du bien, et de ce qui est de bien par nature", MONTAIGNE, *Essais*, II, Garnier-Flammarion, Paris, 1969, ps. 448 i 506 (Millanges, Bordeaux, 1580).

52. PORCEL, B., "Gabriel Ferrater y la poesia moral", *Desino*, 23-IX-1967 (*Encuentros*, I, Destino, 1969, p. 173).

53. "My first Master was Thomas Hardy, and I think I was very lucky in my choice. He wa a good poet, perhaps a great one, but not too good. Much as I loved him, even I could see that his diction was often clumsy and forced and that a lot

of his poems were plain bad. This gave me hope where a flawless poet might have made me despair. He was modern without being too modern. His world and sensibility were close enough to mine - curiously enough his fare bore a striking resemblance to my father's - so that, in imitating him, I was being led towards myself, but they were not so close as to obliterate my identity.", AUDEN, W.H., *op. cit.*, p. 38.

54. WEINSHEIMER, J., *Imitation*, Routledge & Kegan Paul, London, 1984.

55. *Ibidem*, p. 71.

56. *Ibidem*, p. 72.

57. *Ibidem*, p. 84.

58. Per exemple el *slogan* de Calcetines Ejecutivo que replica al cèlebre d'Adolfo Domínguez: "La arruga no es bella".

59. FERRATER, G., "J.M. de Martín, en Galerías Arte", *Diario de Barcelona*, 12-1-1955 (*Sobre pintura, op. cit.*, p. 165).

60. WAUGH, P., *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London-New York, 1984, ps. 2, 3 i 100.

61. *Ibidem*, p. 3.

62. "Metafictional novels allow the reader not only to observe the textual and linguistic construction of literary fiction, but also to enjoy and engage with the world within the fiction. For the duration of reading at least, this world is as 'real' as the everyday world.", *Ibidem*, p. 104.

63. *cf. ibidem*, ps. 5-6.

64. *cf. ibidem*, ps. 132 i ss.

65. Nom pot trobar l'anàlisi de la recreació del poema cinquè de *Gie Heinekehr* de Heine en el poema "Lorclei" de Ferrater en el nostre llibre MACIA, X., PERPINYA, N., *La poesia de Gabriel Ferrater*, ed. 62, Barcelona, 1986, p. 169-172.

66. OLLER, D., "La veu és un altre", *Saber*, 9, maig/juny 1986, p. 11.

67. Aquesta lectura contradiu la que vam oferir l'any 1986, la qual a hores d'ara em sembla només un joc interpretatiu del tot insuficient. (MACIA, X., PERPINYA, N., *op. cit.*, ps 110-113).

68. Possiblement Ivonne Barral sigui el personatge de la "maitresse de poète" i, en conseqüència, els poetes siguin Carlos Barral i el mateix Ferrater. Amb tot, aquesta informació és del tot secundària per al sentit del poema que és aplicable a qualsevol poeta.

69. VATTIMO, G., *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura post-moderna*, Gedisa, Madrid, 1986, p. 80 (*La fine della modernità*, Torino, 1985).

70.

*SHE OPENED THE DOOR

She opened the door of the West to me
 With its cloud loud sea-lashings,
 And cliff-side clashings
 Of waters rife with revelry.

She opened the door of Romance to me,

The door from a cell
 I had known too well,
 Too long, till then, and was fain to flee.

She opened the door of a Love to me,
 That passed the wry
 World-wel'ers by
 As far as the arching blue the lee.

She opens the door of the Past to me,
 Its magic lights,
 Its heavenly heights,
 When forward little is to see!"

HARDY, T. *Human Shows* (1913), *The complete poems*, Gibson, J., ed., London 1981,

p. 773.

71.

"THE DOOR

When she came suddenly in
 It seemed the door could never close again,
 The room lay open to a visiting sea
 Which no door could restrain.
 Yet when at last she smiled, tilting her head

To take her leave of me,
 Where she had smiled, instead
 There was a dark door closing endlessly
 The waves receded"

GRAVES, R., *Selected Poems*, Harmondsworth, 1986, p. 152.

