

TRADICIÓ I MODERNITAT
DE LA POESIA DE
GABRIEL FERRATER

NÚRIA PERPINYÀ FILELLA

A l'ensens, hom observa en aquest estudi sobre Riba, el seu carismàtic estil digressiu present també en la seva poesia ("Poema inacabat") que li permet perspícaces observacions paral·leles d'història, sociologia o art, demostracions de superioritat intel·lectual davant l'"analfabetisme" dominant (96) o d'una gran independència de criteri davant escriptors "consagrats" (97) i, com no, fiblades sangrants contra les manipulacions polítiques nacionalistes de la cultura (98).

Podriem afegir encara la seva col·laboració en una enquesta sobre la crítica de Riba (99), en què Ferrater fa un elogiós homenatge d'aquesta activitat del poeta i subratlla que com Coleridge i De Sanctis, Riba basava els seus discurs en la distinció entre imaginació i fantasia. Aquest esment a la línia de pensament que compta amb una gran tradició dins la crítica literària obre una interessant digressió que ratifica un altre cop el marge estret que separa el seu discurs crític de la seva poètica i en què reclama la necessitat d'una crítica intrínseca tot i deixant de banda l'exocrítica positivista que no és sinó taffereria embolcallada de pretesa erudició ("cisellar el tràfec obscè dels erudits que compten quants azants va tenir Ausiàs March") i el retorn a la lectura de la literatura medieval.

Donat que Carles Riba fou un escriptor clau en la formació literària de Ferrater més que no pas un model actiu de la seva creació poètica, a l'hora de cercar influències entre ambdós discursos hem de defugir parlar en termes d'imitació i tracta de comprendre tot el que va ensenyar-li. Riba li ensenyà la importància

que té per a un escriptor el control de la seva llengua (no endebades, Riba traduïa, entre altres raons, per afirmar-la més); l'observància d'altres discursos (v.g. el medieval); la reflexió sobre el propi fet d'escriure; la dialèctica entre el fet cultural i el fet instintiu; el joc de tensions creat per l'estructura rítmica i que, malgrat la complexitat de les idees, l'escriptor ha de maldar per fer-lo sempre intel·ligible.

I sobretot, vull subratllar que la lectura de Riba que Ferrater ofereix als anys seixanta no suposava només, com acabem de dir, una interpretació renovelladora de la seva obra, sinó una reivindicació en un moment en què el model literari imperant era el del realisme històric i des de 1959 s'havia donat carta de defunció al simbolisme i a la influència de l'obra ribiana en la poesia catalana. Aquest esperit ferraterià contra-corrent és vigent també en la reivindicació de l'obra de Josep Carner. Als anys cinquanta i, sobretot als seixanta, Carner era considerat un poeta de segona fila superficial un típic exponent del noucentisme, això és, de la burgesia catalana carca. Els germans Ferrater (100) no cauran en aquest prejudici ideològic ni pel que afecta a Riba, ni a Josep Pla ni a Carner.

CARNER, CARNER, CARNER

Gabriel Ferrater, tot i que reconeix que l'obra de Carner és una obra distinta a la seva, car la seva experiència personal és involucrada d'una manera molt més indirecta (si bé sense donar-se a

l'abstracció com Riba), n'admira profundament el seu tractament de la natura com a fallàcia patètica -una natura vista des dels ulls d'un home urbà i modern, que no té res a veure ja amb la tenebrositat de la natura modernista ni amb el ruralisme folkloralista de la renaixentista- i, de manera més general, la norma de concreció i coherència que presideix el seu conreu imaginatiu, i l'ús de pretextos poètics aparentment insignificants a partir dels quals el tema del poema pren cos.

Carner, representa per a Ferrater el model paradigmàtic - dins la tradició catalana- de l'exigència de concreció de la llengua i de la naturalitat sintàctica substancialment lògica: "[Carner] és poeta d'una vitalitat meravellosa, ple de força creativa; però per apreciar-la bé cal conèixer molt bé el català, des de dins. Carner ha escrit, per dir-ho així, els tres segles de literatura catalana que mancaven." (101), diu Gabriel Ferrater.

El distanciament poètic que procura la ironia que aprèn Ferrater també en Carner. La ironia carneriana suposa un ingredient renovador i crític de la literatura catalana i, a l'ensens, constituïa una forma de vida (102) allunyada de les actituds victimistes tan freqüents en la societat catalana. Ironia que anirà aparellada amb la tendresa, de la mateixa manera que el joc es combina amb la reflexió seriosa dins una alternança de gammes perfectament (i rítmica) trabada que no tornarem a trobar fins a *Les dones i els dies*. També heredarà Ferrater de Carner un mode de ficció referit a l'experiència comuna que, com assenyala Joan Ferraté, és un dels eixos més representatius de l'originalitat estètica de Carner (l'altre fóra la

funció objectivadora de les seves figuracions com a reacció al subjectivisme radical que presidia l'estètica prevalent del seu temps):

L'originalitat de la posició de Carner consisteix, doncs, en el fet que, com a punt de partida de la seva feina de poeta, accepta, amb tota franquesa i modestia, la condició que el seu material li imposa, d'haver de referir-se, i això necessàriament també en el mode de la ficció, a la realitat de l'experiència comuna, que és la que incorporen els productes lingüístics que ell, com qualsevol altre poeta, no pot deixar d'usar. Al mateix temps, Carner es nega totalment a si mateix en tot allò que li és privatiu, que no surt enlloc de cap a cap de la seva obra, malgrat que recorre molt sovint a la persona d'ell mateix com a pretext i motivació inicial de les seves figuracions. Però són les seves figuracions, de qualsevol ordre que siguin, allò que Carner posa com a finalitat invariable del seu art. (103)

Un distanciament poètic que Ferrater relacionava amb el mode de performació que també admirava en Brecht: "Hi ha en Carner l'efecte de distanciació de Brecht; objectiva els temes. Carner no "grapeja" el seu tema, el posa a distància", deia Ferrater en una conferència del 65. Distanciament que implica consciència del propi discurs, la qual constitueix el punt epistemològic més típicament modern. Adhuc, la reivindicació dels noucentistes de la professionalitat de l'ofici d'escriptor, més enllà de suposar una crida a favor de la dignificació social del quefer intel·lectual i creatiu, representava la seva ferma voluntat de considerar

l'escriptor com un home més que treballava en la construcció de la cultura i d'abandonar la imatge del poeta visionari i maleït que havia estat present en en èpoques anteriors. Tant d'aquest concepte de poeta com un ciutadà més, com del que implica poèticament (la creació com a artífici reflexiu i treball formal constant i no pas com arravatament, esma o inspiració) participará absolutament Gabriel Ferrater.

I encara hi ha un altre tema igualment important i polèmic com és la supscada filiació simbolista de Carner. Com veïem en el capítol anterior, els teòrics i practicants de la poesia social postulaven un binomi antagònic entre simbolisme i realisme i, dins la literatura catalana, incloïen en el primer Carner i Riba. Com deia, el "maniqueisme d'aquest postulat pot ésser més o menys útil pel simbolisme francès, però és improcedent per al cas de Carner ja que en la seva obra aquestes dues poètiques es fusionen. També Gabriel Ferrater va manifestar-se en contra de l'adscripció simbolista *tout court* de Carner: és simbolista perquè, com diu a propòsit del *Nabí*, "accepta les racionalitzacions i les organitzacions exteriors a la vida com una mena de deute, però, en el fons, el que sempre creu la seva poesia és en una mena d'instint, en una espècie de viscera tremolosa, de voluntat o d'instint, o més aviat en diríem d'esma.". Del simbolisme hereda també la figura del poeta com un enamorat de les paraules, dient-ho amb el terme que Carner emprà a la seva *Teoria de l'ban poètic* -i d'aquí és on deriva el nervi del fals binomi d'oposició: realisme = contingut (el famós "missatge") / simbolisme = forma -. Ara: Ferrater desfà aquesta

fallàcia tot i emprant un dels termes més conspicus del realisme històric i afirma que la poesia de Carner "és potser la més comunicativa que s'ha escrit en català" (el subratllat és meu):

Ara bé: el poeta simbolista, centralment Mallarmé... és per això que Mallarmé, que és un poeta molt mediocre té una importància històrica central perquè és ell qui va proposar, d'una manera molt més deliberada que ningú més, de fer una poesia derivada de la pura interjecció, una poesia aparentment carent de sentit. Naturalment, és impossible. Mallarmé en va donar l'aparença gràcies a una sèrie de trucs complicats. Certament, no hi ha manera d'escriure, ni que sigui un sonet, sense sentit; però Mallarmé, el que feia és complicar, acumular sentits, i a més, sentits banals, generalment derivats de Baudelaire, i, en tot cas, banals, com el fet que la seva dona li fes una tassa de cafè i complicar-los tant que, pràcticament, el sonet es convertia en una construcció críptica impenetrable.

Ara bé: en Carner no hi ha hagut mai res d'això. O sigui que en aquest ordre no és en absolut simbolista. I no ho és perquè, certament, la seva poesia és potser la més comunicativa (per això dona la impressió de ser una poesia somrient i amable i sense problemes) que s'ha escrit en català.

LA RICA TRADICIÓ DE GUERAU DE LIOST

Algú li pot sorprendre, però, que Ferrater també s'interessés i apreciés l'obra de Guerau de Liost, la qual conté molts dels elements poètics que ell rebutjava (excés d'estil (104), catolicisme, escapisme -una literatura que "fugeix d'estudi en l'ordre

moral", deia Ferrater- i, encara, en alguns moments, una actitud ruralista). El propi Ferrater ens ha explicat els seus motius: perquè Guerau es va voler enfrontar amb un gènere (el de les satires) molt difícil per a un poeta modern i va saber interpretar el moviment essencial del país, "el moviment de retracció davant les conviccions fortes": un moviment de por -que és justament un tema recurrent en l'assaig i en la poesia de Ferrater-; i per l'evolució de la seva poesia vers una major complexitat moral.

Ens falta, però, el motiu més important. Guerau de Liost pertany a la única classe social que comptava amb tradició literària dins la societat catalana (la dels terratinents) i Guerau sap aprofitar aquesta tradició tan rica en elements imaginatius, la majoria dels quals neixen del contacte amb la natura -els qual són importantíssims per a un escriptor i sobretot per a un poeta-. Ferrater admira l'observació minuciosa de la primer etapa de Guerau -que Enric Bou considera com una empremta prerafealista (105)-, la seva condició d'observador dels petits detalls, en definitiva, el mètode de la particularització poètica que Ferrater també emprà en la seva poesia. Objectivisme que, com assenyala E. Bou, té en Guerau una transcendència teològica (en Ferrater, per bé que molt menys simbòlica, fóra moral):

Guerau de Liost pretén abastar la manifestació de l'acció divina en un lloc geogràfic ben concret, el Montseny, i per tal de fer-ho es fixarà minuciosament en aquests objectes -ens els *descriura*- i buscarà les relacions que els uneixen (llocs, animals, fenòmens atmosfèrics, tipus humans) amb la divinitat. (...) Guerau de Liost

adopta una actitud d'observador d'una realitat concreta, el Montseny, una deixa clarament parnassianista. I pel criteri de minuciositat i influït pel tonisme adopta un mètode: la presentació gradual i exhaustiva de gairebé tot el que hi ha en aquest indret. Per això podem dir que tots (o gairebé tots) els poemes del llibre són dedicats a un element concret del Montseny, que és possible de reconèixer. Com va dir Gabriel Ferrater en referir-se a la poesia de Guerau de Liost, "és d'un realisme, d'una precisió local absolutament 'ascinada". (106)

Amb tot, Guerau de Liost serà el poeta del noucents amb menys influència en l'obra de Ferrater i, com succeeix en d'altres noucentistes, s'apartarà del seu cristianisme, del paper atorgat a la figura de la dona (treballadora, casolana i creient) i de la idealització de la ciutat noucentista. Alhora, Ferrater concebrà Guerau de Liost com un poeta secundari pel que fa a la conformació de l'estructura de la tradició catalana: a diferència de Carner, Riba o Foix (és a dir, dit eliotianament, Liost no reajustà el sistema): "Els deia que Guerau de Liost és un gran poeta, però que la història de la literatura catalana seria igual sense Guerau de Liost, perquè Guerau de Liost està poc engranat en la dinàmica de la literatura catalana. En canvi, Riba és absolutament central" (107).

LA IMAGINACIÓ RACIONAL, LA LUCIDESA, EL DISTANCIAMENT I L'EXPRESSIÓ
PERSONAL DE J.V. FOIX

Ens manca encara assenyalar la relació existent entre J.V. Foix i Gabriel Ferrater. A diferència dels poetes noucentistes que acaben d'esmentar, Ferrater subratlla de manera determinant que Foix i Pla són "la primera generació d'escriptors catalans que va preferir la seva expressió personal per damunt de, diguem-ne, l'expressió d'una idea de servei al país i d'organització col·lectiva" (108). Actitud de què participará també ell mateix. Només aquells que coneixin molt superficialment l'obra de Foix i l'entenguin com a surrealista els podrà sorprendre que Ferrater, que tan poc afecte mostrava per les avantguardes, admirés l'obra de Foix. Però la solució és ben fàcil i l'expresso amb paraules del mateix Ferrater: "Foix no té res de superrealista: imaginació racional, lúcida i a distància del seu objecte". Presento els punts de confluència entre el discurs de tots dos poetes (aquests tres són, però, els més importants) -hom se n'adonará que, directament o indirecta, molts d'ells provenen d'una de les tradicions comunes a què es remeten: la literatura medieval (109)-:

Importància de la deixi espacial -del marc situacional del poema- i de la concreció imaginativa i formal. Com esmenta Ferrater en el pròleg a *Comptar les bigues* d'A. Comas, Foix, parteix sempre -com ell mateix i com Carner- a l'hora de fer un poema d'una situació molt concreta, anècdotica, fins i tot. En les seves conferències sobre Foix de l'any 1967, esmenta reiteradament la concretesa del seu discurs:

Foix comença davant una base real, anecdòtica, un fet de la història. Foix és el més concret, objectiu,, i de capacitat observadora més nota, de tots els escriptors catalans. (...) Les imatges que semblen irrealis són obtingudes a base d'una concreció enorme. (...) Saint-John Perse coincideix amb Foix. Són dos poetes molt diferents, però coincideixen justament en aquest fet: en l'obtenció d'efectes de fantasia per excés de precisió. (110)

Tant Ferrater com Foix rebutgen la mel·lífluitat i l'eufonia musical que ha dominat el concepte de la mètrica des del Renaixement fins al segle XIX, i creen una mètrica molt moderna (v.g. la que fa Pound o Eliot), que entronca amb la trobadoresca, i que és entesa com una superposició arbitrària i no significativa sobre el sistema de la llengua, la finalitat de que no serà ja la de l'embelliment, sino la de creació de tensió entre ambdues estructures.

La temàtica variadíssima de l'obra foixiana que demostra un cop més "que en poesia es pot dir tot" tal com afirmava Ferrater. Trobem en l'obra de Foix un gran nombre de personatges, insòlita en un poeta -fins i tot Ferrater n'usa molt menys- que possibilita l'amplitud de biaixos de la realitat del seu discurs, tot i ratificant el que deien en el punt anterior. Alhora, però ja sense correlació amb el discurs poètic ferraterià, aquests personatges formulen la substancial dissociació de la personalitat foixiana (111).

Tots dos poetes usen l'estil parentètic que els atansa als registres parlats i que els permet la metadiscursivitat (el propi

Ferrater subratlla en l'obra de Foix aquesta "inserció d'expletius o de membres de frase parentètica, amb què el poeta comenta o orienta el seu propi discurs, el qualifica o reforça, tal com fem sovint en el llenguatge parlat" (112)). Podriem afegir també la importància que té en ambdós discursos la reflexió sobre l'evolució de les edats de l'home, la burla del sentimentalisme bla i la mútua capacitat per a l'insult líric i, encara el conreu de la forma narrativa que, en Foix és present en els poemes llargs.

I, molt especialment, Ferrater admira la profunda simbiosi de tradició i modernitat de l'obra foixiana. Així diu Ferrater a propòsit del sonet "No pas irós, ni trist, si dellà el riu":

La brillant rima de *març/bars* és un èxit dins la línia d'ambició molt característica de la poesia dels volts de 1910: la de fondre els objectes específicament moderns amb els tradicionals "poètics". Naturalment, era ja l'ambició de Baudelaire, i ja la de Blake (els *dark Satanic Mills*), i és una pugna que no pot cessar mentre vagin sortint noves "modernitats", però el començament d'aquest segle, el moment dels *siphons ennuvés* d'Apollinaire, n'és un centre nerviós. Quan a Anglaterra i el 1939, Auden començava una descripció de l'hivern: "The brooks were frozen, the airports almost deserted", tornava a lluitar per la mateixa causa que semblava guanyada trenta anys abans. Ningú no pot dir doncs que ara l'hàgim guanyada però, en català, si algú ha fet molt per guanyar ja és Foix. (113)

1. HIGHER, G., *op. cit.*.
2. "Esta veleidad por el folklore no ha servido para menos que para dar nacimiento a toda un serie de composiciones, pequeñas o grandes, tales como las óperas *Schah-Senem, Gulshara, Daissi, Absalon* y otras. Tales composiciones pertenecen al tipo convencional de la ópera y no resuelven, por supuesto, ningún problema de creación, porque pertenecen al género *popstar* y afectan el género *seudopopular*", STRAVINSKY, I., *Poética musical*, Taurus, 1977, ps. 95-118.
3. BORGES, J.L., "El escritor argentino y la tradición", *Discusión*, Alianza, 1976, ps. 132-133 (Emecé, Buenos Aires, 1964).
4. Com a exemple de nacionalisme anterior al romanticisme tenim el dels eslaus que ja a inicis de l'Edat Mitjana foren conscients de la seva identitat cohesionadora que els diferenciava de la resta de pobles de l'Europa de l'est quan acolliren la cultura cristiana i crearen una literatura escrita en llengua vernàcula un dels poetes filòsofs més rellevants de la qual fóra Cybil -Constantí el filòsof-
5. JAKOBSON, R., "The beginning of national self-determination in Europe", (1945), *Readings in the sociology of language*, ed. J. A. Fishman, Mouton, La Haya, 1977 (1968), p. 585.
6. LAMUELA, Y., MURGADES, J., *op. cit.*, p. 33.
7. "L'essència del 'croat', però, és ambigua. En èpoques d'excepció en efecte, pot contribuir a formar una certa idea de dinamisme literari i pot comptar amb l'anuència d'un equip de crítics i de lectors que fa els ulls grossos. Però el tipus, per a qui la literatura no és un autèntic acte de creació, devorador i

total, sinó un acte de "servei", mostra les seves deficiències congènites i l'escassa consistència del dinamisme que desencadena quan, en èpoques de distensió quotidiana, una competència professional que posa en joc tots els recursos possibles i un lectorat lliure de compromisos que no està per brocs. Així, el "croat" exerceix una certa funció vagament literària quan omple, amb entusiasme i sacrifici, aquelles zones que, en termes novel·listics, qualificarien de "mortes", però la seva funció real pertany a la història del que podríem anomenar sense ironia apostolat lingüístic o, en tot cas, a la sociologia de la literatura.", MOLAS, J., *Una cultura en crisi*, ed. 62, Barcelona, 1971, ps. 45-46.

B. "A lo largo del siglo XIX esta identificación lengua-cultura-pueblo adquiere una connotación política. La revolución francesa ha identificado pueblo y nación y, subsecuentemente nación y estado. Así se consagra el ideal del estado nacional paralelo a la cultura nacional. Con ello la lengua se convierte en símbolo de nacionalidad. Los estados nacionales imponen una unificación lingüística. Las colectividades con una lengua propia reclaman su autonomía política. Incluso el marxismo, que al comienzo denunciaba el carácter burgués de la nación y de las culturas nacionales frente al internacionalismo proletario, pronto se vio llevado a justificar los planteamientos nacionales. La cuestión de las nacionalidades fue así el gran tema del siglo XIX. Es fácil comprender cómo este enfoque repercute sobre nuestro tema. Si la lengua es vista como expresión de una cultura nacional y el uso de la lengua como muestra de solidaridad nacional, entonces lo importante es destacar el carácter común indiferenciado de la lengua, mientras que las diferencias que puedan presentarse en la lengua común

tenderán a minimizarse", SIGUAN, M., *Lenguaje y clase social en la infancia*, Pablo del Río, 1979, p. 17. I, com ha remarcat Tullio De Mauro i cita F. Vallverdú, "des de la segona meitat del segle XVIII, el principi de nacionalitat esdevingué a Occident l'estíeu dominant de la vida política, i el principi "una nació, una llengua" és una conseqüència lògica d'aquesta dinàmica: en el fons, "hi havia la idea que la llengua i nació estaven lligades vicissitudinàriament en una relació de correspondència i d'estreta unitat". La paradoxa està en el fet que els grans moviments d'unificació acabaren generant, al mateix temps, moviments de diversificació: el principi de nacionalitat estimulava certament les forces centripetes, però no podia deixar d'estimular també les forces centrífugues en aquells Estats poliètnics o multilingüístics en què el moviment unificador topava amb la resistència dels grups afectats. Segons Karl W. Deutsch, el nombre de llengües nacionals cultivades a Europa no ha deixat d'augmentar des del segle XVIII: 16 llengües el 1800, 30 el 1900 i 53 el 1937.", VALLVERDÚ, F., *Aproximació crítica a la sociolingüística catalana*, ed. 62, Barcelona, 1980, p. 69.

9. "Como ocurre en el caso de la lengua catalana, que es la única lengua propia del pueblo catalán (por más que la mayor parte de los catalanes no la cultive ni tan siquiera la empleen en múltiples funciones, tanto públicas como privadas), la literatura catalana (de la que el pueblo catalán puede prescindir perfectamente, porque es sólo un accidente de su régimen vital) jamás contará como propia a menos que esté compuesta en catalán. A esa literatura no se le exige (aunque se lo agradecería) otro mérito, por lo que siempre podrá decirse de cualquier cosa

que lo tiene. Lamentablemente, eso es lo que sin duda a cada paso está ocurriendo", FERRATÉ, J., "Cataluña, lengua y cultura", *El País*, 7-V-1988, p. 12.

10. "L'ètnia és contradictòria a la raça. Neix en la història, quan un grup humà desdenya la multiplicitat dels seus orígens, oblidada les migracions que l'han constituït i les guerres anteriors a la fusió. El signe segur de l'ètnia és la seva llengua. La llengua perpetua el doble caràcter del poble conscient de la seva identitat. És alhora el resultat de les mescles antigues i una estabilitat d'identitat. Quan, per dessota del llatí oficial, el fruit de la contaminació del baix llatí, dels substrats regionals i de l'onada germànica hagué assolit, en algunes zones, homogeneïtat i estabilitat, les ètnies modernes d'Europa havien nascut.", LAFONT, R., *Per una teoria de la nació. El cas de França.*, ed. 62, 1969, p. 22, (*Sur la France*, Gallimard, 1968).

11. La lectura de J. Ferraté de la poesia de Gil de Biedma ("A favor de Jaime Gil de Biedma" *S: la pildora bien supiera, no la doraran por fuera*, Trent U.P., Ontario, gener-abril 1969) conté moltes reflexions que són igualment vàlides per a la poesia de Gabriel Ferrater: a) una veu del poeta afirmada i genuïna que es combina amb la creació de personatges poètics ("Todo poema conlleva su propio personaje, su máscara propia que es la que el poeta adopta (no le queda otro remedio) tan pronto se pone a escribir"); b) ús d'una llengua real ni artificiosa ni sucedània: "la lengua real de la burguesia cultivada"; c) ajustament de cada poema a un to determinat; d) presència d'una rica xarxa d'interrelacions literàries; e) literatura i experiència no són dos móns distants sinó que el poeta els fa confluïr un amb l'altre; f) combinació entre amor romàntic i amor promiscu, etc.,

P. Rovira (*La poesia de Jaume Gil de Biedma*, Mall, Barcelona, 1986) constata les concomitancies entre aquest poeta i Ferrater (la influència formativa de Ferrater sobre Biedma, les seves complicitats literàries, el fet que ambdós apliquen "un talento de prosista a la poesia", etc.), i contraposa la concepció de l'acte de creació del poema. Així mentre que per a Barral el poeta ignora el contingut líric del poema fins que el poema existeix com a tal, Ferrater concep el tema, la idea del poema a priori ("Les idees són anteriors a la forma"): "Ferrater, en efecto, mantiene la preexistencia del tema y, sin embargo, su poesía no resulta groseramente temática en el sentido combatido por Barral. Ello es así porque para Ferrater es realmente primordial el factor cognoscitivo ("pienso en saber de dónde vengo y cómo he llegado a donde estoy"), es decir, averiguar, expresándola, el significado de una experiencia determinada." Podem establir altres paral·lelismes entre la lectura que aquest crític realitza sobre la poesia de Biedma i la poesia de Ferrater: a) tots dos poetes comparteixen una mateixa actitud moral ante el món i una mateixa actitud poètica (empeltada, amb poques excepcions, sobre uns models literaris comuns) a l'hora de formular-lo i de formular-se que es concretitza formalment en la creació de personatges impostats d'una gran versemblança (urbans, en la seva majoria) entre els quals els autobiogràfics (generalment, aquells que parlen des de la pèrdua de la joventut) ocupen un lloc central; b) en la seva conscient i declarada voluntat intertextual; c) en la funció distanciadora de la

ironia; d) en la importància de l'anècdota i de l'interlocutor; i, entre altres, en l'ús d'encavalcaments, circumloquis i altres recursos propis de la poesia narrativa (fins i tot, hom pot observar la freqüència dels "no sé" en tots dos discursos que Rovira, en el cas de Biedma, considera com una influència de Guillén i que revela "toda una manera implícita de pensar: más que sus ideas, lo aquí caracteriza al personaje es el "gesto" de su pensamiento."

C. Riera, en la seva obra *La Escuela de Barcelona*, ha glossat les relacions d'amistat i literàries que unien a Ferrater amb el grup de Barcelona dels 50, i especialment la seva relació amb Gil de Biedma. El que és curiós és com el punt de vista del crític pot emfasitzar uns aspectes i menystenir-ne uns altres. Així, Riera oblida el mestratge literari de Ferrater sobre Biedma, que ell ha repetit reiteradament; i si bé subratlla les afinitats literàries entre ambdós (Baudelaire, Catul, Auden i la literatura anglosaxona en general, la poesia medieval, el rebuig del surrealisme, la participació d'una mateixa poètica, etc) insisteix que la influència anà en els primers anys en la direcció contrària (basant-se en la dada que Ferrater publica després que Biedma). El reconeixement de Biedma del mestratge literari de Gabriel Ferrater sobre ell i sobre el grup de Barcelona, no és compartit però per altres poetes del grup com Barral o com J.A. Goytisolo, els quals minimitzen i fins i tot ridiculitzen la personalitat humana i poètica de Ferrater i la seva influència dins el grup de les seves tertúlies (cf. "Encuentros

con el 50. La voz poética de una generación", *Insula*, 494, gener 1988, ps. 21-22).

12. El comparativisme treballa a diferents nivells: 1.- Comparances monocausals que es basen en la relació directa i genètica entre dos o més elements (història de fonts, positivisme, escola de Van Tieghem); ex. Relació entre l'obra de Heine i la de Byron; 2.- Relació causal entre dues o més obres de nacionalitat distinta tenint en compte el procés històric en què s'inserten (mètodes sociològics i de l'estètica de la recepció); ex. estratègies del drama burgès i la praxis social absolutista; 3.- Analogies de context en què el *tertium comparationis* és un transfons extraliterari comú als diversos autors (amb mètodes com els de sociologia marxista o com els que acaben de citar); ex. el motiu de la gran ciutat a Zola i a dos Passos; 4.- Estudis comparats ahistòrics (estructuralistes, semiològics, psicoanalítics) que pretenen la identificació d'estructures de diferents realitzacions i mitjans artístics; ex. funció del silenci en l'art del segle XX; 5.- Crítica literària comparada: confrontació de diverses actituds crítiques sobre un concepte(s) determinat(s); ex. la importància del context en la crítica literària del segle XIX. (SCHMELING, M., "Literatura general y comparada. Aspectos de una metodología comparatista", *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Alfa, 1984, ps. 20 i ss. (*Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, Akademische, Wiesbaden, 1981)).

13. "Ne pouvait-on se laisser guider à la fois par la notion d'époque, celle de genre, celle de nationalité littéraire, et celle de talent individuel, de manière à construire l'exposé le plus international et en même temps le moins abstrait possible? Les grandes tendances collectives, les courants internationaux

européens, ne devaient-ils pas être dessinés avec un soin particulier?", TIEGHEM, P. van, "Vers une histoire synthétique de la littérature moderne", *Melicon*, I, 3, 1938, p. 206.

14. WEISGERBER, J., "Bilan du comparatisme", *Degrés*, 39-40, 1984.

15. BRUNEL, P., PICHOTIS, C., ROUSSEAU, A.M., *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, A. Colin, Paris, 1983, p. 151 (PICHOTIS, C., ROUSSEAU, A.M., *La littérature comparée*, A. Colin, Paris, 1967).

16. WEISSTEIN, U., *Introducción a la literatura comparada*, Planeta, 1975, p. 210, (*Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Kohlhammer GmbH, Stuttgart, 1975).

17. "Las filologías 'modernas' se dedican a las modernas 'literaturas nacionales', concepto que surgió apenas con el despertar de las nacionalidades, bajo la presión del super-Estado napoleónico, y que, condicionado como está por la época, es el más apto para estorbar una mirada de conjunto", CURTIUS, E.R., *Literatura europea y Edad Media latina*, I, FCE, México, 1981 (1955), p. 30, (*Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Francke A.G. Verlag, Berna, 1948).

18. "Según proponía R. Escarpit, hoy pasa a ser menos significativa la división en naciones que en diferentes clases de comunicación verbal: popular, comercial, oral, cantada, grabada, universitaria, femenina, propagandística, pornográfica, etc. (o en distintas funciones, podría pensarse con Jan Mukarovsky: estética, cognoscitiva, informativa, moral, etc.)", GUILLEN, C., *op. cit.*, ps. 34-35.

19. APOLLINAIRE, G., "L'esprit nouveau et les poètes", *op. cit.*, p. 388. Apollinaire con a bon nacionalista no oculta el seu orgull patriòtic: França és

el far de tota la poesia actual: "D'après ce que l'on peut savoir, il n'y a guère 12 poètes aujourd'hui que de langue française".

20. CORRIJDA, J., *Catalunya i els catalans*, ed. 62, 1965 (1859/1864), p. 33.

21. BALDWIN, J., *Nadie sabe ni nombre*, Lumen, 1970 (trad. G. Ferrater).

22. La bona salut literària (crítica i editorial) de la literatura magrebi a la França dels vuitanta ha anat aparellada amb la pujança del racisme a França - n'és una de les seves causes- que ha tingut una de les seves màximes expressions en l'èxit electoral de 1988 del partit ultradretà i xenofòbic de Le Pen.

23. ELIOT, T.S., "American Literature and Language" (1953), *To criticize the critic and other writings*, Faber and Faber, 1965.

24. "What happens when a new work is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form in ideal order among themselves which is modified by the introduction of the new (the really new) work which arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted". ELIOT, T.S., "Tradition and the Individual Talent", (1917), *Selected Essays*, Faber & Faber, London, 1932, p. 15.

25. GADAMER, H.G., *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Seuil, Paris, 1976, p. 294, (*Wahrheit und Methode*, 1960).

26. FUSTER, J., "Stendhal", *Obres completes 4, Assaigs I, (El descrèdit de la realitat)*, ed. 62, 1975.

27. CASTRESANA, L. de, "Los vascos que escribimos en castellano", *El País*, 12-III-1965, p. 12

28. En biblioteconomia, la classificació d'obres literàries segons la C.D.U. (en anglès *U.D.C. Universal Decimal Classification*) és estrictament etnolingüística (tot i regint sempre la llengua original de l'obra i no pas les seves traduccions a altres llengües). Així, per exemple, Thomas More que té obra en llatí i en anglès formarà part de la literatura llatina (renaixentista) i de la literatura anglesa. La qüestió de la possible existència de literatura catalana en castellà no tindria raó d'ésser segons la C.D.U. i s'integraria dins la catalogació general de literatura espanyola [860]; tanmateix, hi hauria la possibilitat de fer constar dins la signatura el lloc d'origen: Catalunya [860 (467.1)] o fins i tot Barcelona [860 (467.11)] si bé la signatura no s'interpretaria com 'literatura catalana escrita en castellà' sinó com 'literatura castellana escrita a Catalunya/Barcelona' puix que el criteri etnolingüístic preval per sobre de tot. Aquesta darrera catalogació s'empra per exemple en el cas de la literatura hispanoamericana [860 (8)]. Un sistema de referència més oficiós que aquest, però que tanmateix dona compte de l'estat de la qüestió a nivell mundial és la *Encyclopaedia Britannica* el criteri de classificació de les diverses literatures de la qual és, contràriament al de la C.D.U., anti-etnolingüístic. El criteri que segueixen és una barreja molt *sui generis* de dos factors: La divisió estatal (o quasi continental, en alguns casos) i el prestigi. Així, les literatures catalana i gallega s'inclouen dins la *Spanish Literature*; la literatura feta des de Sudamericana reb el nom de *Latin-American Literature* i conté tant la literatura en castellà com en portugués i la literatura nord-americana és autònoma de l'anglosaxona.