Imberchts considera que aquest poema amb qui guarda relació és amb el poema "No una casa" i diu: "Les poèmes où Ferrater parle de la femme, sont très proches d'un poème comme *The door* dans lequel on constate une interprétation lyrique du décor que l'on retrouve semblablement dans *No una casa*. On voit dans ce poème, *The door*, que le lyrisme n'exclut pas la lucidité dans une note désabusée sur l'évanescence du bonheur" (IMBERCHTS, A., *op. cit.*, p. 10). Deixant de banda que l'expressió "lyrisme du décor" és d'una confusa ambigüitat, certament a "No una casa" els correlats objectius tenen com a "The door" una funció primordial en el poema. Ara, això mateix es pot dir de tots els poemes de *Les dones i els dies*. El que crec que ha pogut cobrir aquí és que Imberchts, que va tenir contacte personal amb Ferrater, es va confondre de poema, és a dir, que Ferrater li devia esmentar que un dels seus poemes representava un motiu de "The door" de Graves i, o bé perquè no li va concretitzar de quin poema es tractava, o bé per un error de memòria, Imberchts va pensar equivocadament que es tractava de "No una casa".

72. No pot trobar una lectura acarada d'aquests tres poemes més detallada en el nostre article MACIÀ, X., PERPINYA, X., "Sóc més lluny que estimar-te", més enllà del plagiat: *Cançons de la tardor i La Il·lusió*, de Gabriel Ferrater", *Els Marges*, 38, 1997, ps. 21-31.

73. PAVESE, C., *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Einaudi, Torino, 1973 (1952), p. 57 (21-XI-1937).

74. Podria haver encara una altra interpretació secundària que jugaria (anacrònicament) amb la biografia del poeta (recordem que Ferrater escriu poesia abans d'ésser professor): l'anècdota del poema faria referència a una noia que arriba tard a classe o que surt abans d'hora i per uns instants el poeta-professor es fixa en ella.

75.

"QUAN ES DESPERTEN

Fes, poeta, un esforç per retenir-les,
per molt poques que siguin les que s'estan immòbils.

les visions del teu desig.

Posa-les, mig ocultes, dins de les teves frases.

Fes, poeta, un esforç per conservar-les,

quan es desperten dins el teu cervell

de nit, o en l'esclat del migdia."

Les poesies de C.P. Cavafis, a cura de Joan Ferraté, Quaderns Crema, Barcelona, 1987, p. 101.

76. PONT, J., "La poesia de Gabriel Ferrater", *Insula*, 349, 1975, p. 3.

77. *cf.*, però, l'ús extàtic i anti-irònic que fa Dario del paral·lelisme al capítol de la ironia (III, 1, 2.)

78. Com esmenta Iaberechts (*op. cit.*, p. 65), Gabriel Ferrater va presentar *De nuce pueris* al concurs "Ossa Menor" de 1961. T. Garcès i J. Teixidor (personatges que serien blasmats posteriorment a "Poema inacabat") van oposar-se

que obtingués el primer premi a causa d'aquesta poesia que gosava tocar de forma irreverent a un dels pares de les lletres catalanes.

79. Cito March (X, 122b, vs. 49-50) per l'edició de Joan Ferraté. *Les poesies d'Ausiàs March*, Quaderns Crema, Barcelona, 1979, p. 392.

83.

II

"Passer, deliciae meae puellae,
 quicum ludere, quem in sinu tenere,
 cui prima digitum dare adpetenti
 et acris solet incitare morsus,
 cum desiderio meo nitenti
 harum nescioquid libet iocari
 et solacium sui doloris,
 credo, ut cum grauis acquiescet ardor:
 tecum ludere sicut ipsa possem
 et tristis animi levare curas!

...
 tam gratum est mihi quam ferunt puellae
 pernici aureolum fuisse malum,
 quod zonas soluit diu negatae."

("Gorrion, delicias de mi anada, con quien ella suele jugar y a quien acostumbra tener en el seno y darle, cuando se lo pide, la punta del dedo, provocando sus agudos mordiscos, cuando place a mi radiante amor entregarse a no sé qué agradable distracción para buscar algún alivio a sus ansias, sin duda para calmar

su ánimo ardiente: ¡ojalá pudiera como ella jugar contigo y disipar mis tristes pesares! // Me es tan grato como dicen que lo fue a la veloz doncella la manzana de oro que desató su cintura tanto tiempo negada."), *Poesías de Catulo*, trad. J. Petit, El Bardo, 1974, ps. 42-44. *cf.* nota 128.

81 Cito només l'estrofa de què manlleva Ferrater l'intertext:

"To 'our bodies turne wee then, that so
 Weake men on love reveal'd may looke;
 Loves mysteries in soules doe grow,
 But yet the body is his booke"

DONNE, J., "The extasie", *Poesia eròtica*, Barral, Barcelona, 1970, ps. 222-223.
 També Gil de Biedma es va sentir captivat per la poesia de Donne i, en concret, espra també aquesta imatge del cos-llibre en el seu poema "Pandémica y Celeste".

82. També hi ha altres trets formals típicament ferraterians com la forma verbal "no sé" i el datiu ètic, tret que és també present en el poema que acaben de comentar ("se'ls va tancant la porta del son").

83. Diu Francesca:

"Noi leggiavamo un giorno per diletto
 di Lancialotto come amor lo strinse;
 soli eravamo e sanza alcun sospetto.
 Per più fiate li occhi ci sospinse
 quella lettura, e scolorocci il viso;
 ma solo un punto fu quel che vinse.
 Quando leggemo il disiato riso
 esser baciato da cotando aante,

questi, che mai da me non fia diviso,
 la bocca mi basciò tutto tremante.
 Galeotto fu'l libro e chi scrisse:
 quel giorno più non vi leggemmo avante."

ALIGHIERI, D., *Divina Comédia*, I, V, vs. 127-130, Barcino, 1974, p. 107.

84. VATTINO, G., *El fin de la modernidad*, op. cit., p. 59.

85. FERRATER, G., *Foix i el seu temps*, op. cit., p. 14.

86. BALLART, P., et al., "El revés d'un teixit. Un procés de lectura col·lectiu", *Serra d'Or*, 329, febrer 1987, ps. 33-35.

87. "Si el curs de la novel·la és semblant i paral·lel al del gran riu que recorren Huck i Jim, és a dir, un llarg seguit d'episodis menors que afueixen al que és la trama central i que ajuden a anar canviant les idees i les experiències de Huck, així com "A l'inrevés", com una reducció a escala (per un procés de síntesi poètica) de la novel·la de Twain es presenta com una sèrie episòdica i progressiva d'imatges, destinades a significar més com a conjunt que de manera aïllada". *Ibidem*, p. 34.

88. cf. de Duccio *L'Anunciació* (National Gallery, London), *Maria acomodant-se de Sant Joan i La Mort de Maria* (Museu de l'Obra de la Catedral, Siena).

89.

"Me conueve el recuerdo de tantas ocasiones...
 Aquella carretera de montaña
 y los bien empleados abrazos furtivos
 y el instante indefenso, de Die, tras el frenazo,
 pegados a la tapia, cegados por las luces"

BIEDMA, G., "Pandémica y Celeste", vs. 34-35, *Moralidades* (1966). *Las personas del verbo*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 135. La data de la publicació del poema és posterior a *De nubes pueris* (1960), de què es dedueix que o bé Gil de Biedma va realitzar el poema anys abans de la seva publicació i el va ensenyar a Ferrater, o bé que Ferrater se'n adonia de la similitud anys més tard quan rellegia *De nubes pueris*. En el primer cas l'insertext afecta la composició del poema de Ferrater, en el segon no.

90.

*Je n'aime pas dormir quand ta figure habite,

La nuit, contre mon cou;

Car je pense à la mort laquelle vient si vite

Nous endormir beaucoup.

Je pourrai, tu vivras et c'est ce qui m'éveille!

Est-il une autre peur?

Un jour ne plus entendre auprès de mon oreille

Ton haleine et ton coeur.