29 ROBERTS, M., ed., *The Faber Book of Modern Verse*, Faber & Faber, London, 1936.

30. Per a Pound és impensable una crítica de poesia que no tingui en compte la poesia universal, ni una obra de creació que només tingui en compte la tradició nacional i no la universal. Admet que un idioma estranger no pot ésser mai tan nostre com el matern però insisteix que el coneixement i l'aprofitament literari d'aquest no serà mai suficient si ens manca coneixement d'altres llengües puix que el que ens pot semblar un descobriment d'allò més genuí ha estat emprat ja en altres llengües. Un dels consells que dóna al poeta que s'inicia és, precisament, que s'alimenti d'altres llengües literàries:

"Let the candidate fill his mind with the finest cadences he can discover, preferably in a foreign language -this is for rhythm, his vocabulary must of course be found in his native tongue-, so that the meaning of the words may be less likely to divert his attention from the movement.", POUND, E., *The Art of Poetry*, op. cit., p. 5.

31. "(...) i com que se li havia anat formant un gruaboll de continguts que tenia ganes de manifestar, i com que en llengua anglesa havia trobat uns models d'una poesia no del tot decorativa com la romàntica, d'una poesia que podia satisfer-lo per bé que ell no era prou creador per inventar-la tot sol, es comprèn que acabés com va acabar. Precht el va decantar, suggerint-li la possibilitat d'escriure avui com escrivia La Fontaine, amb ironia i sense hipnotisme. A l'estiu de la tardor del 57 va llegir Shakespeare, i el decantament es va fer aenaçador", FERRATER, G., "Esbós d'una autobiografia", *Serra d'Or*, juny 1972, p. 14. I diu Ferrater en un altre moment: "Dels setze als vint anys

vaig viure a França, que són els anys amb més vigor quant a gustos literaris, i el castellà no és la meua segona llengua sinó com a mínim la tercera. Fa moltíssims anys que pràcticament només llegeixo en anglès. La prosa podria escriure-la tan bé en anglès o en francès, com en castellà.", CAMPBELL, F. (Entrevista amb G. Ferrater), *op. cit.*.

Davant d'aquesta possibilitat de tria de llengües que tenia al seu abast Ferrater, fóra útil assenyalar allò que en reporta J. Murgades: Ferrater aduïa que una de les raons per les quals escrivia en català era perquè en aquest llengua *podia fer faltes*. Aquest fet és relacionable amb la seva idea de la tradició: només aquell que és anarats de tradició pot modificar-la i trobar la seva pròpia veu.

32. RIBA, C., Carta a Joan Gili (1940), citat per SULLA, E., "La poesia de Carles Riba", *Poetes del segle XX*, *op. cit.*, p. 13.

33. CALVINO, I., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torí, 1980.

34. PLA, J., *El passat imperfecte, Obra completa*, 33, Destino, Barcelona, 1977, ps. 82-83.

35. MOOG-BRUNEWALD, M., "Investigación de las influencias y de la recepción", *Teoría y praxis de la literatura comparada*, *op. cit.*, p. 78.

36. STEINER, G., *Extraterritorial. Papers on Literature & the language revolution*, Penguin, Harmondsworth, 1975.

37. PAVESE, C., "Ritorno all'uomo", *L'Unità*, 20-V-1945; "L'influsso degli eventi" (1946), *Letteratura e società, La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torí, 1953, ps. 217 i 247. També en el seu diari, Pavese explica de

quina manera Itàlia i Nordamèrica s'empelten en la seva obra: "La tua classicità: le Georgiche, D'Annunzio, la collina del Pino. Qui si è innestata l'America come linguaggio mistico-universale (Anderson, *An Ohio Pagan*), e la barriera (il *Campo di grano*) che è riscontro di città e campagna. Il tuo sogno alla stazione di Alba (i giovani albesi che creano le forme moderne) è la fusione del classicismo con la città-campagna." I resulta d'un gran interès l'observació que fa sobre les conseqüències que pot provocar una literatura estrangera *valentesa* -tot i fent referència *avant la lettre* al fenomen més car al deconstruccionisme-, ja que Ferrater quan parla de la musicalitat de les llengües poc o mitjanament compreses s'expressa en termes semblants: "Il fatto che la poesia decadente francese e quindi europea si sia formata e confortata sull'esperienza secolare di *song* inglese e specialmente su Poe, non starebbe a provare che gran parte del suo gusto per gli effetti fonici e delle sue ricerche sul valore essenziale, magico delle parole, nasce dalla frequentazione di una poesia *straniera* sempre soltanto semicompressa e quindi gustata essenzialmente come suono e come suggestione magica di sillabe misteriose?", PAVESE, C., *Il mestiere di vivere, op. cit.*, ps. 231 i 79 (3-VI-1943 i 21-I-1938, respectivament).

38. TORRAS i BAGES, J., *La tradició catalana*, ed. 62, 1981 (I. Giró 1892).

39. Cardó f. de la mateixa opinió que Torras i Bages: "Els pares catòlics apel·len també a la Tradició, això és, al sentit vivent dogmàtic de l'Església, rebut de boca del Mestre i conservat per l'assistència a través dels tres segles que llavors comptava. Ells saben bé que la Tradició conté, més que no pas la Bíblia, tot el dipòsit dogmàtic, que ella és qui posseeix i interpreta autènticament la Bíblia, la qual sense ella seria un llibre subjecte a la crítica

com qualsevol altre, i que la Bíblia, lletra escrita i immòbil com és, no podent donar a la veritat la forma justa per la necessitat i la mentalitat de cada poble i de cada època, és la Tradició, paraula vivent universal i eterna, la que ha de cercar aquestes fórmules que posin la veritat a l'abast de totes les intel·ligències i a cobert de tots els sofismes", CARDÓ, C., "La tradició catòlica" (1925), *La moral de la derrota i altres assaigs*, Ariel, 1959, p. 164.

40. L'única mostra d'anticlericalisme apareix a "Poema inacabat": "Si un dia el crides, bon profit, / però a mi, eh, no me'n parlis / perquè els capellans en fan fàstic".

41. "What I do wish to affirm is that the whole of modern literature is corrupted by what I call Secularism, that it is simply unaware of, simply cannot understand the meaning of, the primacy of the supernatural over the natural life: of something which I assume to be our primary concern.", ELIOT, T.S., "Religion and Literature", *Essays Ancient and Modern*, Faber & Faber, London, 1936, p. 108.

42. CARDÓ, C., "Causa i remei de la incredulitat moderna" (1929) i "Vindicació cristiana de la democràcia" (1930), *op. cit.*, p. 301.

43. Un exemple de reajustament dels tòpics és el que presenta M. Izard a propòsit del tema del treball: "A *L'Aveng* corresponent al mes de desembre de 1984, Ricardo García Cárcel, professor de la Universitat Autònoma de Barcelona, en un article sobre "El caràcter català dels segles XVI i XVII", diu, amb una certa sorpresa, que "la laboriositat catalana no apareix propiament formulada als segles XVI i XVII". Com a qualitats més semblants se subratllen la feresesa de la voluntat i la d'empresadors. Diu també "Joli va despatxar-se amb força duresa contra la mandra dels barcelonins". Això, el fet que no es parli de la

laboriositat catalana en els segles XVI i XVII sembla que sorprèn Ricardo García Cárcel, a mi, personalment, no em sorprèn gens. Penso que és una prova evident que el caràcter català, per dir-ho d'alguna manera, en els segles XVI i XVII o abans, és diferent del caràcter català en l'actualitat.", IZARD, M., "Cultura popular enfront de cultura oficial", *Catalanisme: Història, Política i Cultura*, L'Avenç, 1986, p. 41.

44. ALMIRALL, V., *Lo catalanisme*, ed. 62, 15/9 (1886).

45. "Nosaltres, els mediterranis, restem, segons la nostra més pura tradició, idealistes: que no vol dir negadors ni aenyspreadors del món material, però sos ordenadors, segons tipus intel·lectual i mesura.(...) De primer desfer-se de sentiaentalitat, d'anècdotes, de literatura, de rastres vuitcentistes, per a arribar a la puresa i al nu; després, perquè amb això ja es vorejava l'àbia de l'abstracció, baixar de nou amorosament a les coses concretes, però ja sabent arribar-les baix espècie d'eternitat. Són eis dos processos centrals successius, en la filosofia de l'Home qui Treballa i qui Juga: el procés d'"ascetisme", pel qual, en recerca de la llibertat s'emancipa progressivament de tot l'exterior arribant a considerar com a exterior el propi sentiment; i de seguida el procés del "seny", pel qual, en recerca de l'eficàcia, torna a adreçar-se al món exterior acceptant-lo, redimint-lo, incorporant-lo lluny com se pot, a l'esfera del propi albir. És el doble procés que ha caigut que acomplissin, per a ésser primer "Clàssics", i de seguida "Genuïns" o castissos devots de lo arquetípic i devots de català", ORS, E., d', "A la porta de l'exposició Torras-Garcia" (1912), *Glosari*, op. cit., ps. 163-164.

Eugeni d'Ors és, si més no, en el *Glossari* profundament etnolingüista com és ben palès, entre altres, en la seva glosa intitulada "Una continuïtat": "Certament, la Roma antiga fou un altre poble i no hi ha dret a carregar les glòries romanes en l'actiu heroisme italià. Però el cas varia en tractar-se de les repúbliques del Renaixement. Entre aquestes i la Itàlia hodierna hi ha una continuïtat veritable. Aquesta continuïtat té en la unitat de llengua son òrgan. La Florència de Marsilio Ficino i la Itàlia de Croce han parlat la mateixa llengua: doncs, són, en la història, un poble només. Així vista, la història d'Itàlia és modesta, si, en capítols de dominació i de conquesta. En l'ordre d'esperit, en l'ordre de la cultura, la perla de les històries, "la més bella història del món"., ORS, E., d', "Una continuïtat" (1916), *Ibidem*, p. 268.

45. El terme "espanyol" és usat amb consciència com a sinònim de "castellà" i amb el sentit peninsular del terme puix que un dels *leitmotifs* de l'obra és llimar diferències entre les literatures castellana, gallega, portuguesa i catalana tot i establint el paradigma espanyol sobre el castellà i fent-lo vàlid per a la resta. Aquest procediment típicament franquista per no anar més enrera en la història, és antilingüista puix que Menéndez Pidal no centra en la llengua sinó en el substrat ètnic celtobèric i romà l'existència d'una tradició nacional, si bé del que es tracta és de justificar i defensar la composició de l'estat espanyol actual i la seva història política annexionista i, contradictòriament, minimitzar el fet que Portugal constitueix un altre estat independent. Vegem com interpretacions parcials de les diverses literatures s'usen com a pretext d'aquesta ideologia peninsular "agermanadora":

"El monorrimo asonantado fue el metro inicial de la epopeya, lo mismo en España que en Francia; pero los poetas franceses comenzaron a hacerlo consonantado ya en el último tercio del siglo XII, hasta olvidar del todo el asonante muy pronto, mientras que los poetas españoles retuvieron el monorrimo asonantado en todos sus poemas heroicos medievales, y luego lo extendieron a la canción epicolírica, al romance. Y esto no sólo en Castilla, pues en Portugal también el monorrimo en asonantes fue recibido y arraigó en la tradición del pueblo; y lo mismo en Cataluña, donde a pesar de practicarse metros de la poesía epicolírica occiánica, el monorrimo asonantado fue preferido; basta notar en prueba de ello que hasta el canto usual en los momentos de rivalidad hacia Castilla, *Els Segadors*, no es más que un romance de escuela castellana, que prescinde del principio fundamental en la métrica catalano-provenzal, la alternancia de aguda y grave en el hemistiquio y en la rima.", MENENDEZ PIDAL, R., *Los españoles en la literatura*, Espasa-Calpe, 1960, p. 41.

47. Vegeu un exemple menendezpidalià de la profunda "moralitat" espanyola: "Por un lado, Italia y Francia desarrollan abundantemente los asuntos de festiva escabrosidad en que sobresalen el *Decamerón*, los desvargonzados *fabliaux*, o en el siglo XVI las colecciones de Lasca, Straparola, *Despèriers* o de la reina Margarita. De otro lado está España; no trata tales temas sino que, atendida a la belleza moralizadora del apólogo tradicional, produce obras saturadas de intención ética, como el *Conde Lucanor*, o los *Castigos* del rey Sancho IV o el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera; esta tendencia didáctica llega hasta el siglo XVII, inspirando el abundante género de las *Novelas Ejemplares*, inaugurado por Cervantes con aquella severa protesa: que antes se cortaría la mano que

escribir cualquier palabra inductora a un mal pensamiento, protesta que pudiera servir de leña a la mayor parte de la literatura española", *Ibídem*, ps. 86-87. Menéndez Pidal no només és ben lluny de copsar la ironia del *banco de Lepanto*, sinó la de tants altres que s'han servit del didacticisme com a pretext per poder parlar del "mal" (v.g. Arcipreste de Hita).

48. La capciositat del discurs de Menéndez Pidal troba un dels seus punts àlgids en la defensa del caràcter auster de la literatura espanyola tot i coincidint amb el programa ideològic del franquisme (i, en concret, amb la presentació de l'arquetip caciquil del "bon treballador"): "Hoy sigue siendo proverbial, como antes, la sobriedad del soldado español o del obrero español, que hace de él mecanismo humano de poco consumo y de buen rendimiento. Es rasgo básico, donde lo somático se muestra en relación con lo espiritual", *Ibídem*, p. 33.

49. cf. POUSOAO, C., *Teoría de la expresión poética*, I, op. cit., ps. 351-352.

50. MOLAS, J., "Sobre la periodització en les històries generals de la literatura catalana", *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Universitat de Barcelona / Quaderns Crema, Barcelona, 1984.

51. "I al costat de tot això, tot d'altres valors que no en constitueixen sinó els derivatius pràctics, aplicats. Que si la importància de l'obra ben feta (¿com aspirar altrament a competir amb els productes dels grans països industrialitzats?) Que si la condícia i la netedat (la invenció de la higiene per part de la burgesia com a norma reguladora de la conducta social precedeix de molt el seu descobriment per part dels científics com a requisit indispensable de la salut pública). Que si l'ordre i la correcció (com entendre's altrament amb

eis desposseïts de la societat que es lliuraven al radicalisme polític?), etc., i la literatura i les altres arts, a banda llur inabdicable especificitat respectiva, donaven fe i testimoni d'aquests valors, els traduïen en imatges verbals i plàstiques que en facilitessin la difusió i l'assumpció, que els fessin en definitiva més abel·lidors, no tan reduïts a meres formulacions de codi moral pur i simple. N'és un exemple claríssim el cas de *La Ben Plantada*, ja al·ludida, obra d'Eugeni d'Ors, sens dubte el més gran verbalitzador del Noucentisme", MURGADES, J., "El Noucentisme", *Catalanisme: Història, Política i Cultura*, p. cit., ps. 100-102.