Quoi, ce timide oiseau, replié par le songe

Déserterait son nid,

Son lit d'où notre corps à deux têtes s'allonge

Par quatre pieds fini.

Puisse durer toujours une si grande joie

Qui cesse le matin,
 Et dont l'ange chargé de construire sa vie
 Allège mon destin.

Léger, je suis léger sous cette tête lourde
 Qui semble de mon bloc,
 Et reste mon abri, muette, aveugle, sourde,
 Malgré le chant du cop.

Cette tête coupée, allée en d'autres mondes,
 Où règne une autre loi,
 Plongeant dans le sommeil des racines profondes
 Loin de moi, près de moi.

Ah! je voudrais, gardant ton profil sur sa gorge
 Par ta bouche qui dort
 Entendre de tes seins la délicate forge
 Souffler jusqu'à sa mort"

COCTEAU, J., *Vocabulaire, Plain-Chant et autres poèmes* (1922-1946), Gallimard, Paris, 1983, p. 112.

91. "Avec *Plain-Chant* (du latin *planus cantus*, non donné au chant grégorien [el *cant pla* dels trobadors en sembla també una etimologia adient per a aquesta obra]), poème unique et d'une seule contée, bien que le rythme diversifié passe d'une allure à une autre, il [Cocteau] quitte les jeux d'esprit du rivage pour

gagner la haute mer de la passion. Si son noe n'y figure [el de Radiguet], l'airé y est partout present: "Toi de chiffre dix-neuf, et moi de chiffre trente", même quand le poète emploie, par discrétion et pudeur, le féminin pour le désigner: "Mauveuse compagne, espèce de morte...", BROSSE, J., *Ibidem*, p. 17.

92. OLLER, D., "Gabriel Ferrater: l'inefable el va temptar", *Serra d'Or*, març 1984.

93. J.M. Castellet no es mostra pas d'acord amb la doble lectura d'Oller; per a ell, només funciona la lectura irònica de l'epifonema, de tal manera que "Literatura" "pot considerar-se una antipoètica, la qual, passada per la ironia que el travessa, esdevé una poètica ferrateriana. Literatura, sí, però compte!: l'ambició de l'inefable devora els poetes, els consumeix, els mata.", CASTELLET, J.M., "Evocació de Gabriel Ferrater, quinze anys després", *Jocs Florals de Barcelona*, 1987.

94. Multitud d'exemples sobre l'escriptor com a calamar podrien adduir-se. Per exemple el poema d'Apollinaire "Le poulpe" o els versos irònics de J. Guillén: "Gran poeta: gran calamar / que per el aigua arroja tinta / Sofiant con ser todo el mar", GUILLEN, J., *Clamor, A la altura de las circunstancias*, Barral 1973 (1963), p. 81.

95.

"EL MOLLUSC INSPIRAT

Punyit per lleu, celestial sageta,
Únic del meu llinatge, só i no só
estamordit en permanent presó,

car, després de mol.lusc, faig de poeta.

Quan obro un pensament la finestrata,

iquè no m'ascau, en veritat o no!

Fujo de l'aigua del verdenc racó;

em veig delià de ma agonia estreta.

Llavores, d'unes ales al delit,

son goig va amunt de l'alba i de la nit

o pels misteris d'una afrau s'embosca.

I si tinc enyorança del redós,

un suau moviment gelatinós

era de canes per tornar a la closca."

CARNER, J., *Mar, Obres completes*, Selecta, Barcelona, 1968, ps. 521-522.

96. Com assenyalava en el prefaci, X. Macià està realitzant actualment la seva tesi doctoral sobre Gabriel Ferrater i en ella estudia l'aparell mètric de *Les dones i els dies*.

97. FERRATER, G., "Sobre la forma realista", pròleg a PESARRODONA, M., *Setembre 30*, Arxiu, 1969 (*Sobre el llenguatge*, op. cit., p. 142).

98. VALÉRY, P., *Oeuvres*, op. cit., I, ps. 1375 i 1454.

99. J. Marco i J. Pont dediquen part del capítol que dediquen a Ferrater en la seva obra *La nova poesia catalana* (ed. 62, Barcelona, 1980, ps. 26-32) a la interpretació d'aquestes paraules de Ferrater gairebé com si es tractés d'un

oració. La lectura que en fan es sembla, però, insuficient. Segons el , Ferrater va esmentar Carner i Foix perquè són dos grans poetes independentment que no siguin realistes: Carner és simbolista i Foix avantguardista i, a més a més perquè amb Carner s'aprèn l'ofici, a "dir coses en versos de perfecta factura". Cosa que en part és certa i en part no. El simbolisme de Carner no és el del simbolisme francès ni s'oposa al realisme. Foix és molt més que un avantguardista: la seva obra és una mixtura de tradició i modernitat i un exemple -com el de Carner- de precisió imaginativa i de rigor formal. De tota manera, en els capítols posteriors reprendrem el tema de la tradició i de la tradició catalana.

100. CASTELLET, J.M., pròleg a FERRATER, G., *Teoria dels cossos*, op. cit., p. 10.

101. cf. notes 2, 30 i 31 de la traducció castellana del poema (en premsa) de J. Margarit i P. Rovira.

102.

"De l'amor qui est enstr'ax deus
 fu la pucele plus hardie:
 de rien ne s'est acoardie,
 tot sofris que nu'li gràvast:
 ençois qu'ele se relevast
 ot perdu le non de pucele;
 au matin fu dame novele." (vs. 2048-2054)

CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, Roques, Paris, 1952, p. 63

103. cf. el pròleg de MARGARIT, J., ROVIRA, P., op. cit.

104

"A THANKSGIVING

'When pre-pubescent I felt
 that moorlands and woodlands were sacred:
 people seemed rather profane.

Why was I sure they were wrong?
 Wild Kierkegaard, Williams and Lewis
 guided me back to belief.

Thus, when I started to verse,
 I presently sat at the feet of
 Hardy, and Thomas and Frost.

Now, as I mellow in years
 and home in a beautiful landscape
 Nature allures me again.

Falling in love altered that,
 now Someone, at least, was important:
 Yeats was a help, so was Graves.

Who are the tutors I need?
 Well, Horace, adroitest of bakers,
 beeking in Tivoli, and

Then, without warning, the whole
 Economy suddenly crumbled:
 there, to instruct me, was Brecht.

Goethe, devoted to stones,
 who guesses that -he never
 Newton led Science astray.

Finally, hair rising things
 that Hitler and Stalin were doing
 forcen me to think about God.

Fondly I ponder You all:
 Without you I couldn't have managed
 even my weakest of lines."

AUDEN, W.H., *New York, Review of Books*, XXI, 20, 12-III-1974.

105. *cr.* GARCÉS, T., *El temps que fuig*, Laertes, 1984, ps. 178-179.

106. CERNUDA, L., *Pensamiento poético en la lírica inglesa, Prosa completa*, Barral, Barcelona, p. 617.

107. BYRON, *Don Juan*, I, I, Routledge & Kegan Paul, London, 1973.

108.

"Fugint la mort, hi va per dretes vies:
no sap, los nigs, si en mal o bé l'amenen,
Ell va de nit sens brúixola o certa,
menys de pilot, en la canal de Flandes
e cuida anar en coll d'hòmens en andes,
traent-se joc del qui del són s'aparta.
Tot açò fan aquells qui nom diu savis:
tal exemplar traen los nêts dels avis.

Les poesies d'Ausiàs March, op. cit., IX, 113, vs. 203-210.

109. El vers de Machado "me estoy quedando tan pobre" pertany al poema "Otro viaje" de *Campos de Castilla*: "Tan pobre me estoy quedando / que ya ni siquiera estoy / conmigo, ni sé si voy / conmigo a solas viajando".

110.

"Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
rumoresque senum severiorum
omnes unius aestimemus assis.
soles occidere et redire possunt:
nobis, cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda."

("Visquem, Lésbia neva, i estimen-nos; / i els xafardeigs dels vells malgradosos
 / avaluen-los tots al preu d'un as. / Els sols es poden pondre i tornar a néixer;
 / quan la llum breu se'ns ha post, a nosaltres / ens cal, només, dormir una nit
 eterna"), "Poemes de Catul", trad. J. Medina, *Els Marges*, 11, 1977, p. 53.