52. FERRATER, G., *La poesia de Carles Riba*, op. cit., p. 62.

53. "On conçoit que des géomètres, des économistes, des fabricants de toutes races se puissent assembler utilement, car ils sont voués à des études, attachés à des intérêts dont l'objet est unique et identique. Mais des écrivains!... Mais des hommes dont le métier se fonde directement sur le langage natal, dont *l'art consiste par conséquent à développer ce qui sépare le plus nettement, -le plus cruellement peut-être-, un peuple d'un autre peuple!*... Que signifie cette réunion de ceux qui dans chaque nation, travaillent nécessairement à maintenir, à fortifier, à perfectionner les obstacles les plus sensibles, les différences les plus remarquables et les plus nettes qui isolent cette nation de toutes les autres? Comment cette réunion est-elle possible? Ici, Messieurs, il faut invoquer le miracle. Ce fut, naturellement, un miracle d'amour. Les diverses littératures sont tombées amoureuses les unes des autres. Et ce miracle n'est pas d'aujourd'hui. Virgile se tendait vers Homère. Et nous, Français, que nous avons aimé? L'Italie sous Ronsard, l'Espagne sous Corneille, l'Angleterre sous

Voltaire, l'Allemagne et le Proche-Orient par les Romantiques, l'Amérique par Baudelaire..., et, de siècle en siècle, comme des maîtresses plus constamment goûtées, la Grèce et la Rome... (...) Mais vous le savez, Messieurs, les amants étirent toujours ce qu'ils ignorent, et peut-être n'y aurait point d'amour sans cette ignorance essentielle... si parfaitement que nous connaissons une langue étrangère, si profondément que nous pénétrions dans l'intimité d'un peuple qui n'est pas notre peuple, je crois impossible que nous puissions nous flatter d'en percevoir le langage et les œuvres littéraires comme un homme du pays même... (...) Notre Shakespeare n'est pas celui des Anglais; et même, le Shakespeare de Voltaire n'est pas celui de Victor Hugo... Il y a vingt Shakespeares dans le monde qui multiplient le Shakespeare initial, en développent des trésors, des glories inattendus.", VALÉRY, P., "Discours au PEN Club", *Oeuvres, op. cit.*, I, ps. 1359-1360.

54. La indisponibilitat de Borges a remetre's a la tradició literària espanyola (això és, la subscripció d'un plantejament etnolingüista) i la seves reiterades declaracions europeistes són prou conegudes: "Se dice que hay una tradición a la que debemos acogernos los escritores argentinos, y que esa tradición es la literatura española. Este segundo consejo es desde luego un poco menos estrecho que el primero [el folklorista], pero también tiende a encerrarnos; muchas objeciones podrían hacersele, pero basta con dos. La primera es ésta: la historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España, como un voluntario distanciamiento de España. La segunda objeción es ésta: entre nosotros el placer de la literatura española, un placer que yo personalmente comparto, suele ser un gusto adquirido; yo muchas veces he prestado, a personas

sin versación literaria especial, obras francesas e inglesas, y estos libros han sido gustados inmediatamente, sin esfuerzo. En cambio, cuando he propuesto a mis amigos la lectura de libros españoles, he comprobado que estos libros les eran de difícilmente gustables sin un aprendizaje especial; por eso creo que el hecho que algunos ilustres escritores argentinos escriban como españoles es menos el testimonio de una capacidad heredada que una prueba de la versatilidad argentina. (...) ¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental.", BORGES, J.L., *Discusión, op. cit.*, ps. 134-135.

55. MOLAS, J., "La cultura catalana i les seves constants", *Una cultura en crisi, op. cit.*, ps. 36-37.

56. FERRATER, G., próleg a RIBA, C., *Versions de Hölderlin, op. cit.*, p. 36. També en les seves conferències sobre Carles Riba insisteix sobre el caràcter realista de la tradició literària catalana que fa que la seva poesia s'atansi a la del realisme històric: "I, en aquest sentit, Riba és realment un poeta molt revolucionari dins la poesia catalana. I és revolucionari en un sentit que, curiosament, ara es tendeix a difuminar. Perquè es parla -i els que en parlen són, en gran part, amics meus, i en bona part sóc jo mateix- del realisme històric i, en fi, del realisme com un moviment que supera el simbolisme, etcètera, etcètera. Ara bé: està molt bé que en parlem, serveix per a donar-nos una mena de bona consciència polèmica. Però és que hauríem de reconèixer que el realisme en la literatura catalana no és cap novetat. No és cap novetat sinó tot

el contrari, és a dir: el que és innovador i revolucionari en la poesia catalana és l'únic poeta no realista que ha tingut Catalunya, que és Riba." (FERRATER, G., *La poesia de Carles Riba, op. cit.*, p. 11) I, en general, sempre que Ferrater paria de Riba esmenta l'essencial caràcter realista de la tradició poètica catalana: "Carles Riba ha dicho con justeza: "Con Maragall se inicia la cultura catalana realista, es decir, se inicia la cultura catalana". En efecto: hacia 1890 se produce el fenómeno el fenómeno que podríamos llamar de la segunda *renacimiento*, y éste es el que ofrece interés para nosotros. La lengua que durante más de medio siglo había servido sólo para el desahogo de los impulsos de un lirismo más o menos dominical, se convierte en lengua de expresión de la cotidiana seriedad". FERRATER, G., "Madame se meurt", *Insula*, 95, noviembre 1953 (*Sobre literatura, op. cit.*, p. 84). Observem que aquesta idea i la seva formulació es van té en l'entrevista que li féu R. Roberto més de quinze anys després: "(...) Però hi ha un segon període del renaixement català, un període que comença primer de tot amb Maragall, i continua després amb el període d'avui, d'una literatura humana i realista, amb idees actuals.", ROBERTO, R. "La cultura del país i altres literatures", *op. cit.*, p. 42.

57. FERRATER, G., "Sobre la forma realista" *Sobre literatura, op. cit.*, p. 139.

58. PAVESE, C., "Due poetiche" (1950), *La letteratura americana e altri saggi, op. cit.*, ps. 355-358.

59. BRECHT, G., *Formalisme i realisme*, ed. 62, Barcelona, 1971, p. 59 (*Schriften zur Literatur und Kunst*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967).

60. El poc apreci que li mereixen els poetes polítics (salvant els casos de Yeats i Brecht i, en català, alguns poemes aïllats del seus tres poetes més

benvolguts) és prou evident en aquestes respostes a una enquesta realitzada l'any 1962 -que aconsello que hom les compari amb les de J.M. Castellet, J. Molas i J. Fuster-: "¿Què podem estimar en una poesia, si no és la qualitat? ¿Qui veuria qualitat en la poesia social d'avui?. En el nostre segle només trobo dos poetes polítics de gran estil: W.B. Yeats, que era un home de dreta, i Bertolt Brecht, que en els seus bons moments parlava com un pillet antisocial, innocent de tota distinció en dretes i esquerres. La poesia catalana dóna tan poca cosa! Uns quants poemes de Foix, que tracten de la guerra civil i les seves conseqüències, per exemple els poemes primer, sisè i novè de *Les irrealis cegues*. Uns quants de Carrer, com la "Cançó de les escombradores del palau". L'elegia de Riba que comença invocant Salamina i Queronea. Res més, que jo sàpiga.", FERRATER, G., "Enquesta: La poesia social", *Serra d'Or*, març 1962, p. 34. I només un exemple més: "El que voldria en Jaime i jo no eren les mandangues de poesia social, que la poesia fos tan interessant com, posem, una novel·la: expressar situacions humanes, partint de la base que a les persones l'únic que els interessa són els homes i les dones, amb la mateixa complexitat amb què tu pots fer una novel·la.", PORCEL, B., "Gabriel Ferrater "In memoriam"", *op. cit.*

61. STERN, J.P., *On Realism*, Routledge & Kegan Paul, London, 1973, p. 52.

62. AGORNO, W.H., "Lúlkacs y el equívoco del realismo", *Polémica sobre realismo*, Ed. Buenos Aires, Barcelona, 1982, p. 64 (s/d). Per a aquell qui s'interessi sobre la polèmica sobre el realisme als anys 60 a l'estat espanyol pot consultar el número 204 de la revista *Insula* de 1963 on es fa la ressenya del congrés internacional sobre "Realisme i realitat en la literatura contemporània"

realitzat a Madrid l'any 1963 i en què participaren, entre d'altres, J.M. Castellet, J. Fuster, N. Sarraute, N. Mc Marthy i J. Starobinsky.

63. Els punts de discrepància segons Castellet són: a) El simbolista pren una actitud de *laissez faire, laissez passer* davant la problemàtica social i s'afirma com un neuròtic autosuficient mentre que el poeta realista s'exigeix a si mateix i als altres l'*engagement*; b) El simbolista s'afirma com un semidóu, mentre que el realista es veu com un home ordinari més; c) La poesia simbolista és mítico-simbòlica i és una fi en si mateixa, la realista és històrico-narrativa i es justifica per la seva representativitat d'emocions i problemàtiques d'un col·lectiu humà; d) El llenguatge poètic simbolista tendeix a l'hermetisme i a la musicalitat, el llenguatge poètic realista es fa intel·ligible, cerca la col·loquialitat per tal d'ésser comprès.

64. FERRATER, J., "Dos poetas en su mundo" (1960), *Dinámica de la poesía*, op. cit., ps. 359-378.

65. CASTELLET, J.M., MOLAS, J., *Poesia catalana del segle XX*, ed. 62, 1963, p. 197. En les seves conferències sobre J.V. Foix, Ferrater esmenta, a més a més, la inoportunitat d'aplicació de la crítica sociològica d'enllaços mecànics en el cas català, perquè aquí "la burgesia no educa els seus fills" -només en el cas de l'escriptor provinent de la pagesia pot resultar un mètode d'anàlisi més eficaç: "Això (...) demostra el perill d'una interpretació estrictament sociològica de la literatura catalana; d'interpretació sociològica se n'ha de donar, però sense caure en la ingenuïtat mecànica en què cau una mica en Fuster. Ja dic: a en Fuster li dona resultat perquè amb Pla es pot aplicar en part, però és una ingenuïtat en la qual cauen molt marcadament Castellet i Molas al prefaci a la

seva antologia de *Poesia catalana del segle XX*, que és fixar les actituds polítiques, o, en general, les actituds davant la societat i davant el paper de la literatura i tal, que pugui tenir un escriptor, de determinar-les en virtut de la classe de la qual surten. No hi ha cap correspondència. Perquè hi ha això: la manca d'educació.", FERRATER, G., *Foix i el seu temps*, op. cit., p. 16.

66. Bousoño l'any 1961 descriu les característiques de la literatura espanyola de postguerra (poetes socials i part dels del cinquanta) que ell anomena postcontemporània i que, al seu entendre, són Ferrater participa de punts a), b), c), g), h) i j):

- a) Realisme (en contra de l'irracionalisme contemporani);
- b) Creació de personatges més o menys dependents del jo;
- c) Estil narratiu (José Hierro considera la poesia gairebé com a relat);
- d) Realitat col·lectiva amb la consegüent pèrdua de la centralitat del jo i el seu subjectivisme (lirisme moral del nosaltres);
- e) Forta influència de l'existencialisme a l'hora de tractar grans preocupacions humanes (religió, injustícies socials...);
- f) En contra dels recursos agosarats i en general de la funció poètica de la sorpresa la qual cosa comporta una literatura "*pobre y de poco estilo*";
- g) Complacença en el quotidià;
- h) Llenguatge natural en què no es menyspreen els modismes populars;
- i) Importància del poema com a totalitat més que no pas del vers;
- j) El poeta no es veu com un déu sinó com un home qualsevol;
- k) Generació força uniforme.

BOUSORO, C., "Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea", *Teoría de la expresión poética*, II, *op. cit.*, ps. 369-423.

67. *cf.* capítol IV.

68. Entrevista amb Gil de Biedma (*El País*, 10-VII-1986).

69. BROCH, A., *Literatura catalana dels anys setanta*, ed. 62, 1980, ps. 26-40.

70. PONT, J., "Sobre el renacimiento poético catalán", *Insula*, 454, setembre 1984, ps. 1, 10 i 11; MARCO, J., PONT, J., *La nova poesia catalana*, *op. cit.*.

71. "L'ideari poètic de Marta Pessarrodona és en realitat el més proper al de Gabriel Ferrater.(...) El proleg de G. Ferrater al *Setembre 30* s'estableix com el pont afectiu i a la vegada teòric de les directrius poètiques assumides. La poetessa es manté fidel al to realista i moralitzador, narratiu, de vers asple, llarg i cadenciós, reflexiu, lògic, col·loquial i íntim", PARCERISAS, F., "In the way of Mrs. Hughes y la moral de M. Pessarrodona", *Camp de l'Arpa*, 6, març-abril 1973 . . .

72. SALA-VALLDAURA, J.M., "Vinyoli en la poesia actual", *Hora de poesia*, 26, 1983, ps. 79-85.

73. ALTAIÓ, V., SALA-VALLDAURA, J.M., *Les darreres tendències de la poesia catalana 1968-1979*, Lasa, 1980, ps. 60-82.

74. Els altres tipus de produccions poètiques del setenta són per a Altaió i Sala-Valldaura: A. Retoricisme (Classicista; Neopopularista; Màgic) i Poesia Signica (Transformacionalisme; Textualisme).

75. MARGRIT, J., "Gabriel Ferrater, punt de partida. Reflexió sobre la poesia catalana actual", *El País*, 22-IX-1988 (ponència presentada al "IV Encuentro de Escritores y Criticos de las Lenguas de España", setembre 1988).

76. SULLA, E., "La poesia catalana jove: una alternativa al realisme", *Els Marges*, 1, maig 1974, ps. 118-125.
77. SULLA, E., "Sobre la crítica literària de Gabriel Ferrater", *Els Marges*, 18-19, gener/maig 1980, ps. 114-115.
78. "Comadira va tractar assiduament Gabriel Ferrater i José M. Valverde, que tant van influir el grup de joves poetes de Girona de què ell formava part. De Ferrater, que va conrear dins l'àmbit del realisme una poesia de gran elaboració formal (a més de certs exem. es de poesia anglesa, recollia l'herència de Baudelaire i dels simbolistes), prové algun aspecte de la inflexió en l'experiència moral i també alguna cosa de l'exigència formal dels poemes de Comadira (cf. "Per a Gabriel Ferrater"). Foix, però sobretot Carner (en un dels pocs casos de vigència del seu estratge, com ho demostra el poema "A Josep Carner"), són influències clares a causa del seu rigor teòric i pràctic.", *Ibideu*, p. 122.
79. PLANA, A., "Les valors del nostre renaixement" (1915), *Les valors del nostre renaixement*, ed. 62, 1976, p. 44.
80. "Perquè no és el poeta qui per fer-se entendre amb el fang que avui envolta als humils can això fóra envilir-se i enganyar-los; ha de redimir-los amb l'únic que pot redimir, la bellesa, perquè en ella estan latents tots els amors, i perquè de la comunió en la bellesa ha de néixer aquesta fraternitat, que encara avui és un somni", PLANA, A., "Poesia social. Als poetes de Catalunya", *Les valors del nostre renaixement*, op. cit., p. 19.
81. MOLAS, J., *Poesia catalana romàntica*, ed. 62, 1965, p. 12.

82. BRILLI, B., *Indagacions sobre la modernitat de la literatura catalana*, op. cit.,
83. YATES, A., *Una generació sense novel·la? La novel·la catalana entre 1900 i 1925*, ed. 62, Barcelona, 1975.
84. "Un Scott a més a més malinterpretat ja que és justament l'exemple lingüístico-literari contrari del que se suposava simbolitzava *La pàtria* d'Arbau; malgrat tot en la seva nota de presentació es compara l'emoció que suposa aquest "esdeveniment" amb el "patriòtico orgullo con que presentaría un escocés los versos de Sir Walter Scott a los habitantes"; i diu Ferrater "cuando la irónica verdad es que Scott escribía sus poemas en inglés meridional o *standard*", FERRATER, G., "El resurgimiento" (1969?), *Sobre literatura*, op. cit., ps. 112-113.
85. CASELLAS, R., *Els sots feréstecs*, *Narrativa*, ed. 62, MOLL, Barcelona, 1982, ps. 38 i 142.
86. ORS, E. d', "Dels punts suspensius" (26-IV-1911), *Glossari*, op. cit., ps. 145-146.
87. BECQUER, G.A., "Ria LIX", *Risas y Leyendas*, op. cit., p. 44.
88. FERRATER, G., próleg a FUIX, J.V., *Els lloms transparents*, op. cit., p. 44.
89. FERRATER, G., "En la muerte de Carles Riba", *Índice de Artes y Letras*, 122, juliol 1959.
90. N'hi ha d'altres també recurrents en l'assaig i en la poesia, però són de menor importància, com per exemple, l'expressió *voler dir* que s'ha de relacionar amb l'exigència ferrateriana de precisió i intel·ligibilitat.

91. "Els casuals que som els homes / potser rodàvem aleshores / tanmateix molt centrifugats: / la placa enfurida d'aïacs, / partien fuent, i ens rebrien / quines inesperades vies?" ("Poema inacabat", vs. 403-408).