111.

M'agrada el balcó gran de la muralla
 quan la gent de la vila hi va a badar,
 i amb ull ja quasi inconmovible aguaita
 el pas de la llunyana tempestat.

Fassa la tempestat esyarrifosa
 per damunt de la serra allà al davant,
 tremolant de llampecs, silenciosa
 per la gent de la vila i la del pic.

Com hi deu ploure en les profundes gorges
 i en els plans solitaris de les valls!
 Prou l'huracà els assota aquells cims nusos
 i peta l'aigua en aquells rocs tan grans;
 s'astoren els ramats, el pastor crida
 i algun avet cau mig partit pel llamp.

Però en el balcó gran de la muralla
 no se sent res: la gent hi va a badar,

i amb ull ja quasi incommovible aguaita

el pas de la llunyana tempestat"

MARAGALL, J., *Obres completes*, I, Selecta, Barcelona 1970.

112. "Voici ce poème dont l'interprétation qu'en donne Ferrater, même si on admet que Maragall ait bien eu des préoccupations sociales, peut être considérée à tout le moins comme audacieuse", IMBERECHTS, A., *op. cit.*, p. 80.

113. Els versos 324-327 reuelen al *Nabí* de Josep Carner: "Ninive, la ciutat de tres jornades, / amb cent vint mil infants, malconeixents / d'on tenen la mà esquerra i la dreta." (VIII, 131-133).

114. IMBERECHTS, A., *Gabriel Ferrater. Poème inachevé*, Tesi de llicenciatura, Louvain, 1970, p. 82.

115. cf. COLLINGWOOD, R.G., *The idea of history*, Clarendon, Oxford, 1946, ps. 257 i ss.

116. "Dos "salvajes", Delacroix y Courbet, y un académico elegante y cinico, Ingres, enemistados entre si y cómplices inverosimiles en su voluntad de acabar, cada uno a su modo, con el sueño grotesco y aparatoso del clasicismo", GONZALEZ GARCIA, A., "Nombres de un sueño: la tradición clásica en el arte moderno", *Tradición clásica y siglo XX*, *op. cit.*, p. 156.

117. FERRATER, G., "Ingres", *Laye*, 14, juny-juliol 1951 (*Sobre pintura*, *op. cit.*, p. 420).

118.

"I choose to be a plain New Hampshire farmer

With an income in cash of say a thousand

(From say a publisher in New-York City).

It's restful to arrive at a decision,
 and restful just to think about New Hampshire.
 At present I am living in Vermont"

FROST, R., "New Hampshire", *Complete Poems of Robert Frost*, New York, 1949, p. 199.

119. "A ce passage, Ferrater évoque un poème de William Wordsworth qu'il considère comme le plus beau parmi les oeuvres du poète lakiste, MUTTIG. Dans des notes Wordsworth nous dit que ce poème fut écrit en Allemagne en 1799-1800, que l'origine il devait faire partie d'un poème autobiographique et qu'il composa en se souvenant des impressions d'enfance ressenties en glanant les noix. Le jeune garçon parvient en un coin retiré d'un bois, tout y est intact. "A dear nook Unvisited, where not a broken bough drooped with its withered leaves, ungracious sign of Devastation". Là, il jouit de la douceur du lieu. Puis, avec sa rage inconsciente de jeune gamin, il ravit les fruits qui pendent aux branches sans souci des dégâts, des dévastations qu'il commet. Mais au moment de s'en retourner, il ressent une certaine souffrance devant le silence des arbres, en voyant le ciel passer au travers des branches. Ferrater rappelle que ce poème a été inspiré par l'amour que Wordsworth connut en France.", IMBERECHTS, A., *op. cit.*, p. 91.

120. cf. le poème "Fishnet" de Robert Lowell (*The Dolphin, Poems*, Faber & Faber, 1974, p. 147).

121. AUDEN, W.H., *Collected Shorter Poems 1927-1957*, Faber & Faber, London, 1981 (1966), p. 187.