92. FERRATER, G., *La poesia de Carles Riba, op. cit.*, ps. 37-38.

93. "és a dir: un poeta necessita una forma que... Els que escrivin en vers, si escrivin en vers és, simplement, perquè el vers ens dona una estructura que és diferent de l'estructura del que diem, de l'estructura del discurs, i és en el joc d'aquestes dues estructures que es produeix l'interès de l'escriure en vers. Com que totes les llengües modernes tenen un vers més o menys accentual i més o menys rítmic, hi ha una tendència a afirmar, a creure, que la gràcia del vers està en els efectes fònics que el vers proporciona. Això no és veritat. És a dir: una regla completament idiota, com, per exemple, que el quart fonema de cada vers ha de ser una "t", per a un poeta és tan bona com la forma d'un sonet o com qualsevol combinació mètrica o rítmica. Ara: naturalment, com més complexa sigui la forma i més variat sigui el joc de contrastos amb la forma gramatical del discurs, més interessant serà jugar amb una forma", *Ibidem*, ps. 91-92.

94. *Ibidem*, ps. 120-121.

95. *Ibidem*, p. 44.

96. Cf. *ibidem*, p. 46 la confusió "ignorant" del mot estança de Terry i Marfany.

97. Cf. *ibidem*, p. 61: "Mallarmé i Valéry no em semblen poetes importants".

98. Cf. *ibidem* les diatribes contra Cambó i contra el catalanisme a les pàgines 93 i 107-113.

99. "Les noves generacions davant l'obra crítica de Carles Riba. Un poeta", *Serra d'Or*, 100, 1968.
100. Vegeu per exemple FERRATÉ, J., "Poesia, de Josep Carner: Ressenya i vindicació", *Els Marges*, 8, setembre 1976, ps. 15-32. I també OLIVA, S., "Per a una millor lectura de la poesia de J. Carner", *L'Avanç*, febrer 1984, ps. 60-65.
101. RUBERTO, R., "La cultura del país i altres literatures", *op. cit.*, p. 42
102. MANENT, A., *Josep Carner i el noucentisme*, ed. 62, Barcelona, 1969, p. 164.
103. FERRATÉ, J., pròleg a CARNER, J., *La primavera al poblet*, ed. 62, Barcelona, 1979, p. 19.
104. En les seves conferències sobre Guerau de Liost del 66, Gabriel Ferrater entronca el seu estil dins la tradició de l'*écriture d'artiste* a què pertanyen Gautier, els Boncourt, Huysmans, Apollinaire, Gómez de la Serna, Valle-Inclán, Francis James, Eluard, etc. i que es realitza quan "per un contingut lògic minú es produeix una quantitat de discordances i de tensions nervioses estilístiques absolutament excessiva". (FERRATER, G., "Guerau de Liost", (1966), *Saber*, 9, maig-juny 1986).
105. BOU, E., *La poesia de Guerau de Liost. Madura, Amor, Humor*, ed. 62, Barcelona, 1985, p. 32.
106. *Ibidem*, p. 69.
107. FERRATER, G., *La poesia de Carles Riba*, *op. cit.*, p. 16.
108. FERRATER, G., *Foix i el seu temps*, *op. cit.*, p. 31.
109. Diu Ferrater en una entrevista: Foix "és certament un gran poeta. Té una gran varietat d'estils, un dels quals és el d'imitar la poesia medieval, és molt

divertit. I té també uns sonets pre-petarquians molt curiosos", RUBERTO, R., *op. cit.*, p. 43.

110. FERRATER, G., *Foix i el seu temps*, *op. cit.*, ps. 26, 27 i 58.

111. Cf. GIMFERRER, P., *La poesia de J.V. Foix*, ed. 62, Barcelona, 1974.

112. FERRATER, G., pròleg a FOIX, J.V., *Els lloms transparents*, *op. cit.*, p. 51.

113. FERRATER, G., "Nou sonets de Foix, comentats", *Sobre literatura*, *op. cit.*, p. 67.

VOLUM I I

III. LA POESIA
DE G. FERRATER

III. 1. POETICA

III. 1. POÈTICA

L'herència romàntica és importantíssima en tota la poesia contemporània i, en conseqüència, ho és també per a Ferrater. Ara: un dels punts en què més se distancia Ferrater dels romàntics -i de postromàntics com Baudelaire o Cernuda- és en la seva concepció de la identitat del poeta. Res més lluny del Poeta diví o semi-diví que Ferrater -emprant la terminologia de Gil de Biedma (1), diríem que és un poeta fill de veí-. Un ciutadà com un altre que diu: "Entenc la poesia com la descripció, passant de moment a moment, de la vida moral d'un home ordinari, com ho sóc jo" -modesta descripció de si mateix que és més retòrica que real ja que la personalitat de Ferrater és qualsevol cosa menys ordinària-. Ferrater, en una altra ocasió, citant Valherbe, afirma: "Un bon poeta no es pas més útil a la república que un bon jugador de bitlles". Aquesta consideració del poeta com un ciutadà més i no com un ésser privilegiat dotat d'una sensibilitat especialíssima té dins la tradició catalana la seva arrel en el noucentisme en què poeta, filòsof, empresari i polític havien de contribuir a l'ensens per a la creació de la Ciutat.

En conseqüència, no trobarem en aquesta poesia la dolorosa percepció dolorosa dels romàntics ocasionada per saber-se pertanyents a dos móns antagònics -el dels mortals i el dels

immortals-, perquè en la poesia de Ferrater l'únic món que compta és el que és real i pereix.

Per a Ferrater la poesia no és un *fatum*, sinó un repte formal. Com diu a la nota que encapçala *Les dones i els dies*: "L'autor vol fer notar que, encara que les peces aquí recollides són poemes des del moment que són escrites en vers, les coses que diuen no eren pas fatidicament destinades a la poetització". Ferrater no entén el poeta com aquell que posseeix un apriori de riquesa sensible, tal com afirma Victor Hugo ("Le poète est propriétaire / Des rayons, des parfums, des voix; / C'est à ce songeur solitaire / Qu'appartient l'écho dans les bois" (2)), ni, el percep com M. Raymond (3), com un Prometeu o un Ícar. Contràriament als que exalten els tresors immaterials als que se suposa tenen accés només els artistes, Ferrater afirma que, si és que en posseeix alguna, la riquesa d'un artista és de natura material: el llenguatge, la pintura o el ferro.

Tot i que Wordsworth no ha estat el primer en reclamar serenor i reflexió en l'ofici literari, representa la línia romàntica a què cal subscriure la poètica ferrateriana. I diem que no ha estat el primer -malgrat la celebritat del seu axioma: la poesia "takes its origin from emotion recollected in tranquility"-, perquè ja Diderot en la seva *Paradoxa sobre el comediant* postula que un actor posseït pel seu paper serà un mal actor. Diderot trenca doncs amb la tradició horaciana "*Si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi*" (si vols que plori, has de mostrar-te trist primer tu). En la tradició neoclàssica l'ofici de fer poemes és entès com un art deliberat i no com un brollament espontani dels sentiments. I poetes tan distints

com Valéry ('un amateur d'abstractions') i Ferrater (un amant de les concrecions) participen absolutament d'aquest principi poètic de la serena disciplina i el treball que suposa fer versos en contra dels arrauxaments poètics en calent. Diu Valéry: "J'ai scandalisé diverses personnes, il y a quelques années, pour avoir dit que j'aimerais mieux avoir composé une oeuvre mediocre en toute lucidité qu'un chef d'oeuvre à éclairs, dans un état de transe..." (4). De la mateixa actitud participa Eugeni d'Ors, un dels màxims enemics de l'espontaneïtat aplicada a l'art per tot el que de toixeria, niciesa i ignorància de la tradició comporta (5). Ferrater no creu que la poesia sigui màgia, ni que la seva transcendència s'hagi de cercar atenent el sobrenatural i els seus misteris, sino que, com defensa també Auden, el que cal és atansar-se a la veritat humana i fer-la servir per "desencantar i desintoxicar".

Per als poetes il·luminats la poesia suggereix. Per als antimístics, la poesia presenta. Com deia Pavese, no es tracta d'imaginar sino de conèixer, "de conèixer què *som nosaltres* en realitat". Tindriem dins aquest segon grup a Thomas Hardy, el qual parlara de la interacció entre món i consciència sense donar mai interpretacions totalitàries ni absolutes de la vida, sinó *moments d'experiència* a la manera d'un Frost, d'un Hopkins, d'una Dickinson o d'un Ferrater:

Art is concerned with *seemings* only. The views in my work are *seemings*, provisional impressions only. I hold that the mission of poetry is to record impressions, not convictions (6)

La poètica ferrateriana es troba a les antípodes del gènere *larmoyant* del segle XIX i del *purple-patch* (?), subproductes del romanticisme més ploraner i, com diem, es troba també distanciada de la poesia metafísica o espiritualista, si bé, aquesta tendència li mereix molt més respecte que no pas l'altra; no hem d'oblidar que ella ocupà un pes molt important dins la seva formació literària i que en èpoques de la seva vida en fou un gran admirador. Podria haver dit el Ferrater de quaranta anys que escriu *Les dones i els dies* el mateix que Josep Pla ("No tinc, doncs, cap inconvenient, a declarar que la major part de l'obra poètica de Hölderlin, de Rilke, de Mallarmé, de Valéry, de Carles Riba és un fascinant jardí del qual no tinc les claus i que només puc contemplar d'un tros lluny -i sempre a través d'una reixa. No faig, dient això, cap greuge a la poesia i als poetes que n'escriuen. Els greuges me'ls faig a mi"(8))?. Possiblement sí, però, tanmateix, Ferrater va viure de molt més a prop el jardí -de la mateixa manera que va freqüentar el jardí surrealista en la seva joventut-, si bé en el moment d'escriure la seva pròpia literatura aquests ja no eren uns models vàlids (i no seria tampoc inoportu parlar del desig d'oposició als pares literaris que té sempre tot escriptor, és a dir de la influència per reacció).

Quan hom s'acara amb el tema del didacticisme, li apareixen dues actituds antagoniques. En un costat es pot trobar, per exemple, a John Ruskin, per al qual la missió de l'art és triple: enfortir la religiositat dels homes, perfeccionar la seva condició moral i oferir un ajut material. En l'altre es pot trobar Paul Valéry, el qual

afirma que "Si l'on traite d'*humain* ce système d'exposer au public ses affaires, je dois me déclarer *inhumain* (...) Je ne me suis jamais connu le souci de faire partager aux autres mes sentiments sur quelque matière que ce soit. Ma tendance serait plutôt toute contraire. Le goût puissant "d'avoir raison", de convaincre, de séduire ou de réduire les esprits n'est essentiellement étranger, si ce n'est odieux (...) Rien ne me choque plus que le prosélytisme et ses moyens, toujours impurs" (9).

La postura de Gabriel Ferrater davant aquesta enfrontament de criteris que ha provocat moltes polèmiques del romanticisme ençà -v.g. en l'àmbit de l'estat espanyol n'hagué una de ben viva protagonitzada, entre d'altres, per C. Bousoño i C. Barral (10)-, es trobaria a mig camí entre els didactistes o comunicacionistes i els inhumans o onanistes. Ferrater es mostra tan en desacord amb els plantejaments messiànics de la poesia social del moment com amb la misantropia dels poetes d'ivori. Ferrater fa moral, però rebutja moralitzar, o dit en paraules seves, vol seduir però desdenya els recursos *ad hoc*.

Insisteixo. El seu és l'axioma de Pound: *No teoritzis, no descriguis: presenta* (11). La seva poesia és una poesia de situacions a la manera de Pavese (12) en què se'ns narra una història amb un contingut moral implícit -i a voltes explícit en l'epifonema-. Ara: la reflexió moral que se'ns presenta no és mai formulada de manera dogmàtica, sinó sempre com una lectura reflexiva i no absoluta que l'autor fa d'una experiència concreta (13).

III. 3. 1. LA IMPORTANCIA DE LA FORMA

¡Por la repetición, por la repetición se crea la mitología!

W. Gombrowicz

Pensem en Plató i Aristòtil. Al costat de quin dels dos cal situar Gabriel Ferrater? Sens dubte, a la vora d'Aristòtil. El rebuig a les formes i l'exaltació del món de les Idees del platonisme no tenen cabuda en la poètica ferrateriana; per contra, és *mutatis mutandis* continuadora del tarannà de gran observador del món concret que fou Aristòtil i de la seva preocupació per la relació entre formes i matèries. L'aristotelisme conegut i celebrat sobretot a partir del segle XVI obrirà el camí de l'estètica moderna basada cada cop més en l'expressió i menys en la imitació. El teleologisme de Plató s'adreça a una realitat transcendent -les formes són les Idees que existeixen en un món a part i transcendent-; mentre que per a Aristòtil, la teleologia és immament, això és, la fi a què tendeixen els éssers son ells mateixos, és la seva pròpia perfecció -les formes existeixen en la matèria, en l'individu, en la realitat-. Aquesta és precisament la concepció de l'art modern, referenciable a ell mateix (14).

Com diu Cioran, la valua intrinseca d'un llibre no depèn de la importància del tema (si no, els de teologia tal vegada foren els millors), sinó de la manera d'abordar l'accidental i l'insignificant, de dominar l'infim. Per a G. Benn també la forma és el contingut més alt: "la forma és l'èsser, la tasca existencial de l'artista, la seva fi". Un altre escriptor concomitant a Ferrater que ell admirava profundament, Witold Gombrowicz, ens parla també de la seva obsessió per la Forma. Per a Gombrowicz els homes es divideixen entre els qui la cerquen i els que la rebutgen. I diu en una de les seves millors obres: "*Ferdydurke* és la descripció dels combats de l'home amb la seva pròpia expressió, de la tortura de la humanitat sobre el llit de Procust de la forma" (15). *Pornografia* és també un culte a la forma i als entrellats significatius que d'ella se'n deriven. Perquè per a ell només existeix la forma -entenent l'existència com a matèria i com a acte- (16). Forma i personatge van íntimament lligats i en són la Realitat, o el que ve a ésser el mateix: la vida és entesa com a pura impostació, però no com a impostació de quelcom "real", "essencial", sinó com a única realitat. La importància de la forma no desemboca mai en Ferrater en la pura delectació musical; Ferrater no és "només un escriptor de paraules" com deia Dylan Thomas de si mateix.

Una vegada van preguntar a Ferrater si subordinava les idees a l'estructura del poema, a què Ferrater va respondre: "Només tinc idees d'estructura". Resposta que recorda aquella frase de Valéry "Ce qui est la "forme" pour quiconque, est le "fond" pour moi". La reflexió sobre la forma es troba en totes i en cadascuna de les

activitats a què es dedica Gabriel Ferrater. Així, per exemple, diu en una ressenya d'un llibre sobre Cézanne: "Esta obra pretende realizar un análisis formal (es decir un análisis auténtico) de la obra del gran maestro de Aix, (...) Los problemas del pintor (y conviene insistir en que no hay otros que los formales) tienen un rasgo básico común: no son problemas de realización (de una "belleza" o de una "imagen del mundo visible"), sino de tensión" (17).

Robert Graves a "The Poet in a Valley of Dry Bones" subratlla la importància de la llengua i els seus infinits matisos en l'ofici d'escriure que concretitza, entre altres, amb la recerca de la paraula justa a través de les aparents sinonímies -per exemple, el poema "The Naked and the Nude" és una recreació dels diferents usos que tenen aquests dos sinònims (18)-: "A poet lives with his own language, continually instructing himself in the origin, histories, pronunciation, and peculiar usages of words, together with their latent powers, and the exact shades of distinction between what Roget's *Thesaurus* calls 'synonyms'" (19).

Baudelaire assenyala a propòsit de Théodore de Banville - tot i reprenent el que digué Sainte-Beuve a propòsit de Sénancour- que el lèxic d'un escriptor és sempre una prova feaent de la seva actitud davant la vida: "Per conèixer l'ànima d'un poeta cal cercar en la seva obra aquells mots que apareixen amb més freqüència. La paraula delata quina és la seva obsessió." (axioma metodològic que retrobarem tant en la mitocrítica de Mauryon com en el concepte formalista de paral·lelisme i en l'estructuralista d'isotopia). Gombrowicz fóra un dels escriptors més conscients del rendiment de les isotopies. En les seves obres trobem des de jocs de recurrències

morfològiques (com el sufixs diminutius), lèxiques (com "nopodermiento"), sintàctiques (les oracions "fotocopiades" d'Hipolit a *Pornografia*), lògiques ('fer x per no fer y': "s'havia posat de genolls per no escometre res que no fos no posar-se de genolls" (20)) i, fins i tot, tipogràfiques (com els parèntesis de joventut: "Quin acostar-se tan violent, tan increïble del (noi) quan la (noia) el traïa!" (21)). Per a Gombrowicz, una de les finalitats de la recurrència és assegurar una mínima assimilació de l'obra per part del lector, l'altra és la de la creació d'un estil propi, d'una "mitologia" dit en paraules de l'autor:

Y os recomiendo mi método de intensificación por medio de la repetición, gracias a que, repitiendo sistemáticamente algunas palabras, giros, situaciones y partes, las intensifico formando asimismo el efecto de la unidad del estilo casi hasta los límites de lo maníaco. Por la repetición, por la repetición se crea la mitología! Observad, sin embargo que tal construcción parcial no sólo es una construcción, sino que en verdad constituye toda una filosofía, la cual presentaré aquí bajo la forma livianita y burbujeante de un folletín gracioso. (22)

Com deia Pavese al *Mestiere di vivere* el 28 de febrer de 1936, "l'unità non deve tanto alla costruzione grandiosa, all'ossatura identificabile della trama quanto all'abilità scherzosa dei piccoli contatti, delle riprese minute e quasi illusorie, alla trama dei ritorni insistenti sotto ogni diversità." (23). No és casual que, com assenyala Gabriel Ferrater la paraula "esma" sigui tan freqüent en l'obra de Carner, ni n'és que precisament l'adjectiu *fremd* ('estrany') sigui el més recurrent en

l'obra de Hoffman, ni que a l'*Ulysses*, de sobte, apareguin iteracions monòdiques (v.g. la de "P. Connee"), enumeracions caòtiques de personatges, de sants, de complements instrumentals de subjectes, d'objectes directes, de clitxés de la llengua anglesa, etc.. Aquestes recurrències, ja siguin tal vegada inconscients -com en el cas de Hoffman- ja absolutament conscients -com en el de Joyce-, tenen una funció en el discurs. L'adjectiu de Hoffman constitueix gairebé un resum de la seva poètica; Joyce el que ha pretès és conformar a través d'un diluvi febril un "gran inventari de l'estupidesa". Malhauradament, no podem detenir-nos a analitzar de forma aprofundida la importància summa que té la forma en l'obra de Joyce en què cada personatge parla el seu propi llenguatge (i molts dels quals realitzen fins i tot l'operació metalingüística de pensar sobre el seu propi idiolecte-, però cal afirmar rotundament que si hi ha alguna obra que aconsegueix el precepte de Valéry -"Les parties d'un ouvrage doivent être liées les unes aux autres par plus d'un fil"-, sens dubte és la de Joyce.

També en art, cada artista crea una mitologia pròpia en base a una sèrie de recurrències formals que van construint un teixit complex i personal. Un exemple ben recent fóra l'obra de Miquel Barceló i el seu entrellat de llagostes, bustos, papers, llibres amuntegats, ostres, coses que naufraguen, cuines, cigarretes, caps preocupats, ampolles, llibres que es cremen, gossos i jocs de perspectives tintoretianes.

L'obra de Gabriel Ferrater és també un entramat d'isotopies que creuen els diferents discursos que conrea i que, en

concret, dins la seva obra poètica les podem concretitzar, entre altres, en les següents: mètriques (v.g. els encavalcaments); morfològiques (v.g. els datius ètics); lèxico-semàntiques (v.g. el concepte dual ((in)certesa) aplicat a la maduresa i a la joventut); sintàctic-estilístiques (v.g. l'estil anacolútic-digressiu); imaginatives (v.g. els correlats objectius quotidians); morals (v.g. el compromís amb la pròpia vida).

Crec que una bona manera de finalitzar aquesta breu presentació de la importància de la forma en el discurs ferraterià - d'exemples concrets de la qual n'anirem veient al llarg de tot aquest estudi-, és fent esment d'una característica estructural molt recurrent a *Les dones i els dies*: els poemes epifonèmatics. Aquest tipus de construcció té una certa relació amb els anomenats epígrames escòtics, que són aquells que el darrer vers dels quals -la *somma* ('punta')- resumeix en una fiblada final tota la càrrega d'ironia que es dedueix dels versos anteriors a la manera d'un llamp de llum (*aliquid luminis*) (24). A aquest tipus de poemes pertany el poema III, XLVII de Marcial en què una llarga exposició és reblada de forma sintètica en els versos finals amb una conclusió que és justament la inversa que hom podia esperar (25). Fora un exemple, també, l'irònic epifonema del poema de Manuel Machado "Fin de siglo" en què contrasta la grandiloquència amb què es presentat la dimensió de Florián com a poeta amb la punyent observació final sobre la vida privada del personatge. Els dos darrers versos són suficients perquè trontolli la sublimitat de tot el retrat:

Fue Florián el poeta
 de las mejores Amintas
 Y Batilos, riador
 de una Arcadia elegantísima,
 (...)
 Se sabe que Florián
 le pegaba a su querida. (26)

Ara: en la poesía de Ferrater, més que parlar d'escomatisme és preferible emprar el terme d'epifonema, pel que té de resum moral d'un discurs sense necessitat d'introducció de significació irònica. Amb tot, és cert que molts dels epifonemes de Ferrater posseeixen com els *scomma* la funció de *feed-back*. Això és: que un cop llegit el final del poema, el sentit global del text pren un altre biaix i cal tornar a llegir-lo de bell nou des d'aquesta nova perspectiva (27), un cop superada la perplexitat produïda per l'aparent discontinuïtat de l'epifonema -la que alguns anomenen "final de poema amb un brusc cop de porta"-.

Foren exemples de poemes de construcció epifonemàtica: "Atra mater", "Sabers", "Naixença", "Per no dir res", "Societas Pandari", "Noies" o "Com Faust". El poema "El mutilat" és un dels millors exemples de poemes epifonemàtics no irònics de l'obra de Ferrater, ja el sentit del qual no es resol fins al final quan hom identifica que el pronom masculí de tercera i el de primera fan referència a la mateixa persona. I hom comprèn aleshores que es tracta d'una reflexió sobre l'escissió de la personalitat del present i del passat, de tal manera que el personatge poètic se'ns presenta

com aquell que va perdent parts de si mateix (la qual cosa es materialitza amb la figura d'un mutilat) mentre va vivint: en estimar algú i haver de separar-se'n.

El poema es presenta com el llindar entre el personatge del passat que estimava i el del present que vol oblidar, però que se n'adona prou que, tot i que reeixi, el greuge de ser ja mutilat és insalvable. En les notes de Gabriel Ferrater (cf. apèndix VI.1.) trobem quatre referències intertextuals d'aquest poema: el poema "Magda" de Carner, el poema "The Cockney Amorist" de Betjeman, el to de Supervielle i el ritme de Brassens.

La darrera referència s'explica perquè un dels *leitmotifs* d'aquest poema era el d'esser una lletra per a la cançó de Georges Brassens "Par le petit garçon qui meurt près de sa mère", senyal musical que alhora constitueix un símbol cultural dels anys seixanta.

La referència a la poesia de Jules Supervielle actua en dos sentits: per la recurrència de l'ús del temps futur conjugat negativament i, sobretot, per la importància del doble (espectral) en la seva poesia (l'interlocutor constant del seu discurs és, com en el poema de Ferrater, l'alter ego). En forem exemples els poemes "Disparition", "Le hors-venu", "Lui seul", etc. (28).

John Betjeman (1906-1984) dedica moltes de les seves poesies a la nostàlgia del passat més immediat (la que es troba també a "El mutilat") el qual sempre és recreat amb un sentit molt precís dels llocs en què té o va tenir lloc una determinada experiència, èmfasi deictic que comparteix també Ferrater i que en el cas de Betjeman és fàcilment relacionable amb la seva dimensió com

a arquitecte. El poema que cita Ferrater, "The Cockney Amorist" (29), recrea el mateix tema que "El mutilat" i de forma extremadament similar: la separació de l'estimada provoca que cadascun dels indrets i de les coses que compartien junts esdevinguin sense sentit, indrets de la ciutat que van ser totalment seus i en què ja només passejaran els seus records. Ara bé, tinguem en compte que aquest poema pertany a un llibre publicat l'any 1966 i que, en conseqüència, la notació de Ferrater no significa que tingues en compte aquest poema a l'hora d'escriure "El mutilat" (per raons cronològiques palmàries), sinó que quan anys més tard es posa a especificar les fonts del seu primer llibre *Da nuce pueris* se n'adona de la concomitància entre aquest poema seu i el de Betjeman.

Del poema "Magda" de Carner, Ferrater en manlleva només la imatge d'unes estrofes (30) en què es fa referència a l'angüixosa solitud del que conviu només amb els records de l'amor materialitzada en "un pis / de fosca inhumana / ple d'aire estantís" i en "terra llunyana" (i en els versos 28-31 de "El mutilat" se'ns diu: "S'anirà confinant / per fons remots de terres. / Caminarà per boscos / foscos."). I, en fi, el cicle intertextual el podem tancar provisionalment amb un poema de Feliu Formosa que reprèn el motiu de la divisió entre el jo del present i el del passat d'"El mutilat" i el del fallaç secret que es revela a l'epifonema (31).

III. 1. 1. 1. EL POEMA NARRATIU

Molts dels crítics que s'acaren amb el gènere del poema en prosa situen al segle XIX l'inici de la crisi dels gèneres i el naixement consegüent de dues noves formes: la del poema en prosa que incorpora l'impressionisme sensual que fins aleshores havia estat circumscrit a la lírica i la del poema narratiu que incorpora registres del llenguatge corrent (32). Aquesta datació és vàlida pel que fa a la primera forma, però no ho és pel que fa a la segona. Com veurem en aquest capítol i en capítols successius, el poema narratiu compta amb una llarga tradició que arrenca des del gènere de l'èpica clàssica, la medieval i els trobadors. Però abans de parlar de la narrativitat poètica, fóra convenient que ens detinguéssim breument en el seu gènere antitètic: el poema en prosa.

L'aparició del gènere del poema en prosa es deu en gran mesura a la profusió de traduccions en prosa d'obres poètiques d'altres llengües que es realitza durant el segle passat (33). El fet que aquest nou gènere es conreés preferentment a França ho justifica O. Paz -al meu entendre només parcialment- amb raons d'indole lingüístico-ritmica -és a dir, aquí tenim una mostra de pensament etnoliterari de què ens ocuparem més aprofundidament en capítols posteriors-: "Una forma que sólo pudo inventarse en una lengua en la que la pobreza de acentos tónicos limita considerablemente los recursos rítmicos del verso libre." (34). Aquesta afirmació és excessivament simplista,

malgrat que, certament, el *tempo* del poema en prosa (a excepció dels que conrearen els avantguardistes) és molt lent i llengües tan barroques com el francès semblen molt més adients que no pas altres més econòmiques com l'anglès.

Cal advertir d'entrada que sota el nom de poema en prosa s'inclouen textos de filiació tan distinta com (i, entenguin els següents exemples com a meres indicacions que haurien d'ésser matisades) els romàntics-pastorils de Rousseau o Cernuda, els avantguardistes d'Apollinaire o de Foix i els quasi assagístics de Baudelaire. Quan Max Jacob enuncia les lleis del poema en prosa al prefaci de *Cornet a Des* l'any 1916 és prou visible ja la manca d'acord en la definició d'aquest nou gènere:

Le poème en prose doit être, malgré les règles qui le stylent, d'une expression libre et vivante. (...) la dimension n'est rien par la beauté de l'oeuvre (...) Rimbaud a élargi le champ de la sensibilité et tous les littérateurs lui doivent de la reconnaissance, mais les auteurs de poèmes en prose ne peuvent le prendre pour modèle, car le poème en prose pour exister doit se soumettre aux lois de tout art, qui sont le style et la volonté et la situation ou émotion, et Rimbaud ne conduit qu'au désordre et à l'exaspération. Le poème en prose doit aussi éviter les paraboles baudelairiennes et mallarméennes, s'il veut se distinguer de la fable. On comprendra que je ne regarde pas comme poèmes en prose les cahiers d'impressions plus ou moins curieuses que publient de temps en temps les confrères qui ont de l'excédent. Une page en prose n'est pas un poème en prose, quand bien même elle encadrerait deux ou trois trouvailles. Je considérerais comme tels les dites trouvailles présentées avec la marge spirituelle nécessaire. (35)

El *Gaspard de la Nuit* (1842) d'Aloysius Bertrand és el punt de partida del gènere, si bé com esmenten Bernard i Clayton cal situar els seus precedents (dins l'àmbit francès) ja en el segle XVIII (36): "Né d'une réaction contre la poésie en vers sclérosée et artificielle du XVIII^e siècle, le poème en prose est en même temps la manifestation d'un esprit d'individualisme en lutte contre les principes autoritaires du classicisme, et une tentative pour renouveler les thèmes poétiques en utilisant les sources d'inspiration offertes si richement par les 'ballades' ou 'chansons' folkloriques" (37). Per bé que els simbolistes creien que el poema en prosa no era sino una forma transitoria que desapareixia amb l'adveniment i pujança del vers lliure -tot i establint que entre prosa i vers la diferència és de grau i no de natura-, van conrear-la profusament, ja que els era enormement ductil per formular dues de les seves preocupacions essencials (la reflexió metafísica i la reflexió metalingüística) (38). Suzanne Bernard considera que aquest gènere, tot i que pot dirigir-se, com en el cas de René Char, vers la realitat i com a eina per a l'home revoltat -el *poème en prose anarchique* que ella defineix com una "fulgurante illumination", com un "récit plus ou moins chargé de symboles, récit de rêve, nuage noir ou non, créations fantastiques"-, és sobretot un instrument avinentíssim per al pensament metafísic -com veiem ara amb els simbolistes-, pensament que Bernard l'any 1959 jutja com a "essentiellement moderne"-.

Com la nostra finalitat no és la d'estudiar el gènere del poema en prosa amb totes les seves variades expressions i funcions, sino el del poema narratiu, a l'hora d'establir l'oposició entre

ambdós gèneres, ens és útil tenir només en compte les produccions que Bernard estima com a les més genuïnes (les impressionistes i metafísiques) i la primera de les tres branques que hem esmentat abans (la romàntico-pastoral), ja que en aquestes ni la ironia, ni la vida moderna no hi tenen cabuda, car el que pretenen és crear un clima espiritual atemporal i altament sensualitzat. O dit altrament, que l'oposició entre poetes en prosa i poetes narratius no l'efectuem triant com a exemple dels primers a Baudelaire. Ell mateix era conscient que el tipus de forma que volia conrear -"assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience"- no podia prendre com a model el de *Gaspard de la Nuit*, puix que aquest era ja del tot ineficaç per pintar la vida moderna i les seves noves tonalitats (urbanes, ironiques, crueentes). I és justament la inclusió d'aquestes noves tonalitats el que, a l'entendre de Bernard, suposa una heregia envers el gènere i la que justifica la seva agosarada i gens benevolent valoració del *Spleen de Paris* (39). Per a ella, aquesta obra està mancada del lirisme i l'artisticitat que ella creu indispensable en poesia i en el poema en prosa; i només la "redimeix" gràcies al fet que aquest gènere posseeix l'exceisa virtut de la lliberté.

El mateix prejudici estètic de Bernard és observable en G. Diaz-Plaja, el qual defineix el poema en prosa com "toda entidad literaria que se proponga alcanzar el clima espiritual y la unidad estética del poema sin utilizar los procedimientos privativos del verso" (40). Segons aquest crític "la prosa literaria española se caracteriza desde el Modernismo

por la lucha contra el *cliché*, por la exigencia de la misma virginidad expresiva, la misma novedad combinatoria que se exige para el verso" (41). El terme "virginitat" comporta el prejudici de què parlem, com també el fet que la prosa sigui considerada com un gènere menys apte per a la música celestial i que la lírica sigui considerada justament això, l'expressió de músiques celestials -és a dir, el greuge és fa tant a la prosa com a la poesia-. Vistes així les coses, hom comprèn l'entusiasme que ell i Bernard senten envers un nou gènere que finalment allibera la prosa de les seves prosaïques contingències i l'eleva a la categoria de poema.

El prejudici estètic de Diaz Plaja li esmento a ell i a Bernard, per citar només dos noms, però hem de tenir en compte que es tracta d'un fet de valor molt generalitzat; si hom vol més noms, només cal que consulti la bibliografia sobre Ferrater i compti quants crítics han censurat el prosaisme de *Les dones i els dies*: es trobarà amb més d'una sorpresa) s'expressen amb tota la seva frescor quan oposa la bellesa dels poemes en prosa de Bécquer, José Martí, Lugones, Neruda, Mistral i Darío a la "chata y vulgarísima manera de escribir" de Valera, Perada, Fernán Caballero i Pérez Galdós". *No comment*.

Tot i que hi ha elements formals comuns entre el discurs poètic i el del gènere en prosa (extensió breu, imatges, ús de certs ritmes...), quan hom els aplica la famosa equació (lirisme = sensualitat), no només està essent perillosament parcial amb el discurs poètic, sinó també amb el del poema en prosa. Amb tot, el tòpic és absolutament viu i obres com la de Ferrater o la de Vilca, que el contradiuen, no el fan tremolar. Cito només tres exemples

dispari com a antípodels del discurs que ètic preténent de dur a terme:

Deia Mme. de Staël que "en general han de dir-se en vers les coses meravelloses, ja que la prosa és insuficient per a aquests usos. La poesia és el vehicle alat que transporta els temps passats i les nacions estranyes a una regió sublim en què l'admiració es basa en la simpatia." (42). Diu un poeta català contemporani: "La diferència que hi ha entre prosa i vers és la mateixa diferència que hi ha entre la raó i la màgia, entre la informació i el llampec, entre el dos i dos fan quatre i les noces del cel i la terra." (43). I diu un crític dels nostres dies: "La lírica en cuanto acto de crear puro, aparte del tiempo humano, en alguna de sus misteriosas alucinaciones se acerca al tiempo de los dioses, al arcano, a los enigmas insondables, al misterio. (...) Lo lírico es relámpago, raptó, enajenación, estado envolvente (...) entre ingenuidad y enigmas insondables, infancia y misterio, pureza e iniciación, se tantean los oscilantes accesos al obscuro laberinto de la esencia poética" (44).

O sigui, que el parallelisme de Maiberbe i de Valéry - la Prosa és la *Kirche* (es dirigeix a un indret concret); la Poesia és la *Danse* (no va enlloc o persegueix quelcom ideal, la creació d'ella mateixa, etc) i ambdues se serveixen del mateix material (el cos / el llenguatge) - actuava abans que no el formulessin i continua actuant.

Hi ha una altra equació, menys cèlebre que la primera, que s'aplica també indistintament al discurs poètic i al del poema en prosa. N'estic referint a la sinonímia de Staiger (lirisme =

instantaneïtat]. Aquesta definició em sembla més oportuna que no pas les que he vist suar i, en concret, és constatable que en la poesia de Ferrater l'instant és enormement important -i podríem pensar també en els moments de visió de Hardy-. Ara: deduir d'aquí que la (seva) poesia és impressionista és una fal·làcia. En poesia (i en el poema en prosa) es pot narrar històries i, a voltes, poden arribar a ésser tan dramatitzables com un guió teatral (moltes de les que ens conta Ferrater).

Però si admetes l'engany de totes dues equacions i tenim en compte només els poemes en prosa lírics i metafísics, a les antípodes ens trobarem amb uns artefactes literaris que no pretenen ésser bells (no ho sé si "S-Bahn" és un poema boil i sensual: és un poema), ni màgics ni místics i que n'hi ha de tant ambiciosos que es mereixen el nom de *poemes-riv*: els poemes narratius.

Baudelaire afirmava que hi ha una certa glòria en no ésser comprès i Montale que si el problema de la poesia consistís a fer-se comprendre, ningú escriure versos. No és aquesta l'opinió de Gabriel Ferrater, per al qual "un poema ha de començar per tenir tant sentit com una carta comercial". Com deia a l'epíleg de *De nubes pueris*: "Optimament, tot poema hauria d'ésser clar, sensat, lucid i apassionat, és a dir, en una paraula, divertit". Ferrater es troba al costat de l'aparent simplicitat formal de Hardy; i com ell vol que el seu art sigui un art ocult, que l'artifici hi sigui de manera subliminal i no de forma ostentosa: "*The art of concealing art*", deia Hardy. Es troba al costat de V.C. Williams ("I wanted to write a poem /

that you would understand"); de Brecht per al qual l'art nou no ha de presentar les coses ni com a evidents (la qual cosa provoca la fàcil aprovació sentimental) ni com a incomprensibles, sinó com a comprensibles però encara no compreses; de la "condemnaçió general de tot art d'avantguarda" de Favese i la seva defensa de la poesia que té el deure de dir alguna cosa, per la qual cosa és inútil que violi la lògica i la sinceritat, maneres universals del dir; i del *poet* basta d'Ezra Pound (45).

Escolto veus discrepants. Bé. Certament Ferrater té alguns poemes aparentment hermètics, com en tenen tots els poetes que acabo de citar. En el cas de Hardy, per exemple, hom associa aquest hermèticisme ocasional amb el sentit victorià de la reticència que es trasllueix quan a voltes parla amb enigmes ("Neutral Tones", "The Chosen", "The Shiver" o "Standing by the Mantelpiece"). En els altres autors (Ferrater inclòs) sovint del que es tracta no és d'una manca de precisió, sinó del seu excés. El poema recrea un referent tan concret que pot ser literari (v.g. el mite de Proteu al poema "Riure"), socio-polític (v.g. el final de la dictadura a "Le grand soir" o "El secret"), biogràfic (les notes ajagudes a "Tres llizones") o, en la majoria dels casos, intern, això és, del context (v.g. entendre que la primera veu que surt al poema "Notes" és una noia), que, de no detectar-lo, el poema (o algun vers) pot ser en certa manera abstracte. Però dic només "en certa manera", perquè en l'obra de Ferrater no hi ha cap poema intel·ligible si el lector sap plantejar la situació i posseeix un mínim de cultura disponible. Que passa, però, amb els referents biogràfics? No són indispensables.

Conèixer-los ens pot ratificar o criticar la nostra lectura, però en cap manera, insisteixo, són indispensables per a copsar el sentit del poema. Amb tot, hom es preguntarà encara perquè Ferrater decideix en alguns moments ser menys explícit que en d'altres. Ell mateix en va donar la clau a propòsit de la poesia de Foix: en ocasions, una justificació pot ser la censura, però la que importa de veres és l'altra -l'angúnia d'ésser trivialitzat-.

Els que convé que no entenguin el poeta s'n, simplement, la gent de la ràdio, la gent del cine, la gent de la televisió, la gent dels còctels. Són la gent que agafarà les seves imatges, que agafaran els seus textos i que els trivialitzaran. (45)

A més a més d'intel·ligible (per un lector mínimament intel·ligent), el discurs de Ferrater (i, per extensió, el poema narratiu) es caracteritza per la seva economia. D'entrada, el fet de triar l'escriptura en vers en lloc de l'escriptura en prosa és una decisió que parla a favor del sincretisme (47). Amb tot, un cop instal·lats dins els gèneres en vers és pot fer de més i de menys, de la mateixa manera que en prosa tenia un Thomas Bernhard i tenia un Josep Pla, el qual afirmava: "He defensat sempre un estil viu, directe, ràpid, que digui les coses amb la mínima quantitat possible de paraules i que digui en cada paraula una cosa o un sentiment." (48). Ferrater, que va aprendre molt de la prosa directa de Pla, s'atansa aquí també a Pound i al seu primer manifest Imaginista en què es prescrivia la necessitat d'enunciats poètics clars i honests i de la concreteness del mot just: "un tractament directe de la COSA,

ja sigui objectiva o subjectiva, i omissió de tota paraula que no contribueixi a la presentació":

The rush of the German sentence, the straddling of the verb out to the end, are just as much a part of the befoozlement of Kultur and the consequent hell, as was the rhetoric of later Rome the seed and the symptom of the Roman Empire's decadence and extinction. A nation that cannot write clearly cannot be trusted to govern, nor yet to think. (49)

Mentre que les relacions entre Pound i Ferrater les hem d'establir sempre més a nivell teòric que no pas pràctic, i usant més del terme concomitància que no pas el d'influència, quan parlem de la relació Brecht-Ferrater les prevencions són innecessàries, ja simplement pel fet que el propi Ferrater va absenyalar la gran influència que tingué en ell l'obra brechtiana, la qual es concreta, entre altres, en l'economia del seu discurs poètic: "Bert Brecht és qui primer en va dir que la poesia es pot estar de molts luxes". I si anem més enrera, la línia començaria en la poesia llatina, passaria per la literatura medieval i arribaria fins als romàntics. En efecte, els romàntics demostraren també que la poesia no es fa només de paraules elevades i de girs ampulosos: "és mal expressat allò que, sense pèrdua del sentit i de la dignitat, sigui possible dir-ho amb mots més senzills", Coleridge dixit.

Tenim, doncs, dues propietats del poema narratiu: intel·ligibilitat i economia del llenguatge. Aquí tenim la tercera: "Un poema narratiu conta una història." Se'ns narren històries en

vers a les bal·lades, a les odes de Píndar, a l'*Èneida*, a les *Metamorfosis*, a l'*Iliada* i a l'*Odissea*, al *Paradise Lost* de Milton, a *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge, o en la majoria dels poetes victorians. El que succeeix amb l'arribada dels romàntics és que s'adopta la primera persona quan, tradicionalment, el poema narratiu era un relat objectiu d'una història. Alhora, en aquell moment hi ha una decidida consciència d'oposició a la dogmàtica divisió de gèneres del neoclassicisme i un desig de retorn a la forma narrativa medieval.

Un poeta narratiu no ens parla dels objectes sinó que ens el presenta. No parla tant de sensacions com de gests i d'accions. Segons Pavese, quan Marlowe o Shakespeare fonen l'enginy bufonesc amb els llargs i solemnes parlaments neix la imatge narrativa -que és la que ell emprà en la seva poesia-. Ferrater ens adverteix, però, que Pavese no és un autor que influí en la seva poesia, sinó que tots dos arribaren paral·lelament a una mateixa actitud poètica:

Més tard vaig descobrir que era la mateixa cosa que intentava fer Pavese quan escrivia *Lavorare stanza* -el 42, o el 41. Però no es pot dir que jo hagi estat influït en això per Pavese, perquè jo ja volia fer la mateixa cosa. Així, Pavese ha estat per mi una confirmació, més que no pas un influx. (50).

Puntualitzada doncs, la concomitància amb Pavese, a més a més de Shakespeare i Brecht, els models de la poesia narrativa ferrateriana foren, entre altres, el *Martín Fierro* (de què Ferrater féu un pròleg i de què deia que és "el millor poema narratiu en

qualsevol llengua de la literatura"), Hardy, Browning, Frost, Graves i Auden. El cas de Pound, com acabem de dir, el podem tenir en compte però sempre amb prevencions. Delerós d'incloure el relat històric i el realisme novel·lístic en un poema, Ezra Pound, en el primer esborrany del primer Canto, es pregunta si li serà possible de seguir emprant el mètode dramàtic de Browning per presentar les seves "visions" o si haurà de desistir amb mala gana i "deixar el món per als novel·listes". I conclou que si als poetes no se'ls concedeix la mateixa llibertat que als prosistes per acarar-se amb els temes, en aquesta època els poetes no podran competir amb els prosistes. Stendhal va pretendre el mateix que Pound, però va desconfiar que en la poesia pogués aconseguir-ho. Stendhal considerava que la poesia no li oferia allò que volia pretendre amb la seva escriptura: donar una idea clara i precisa dels moviments del cor. Escriptors com Pavese o com Ferrater han tractat de fer-ho en poesia. Stendhal va ésser injust amb el passat del gènere poètic puix que Homer, Dante, Catul, Chaucer i Villon ho havien aconseguit abans que ell, però era ben lucid observant el panorama de la seva actualitat i de les mancances que suposa una lírica redunda al pur i vague sentimentalisme (51).

Diu Pere Gimferrer, a propòsit de la poesia de Guimerà, que, excepcionalment, en la literatura catalana el poema narratiu i el lirisme argumental han gaudit de més continuïtat que no pas en altres literatures. Segons Gimferrer "Rimbaud i Mallarmé signaren, a nivell mundial, l'eclipsi del gènere", però és evident que els exemples de Frost, Graves i Auden demostren el contrari i que

Gimferrer té una idea de la modernitat tant subjectiva i limitada com la tenia Hugo Friedrich. Ara: el seu plantejament de la tradició del poema narratiu en la literatura catalana em sembla encertat, si bé l'"oblit" dels discursos poètics narratius més recents (dins i fora del realisme històric) em sembla un altre cop altament censurable; ignorància volguda que no sembla tenir altra finalitat sinó la de justificar subliminalment i exclusiva la seva pròpia poesia i d'altres afins:

He escrit abans que la poesia catalana se singularitzava pel fet que el poema narratiu no hi perd, al llarg del segle vint, un paper singularment rellevant que cercaríem en va a d'altres literatures europees. I no es refereixo amb això exclusivament ni principalment a les obres escrites amb la intenció de perpetuar els gèneres de la llegenda poètica o el poema èpic -com, respectivament, *El conte Anna de Gajarra* o, sobretot en la seva primera versió, *Nàrgiss i Adia* d'Augustí Bartra-, sinó al fet excepcional que els nostres principals lírics moderns, almenys fins a la generació de 'La Revista', s'han expressat, en algun moment de la seva trajectòria, a través del poema narratiu. Són narratius, i responen a un plantejament bàsicament idèntic al de moltes peces de Guimerà, poemes com *La fi d'en Serrallonga* o *La vaca cega* de Maragall; ho és el *Nabi* de Carner; ho són, a desgrat de les aparençes, com espero d'haver demostrat, molts dels poemes de *Les irreals omegues* de Foix, i fins i tot el nostre poeta contemporani potser més purament líric, Carles Riba, enc donà, ultra les dues versions de l'*Odissea*, les composicions narratives de l'*Esboç de tres oratoris*. (52)

Ferrater no és d'acord a titllar de poemes narratius reeixits aquestes composicions de Riba, puix que segons Ferrater a Riba li mancava una condició indispensable per poder realitzar poemes narratius: el domini de la llengua col·loquial i de la seva transposició dins un discurs escrit poètic imaginatiu: "Per a escriure poemes narratius", deia Ferrater, "s'ha de tenir un enorme control de la llengua que en podríem dir col·loquial, de la llengua del diàleg, de la llengua ordinària. (...) pujar i baixar d'una gamma a una altra es la condició imprescindible per escriure un bon poema narratiu." (53).

L'escriptor que fa poemes narratius té en compte tant la tradició literària en prosa com en poesia, mentre que un poeta no narratiu pot desvincular-se amb més facilitat dels gèneres no poètics. Al poeta narratiu la novel·la i el teatre li ensenyen com es domina l'acció, com es conta una història, com fer-la versemblant, com es pot distingir la pròpia veu de la dels personatges, com es construeixen els diàlegs o com ha d'usar-se la sintaxi per fer intel·ligible el discurs. Alhora, l'atenció al discurs en prosa evita la mera ampulositat fònica i el discurs del *non-sens*. Ferrater perquè sabia prou bé la necessitat que té un poeta -i més quan es tracta d'un poeta narratiu- de parar esment de tots dos gèneres (el del vers i el de la prosa) deia que quan escrivia pensava en la prosa francesa del XVI i en la poesia anglesa del XIX. I aquí la referència als romàntics, i en concret a Wordsworth, torna a ésser inexcusable, car Wordsworth va subratllar que tot poeta ha de tractar de cercar aquest apropament entre prosa i vers:

By the foregoing quotation have shown that the language of Prose may yet be well adapted to Poetry; and I have previously asserted, that a large portion of the language of every good poem can in no respect differ from that of good Prose. I will go further. I do not doubt that it may be safely affirmed, that there neither is, nor can be, any essential difference between the language of prose, and metrical composition. (54)

Aquesta fóra, doncs, la quarta característica que cal sumar a les tres anteriors: a) intel·ligibilitat; b) economia del llenguatge; c) presentació d'una història; c) amplitud del material de registres emprat (escrit / parlat; prosa / vers). Anem ara per una quinta qualitat, o més aviat, per una particularització de la primera: la importància de la sintaxi (55).

Diu Gil de Biedma que 'las más altas cumbres -y las peores sias- de la afectividad poética suelen alcanzarse con una sintaxis pobre y borrosa' (una frase similar s'aplica a la semiologia, però més val que no ens hi emboliquem). L'apreciació em sembla del tot oportuna i crec que era necessari de fer-hi esment, puix que Ferrater valorava la poesia no narrativa d'igual manera: tenim un Riba i tenim un Emilio Prados. I el mateix és vàlid per a la narrativa: tenim un Auden i tenim un Miguel Hernández. Però deixem de banda els judicis de valor, i centrem-nos en la qüestió de la sintaxi.

La funció de la sintaxi en el poema narratiu és la d'atorgar intel·ligibilitat al discurs, la d'atansar el registre poètic al parlat i el del vers al de la prosa i, alhora, permet la possibilitat de narrar una història (versemblant). És a dir, en la

funció de la sintaxi: es trobarien reunides gairebé totes les qualitats del gènere. A l'ensens, quan hi ha encavalcament, es crea una rica tensió entre el ritme mètric i el sintàctic tot i atorgant prioritat al poema per sobre del vers. Per tal d'atènyer aquest darrer objectiu, Ferrater -a l'igual que W.C. Williams- renuncia al costum d'iniciar els versos en majúscules, la qual cosa redueix la independència versicular i augmenta el lligam sintàctico-lògic del poema.

FUNCIONS DE L'ENCAVALCAMENT

En la Preceptiva clàssica el vers era el llenguatge de la imaginació i l'entusiasme a què s'oposava la sintaxi que era l'articulació idiomàtica del pensament lògic. L'antinomia metre / sintaxi tradueix, doncs, la d'emoció / consciència (en la línia de les definicions de prosa i vers que hem vist més amunt). Com assenyala Gil de Biedma, el vers francès anterior al romanticisme té tendència a constituir-se en unitat sintàctica; amb Baudelaire aquesta simetria queda alterada i el metre i la sintaxi divergeixen tot i creant una obsessiva dialèctica amb un peculiar sentiment de desproporció i desequilibri que Biedma interpreta de la manera següent: "Baudelaire ha logrado objetivar en estructura poética su propia inestabilidad emocional" (56). Aquesta lectura psicològica de Biedma no es pot fer pas generalitzable i crec que, molt més sovint, la presència d'encavalcaments respon a un repte estrictament formal que, a la recerca d'un major contingut semàntic com a resultat de les dues

lectures que hom pot efectuar ja vers a vers, ja seguint el lligam sintàctic (i a voltes la lectura del vers per se pot ésser fins i tot volgodament revulsiva com aquell de Ferrater: "la poesia, certament, però").

Jean Cohen (57) assenyala que l'encavalcament no és una desviació gratuïta i que, si bé en alguns casos l'encavalcament només té un paper auxiliar (posar-se al servei del metre o la rima o posar en relleu una paraula), la poesia moderna l'empra de manera sistemàtica per tal de subratllar les contradiccions entre metre i sintaxi i violar el principi de paral·lelisme. Per molt que l'anàlisi de Cohen em sembla correcta, com sempre hem de parar compte a l'hora de titllar un fenomen de "modern", puix que la poesia barroca, romanç i clàssica ens ofereixen multitud d'exemples d'encavalcaments i amb la funció suposadament moderna de Cohen (amb menys infules de transgressió, si de cas). Bé: el que si que crec que diferencia l'època moderna de l'antiga és la formulació obsessiva de la consciència creativa. Dic "obsessiva" perquè anteriorment també hi ha casos de metaliteratura. I dic "formulació" perquè de consciència els escriptors (sensats, afegiria Ferrater) sempre n'han tingut. Ara: es possible que es recordi la nostra època com la de l'ús i abús del metadiscurs (i no només en literatura). Luis Cernuda, per exemple, no només usa a bastament del contrapunt que provoca l'encavalcament, sinó que hi reflexiona per escrit:

A partir de la lectura de Hölderlin había comenzado a usar en sus composiciones, de manera cada vez más evidente, el *enjambement*, o sea el deslizarse la frase de unos versos a otros, que en castellano

creo que se llama encabalgamiento. Eso me condujo poco a poco a un ritmo doble, a manera de contrapunto: el del verso y el de la frase. A veces ambos pueden coincidir, pero otras diferir, siendo en ocasiones más evidente el ritmo del verso y otras el de la frase. Este último, el ritmo de la frase, se iba componiendo en algunas composiciones, de manera que, para oídos inexpertos podía prestar a aquéllas aire anómalo. En ciertos poemas míos, que constituyen un monólogo dramático, entre los cuales se encuentran algunas de mis composiciones preferidas, el verso queda como ensordecido bajo el dominio del ritmo de la frase. Desde temprano me agradó poco el verso de ritmo demasiado acusado, con su sonotonía inevitable, y nunca quise usar, por ejemplo, el ritmo trocaico: ni tampoco, uniforme en una composición, el verso dodecasilabo. Si en el verso hay música, mi preferencia se orientó hacia la "música callada" del mismo. Con lo dicho se relaciona intrínsecamente mi escasa simpatía por la rima, y mucho más si es "rica", dejando de usarla, como antes dije, a partir de 1929. (58)

I Ezra Pound no només l'usa i en teoritzar, sinó que el prescriu: "Don't chop your stuff into separate *yaabs*. Don't rare each line stop dead at the end, and then begin every next line with a heave. Let the beginning of the next line catch the rise of the rhythmic wave, unless you want a definite longish pause" (59).

Carlos Bousoffo (60) sistematitza els tipus d'encavalcaments segons el seu grau de violència en quatre tipus: tall entre adjectiu i substantiu ("*Versalles oficial; una paloma; un lindo / marmo!*", Darío); separació d'una partícula atona ("*y sufrir por la vida y por la sombra y por / lo que no sabemos*", Darío); tall d'una paraula, l'origen del qual el situa en Horaci, *Episola ad*

Pisones ("quan lingua, Latium; si non offenderet unum- / quemque poetarum linnae labor, et mora"); i encavalcament interior (que es pot realitzar amb qualsevol dels tres tipus anteriors) d'influència francesa i la finalitat del qual és trencar la monotonia rítmica del patró del vers: "sólo queda de tanta (/) visión un blanco lecho", J.R. Jisenez).

Bosch determina sis funcions per a l'encavalcament: atansar-se a la prosa, adquirir un to natural i realista (individualisme i realisme del gòtic) ("Non se tienen por contentos por una vez se doblar / su dinero, mas tres tanto lo queren amuchigar" del Canciller Ayala); funció estético-metafísica (aspiració a l'harmonia des de la manca estant) ("La combatida antena / cruje, y en ciega noche el claro día / se torna; al cielo suena / confusa vocería" de Fray Luis de León); funció estètica, gust per l'artifici ("Su boca dió - y sus ojos, cuanto pudo / al sokoro cristal - al cristal mudo" de Góngora); funció expressiva (l'angoixa) ("Cerrar podrá mis ojos la portera / sombra, que se llevara al blanco día" de Quevedo). Segons Bosch aquest és el tipus d'encavalcament de la poesia espanyola de postguerra ("Poderoso silencio con quien luchó / a voz en grito: grito hasta arrancarnos / la lengua, audo Dios al que escucho", Blas de Otero); sorpresa rítmica que obre noves possibilitats rítmiques i suggerències (els encavalcaments de Darío); i contenció emocional. Així, per exemple, els encavalcaments interestròfics de Guillén porten "un cierto modo de enbridamiento y contención de la sentimentalidad" en trencar la fluïdesa i interrompre la possibilitat de lliurar-se a

sentiments fàcils. El poema guilleneà retarda l'emoció fins al final en què s'ateny la plenitud (on es troba el verb, ja que molts funcionen com una sola oració principal).

Les nevres objeccions a la classificació de Bousoño són múltiples i varies. D'una banda, com penso demostrar tot seguit a propòsit de Gabriel Ferrater, de tipus d'encavalcament n'hi ha molt més que quatre (de fet n'hi pot haver tants com relacions sintàctiques hi ha). D'una altra, les apreciacions subjectives que fa en parlar de les funcions es semblen això, unes lectures psicològiques -com la que feia Biedma- i no pas una classificació de funcions. Per exemple, la funció estètico-metafísica i l'expressiva no són sinó una sola (la funció de *décalage*). La funció estàtica i la de la sorpresa rítmica han d'anar també il·ligades.

Malgrat tot, si hem d'incloure els encavalcaments de Ferrater en algun lloc estarien, en el primer i en el darrer tipus (funció de *décalage* i contenció emocional) i també dins la funció estètico-sorpresiva. Però, sobretot, el que procuren els encavalcaments ferraterians és una ampliació del significat (creació de polisèmies, ambigüitat, antítesis...).

En la poesia de Ferrater trobem encavalcaments en tots aquests casos (els exemples no són ni de molt exhaustius, però n'he volgut donar una bona mostra perquè hom se n'adoni de la importància que té en la seva poesia)

1) Tall entre substantiu i adjectiu: "In memoriam" 18/19, 234/235: "Paula segona" 48/49; "Tro vos mi siatz renduda" 4/5; 1/2; "Noies" 3/4; "També" 5/6; "Els aristòcrates" 13/14; "S-Bahn" 98/99; "Idolets"

25/26. Tres dels millors exemples em semblen el de "By natural piety" 51/52 que comento en el capítol III. 2. 1. 1.: "Una mica / de llum que encara hi ha, la tenim tota / per nosaltres, i anem vorejant murs / sense fanals, que es baden com un mar / roig de rajoles, i fa olor de fons / de mar, de fums podrits i. súbita". El de "Poema inacabat" 928/929 que deslexicalitza el Lòdisae "mosqueta morta" afegint-lo al de "morta de fred" tot i atorgant al primer el sentit contrari: "Tenia un aire de mosqueta / morta de fred i de tristor". I el d'"Idoletes" 29/30 que crea una antítesi semàntica: "Veus: encara plens de virtut / irrisòria, gens tendres, / els innocents, els socius / idolets de la joventut."

2) Fall entre adjectiu (no qualificatiu) i substantiu: "In memoria" 91/92, 192/193, 215/216; "Els jocs" 3/4; "Diumenge" 4/5; "Poema inacabat" 524/525; "Idols" 3/4; "Perdó" 13/14; "Riure" 17/18; "També" 4/5; "La lliç" 15/16; "Els aristòcrates" 2/3. Trio entre els millors el d'"El ponent excessiu" 4/5 i 5/6 per l'èmfasi anafòric intern: "Un altre dia exagerat. Un altre / dia se't mor cregut que el seu color" (èmfasi que es torna a reproduir en el vers 6) El de "Poema inacabat" 579/580 en què també s'ha de fer la lectura del vers sense l'encavalcament ("caldris potser dir la neva": és a dir el retret d'excessives digressions que s'està fent en tot el poema i, a més a més, en concret dins aquest passatge la necessitat que cadascú decideixi per ell mateix, s'expressi per ell mateix): "(asinari de Buridan / caldris potser dir): la neva / estació, amb ben poques treves". I un també de força divertit del mateix poema (773/774). Llegim el vers 773 sense encavalcament i afegim-li una corba

entonacional exclamativo-censurativa per copiar la auto-ironia metadiscursiva: "Catorze dies que faig versos / i en tinc més de set-cents d'estesos. / **Bona marca, però aquest / teu poema de Cadaqués**".

3) Tall entre nom i complement: "In memoriam" 23/24, 24/25, 49/50; "Els jocs" 5/6, 6/7, 8/9, 12/13, 13/14, 15/16; "Punta de dia" 1/2; "Lliçó d'història" 1/2; "La lliçó" 17/18; "Babel" 2/3. Entre els millors en destaco tres de "Poema inacabat": 84/85 en què entren en tensió (irònica) una afirmació d'abast general i una altra d'abast particularitzat: "Compta que no direm mentides / de nosaltres.". Entre els versos 295/296 amb la mateixa funció: "No et creguis que faig poesia / d'al·legoria". I entre els versos 429/430 la dilació del complement fa que el vers 429 esdevingui un sarcasme sagnant contra Maragall (contradint un dels pocs moments de l'obra de Ferrater, poètica i no poètica, on aquest poeta surt millor parat): "Joan Maragall va fer un vers / (dels millors seus) on el burges / sagna burlat amb ferotgia".

4) Separació d'una partícula atona: "In memoriam" 7/8, 12/13, 17/18, 61/62, 132/133, 308/309, 332/333; "Faula primera" 1/2; "Faula segona" 64/65; "Els jocs" 38/39, 59/60; "Punta de dia" 8/9, 11/12; "La platja" 2/3; "La confiança" 8/9; "Mecànica terrestre" 17/18, 24/25; "By natural piety" 60/61; "Cambra de la tardor" 1/2; "Tres llimones" 1/2; "Si puc" 3/4; "Atra Mater" 15/16; "Per no dir res" 11/12; "Kore" 11/12, 12/13; "Oci" 4/5; "La lliçó" 16/17; "S-Bahn" 69/70; "Teseu" 16/17. Trio entre els millors el d'"In memoriam" 2/3: "Quan va esclatar la guerra, jo tenia / catorze anys i dos nees. De moment /

no en va fer cap efecte". El de "Poema inacabat" 1249/1250 que introdueix una antítesi semàntica: "la rata / que salta, quan veu que naufraga / del vaixell de la vida. Jo / alçaré lamentacions". I sobretot trobo insuperable l'encavalcament dels versos 531/532 en què de resultes d'una transposició morfològica del "la" article determinatiu al "la" pronom feble, s'introdueix una broma quotidiana (paraules de família) divertidament fora de context (! és un context d'idees "profundes"):

i que el jove
és pobre perquè no té forca
d'ebadallir-se amb un passat
i donar el món per perdonat:
sinyona inútil, despedia la
vida, però sense ferir-la."

5) Ell entre verb i complement: Són molt freqüents: "In memoriam" 1/2, 3/4, 5/6, 6/7, 37/38; "Punta de dia" 12/13; "Els aristòcrates" 10/11, etc. Entre els millors cito "Els polls" 6/7 pel que té de resum ontològic-moral del poema: "i el seu ull ha notat que ja no som / sensibles als freds d'aquest casal". "Poema inacabat" 19/20 en què torna a haver una antítesi semàntica: "i neteja l'aigua: m'accontenta / més quan és bruta i ben calenta)." I "ídols" 5/6 i 6/7 en què desfet l'hipèrbaton del vers s'hi apareix resumit el sentit del poema ("Hc teniem records d'aire: érem"): "(dues / llavors nues dins un fruit que l'estiu / ha badat violent, i que s'omple / d'aire) no teniem records. érem / el record que tenim ara."

6) Tall dins una forma verbal composta: "In memòria" 43/44, 167/168, 186/187, 198/199; "Faula segona" 33/34; "Els jocs" 17/18; "El distret" 9/10; "Els polls" 27/28; "Lorelei" 9/10; "Neu" 13/14; "Oci" 8/9; "Perdó" 9/10; "Les mosques d'octubre" 30/31; "Socistas Pandari" 5/6. Trio entre els millors el de "No una casa" 25/26 per l'addició significativa: "No em miris, i no em deixis / veure'm dins els teus ulls". "Poema inacabat" 22/23 per l'augment significatiu (una profunda declaració d'amor) "A tu, Helena, que m'has fet / conèixer Cristia que iaito". I el de "Socistas Pandari" 2/3 pel suplement semàntic sexual: "Tant com riuen les noies. En el dubte / riuen: no saben com els pot tocar / de pagar el deute".

7) Tall d'una paraula: és el tipus d'encavalcament més infreqüent (v.g. a "In memòria" 16/17), però no hi ha dubte que l'autor en treu molt profit a "Sobre la catarsi" 5/7, 10/11 i 14/15 retallant el sufix "ment", el qual esdevé òbviament un substantiu (la ment): "ment pura" - "ment posseïda" - "ment pur"; operació que parodia els conflictes entre carn i esperit de Maragall.

A més a més d'aquests set tipus d'encavalcaments, en podrien citar d'altres com el tall entre locucions conjuntives ("In memòria" 169/170); "Paisatge amb figures" 3/4; "Temps enrera" 19/20; "Poema inacabat" 118/119) i la molt freqüent del tall de subjecte i predicat: "Però non ni destar" 25/26 amb antítesi semàntica: "Aqui han viscut, i tu / no hi eres. No t'han vist"; "Poema inacabat" 80-81 en què s'introdueix una ambigüitat en l'atribució del subjecte: "Tall que d'un cop tots es refacin / que copio els medievals. / Sempre ho he fet i declarat / i sempre he vist que no s'ho creien. / Ingenus

que són. Els poemes, / ben cert que som uns mentiders". O en el mateix poema entre els versos 1097-1098 en què s'explicita a través d'un referenc de lloc el motiu de l'estat d'ànim del poeta i, en concret, del seu sentiment de vellesa, el qual és, en part fruit del *décalage* d'edat entre el poeta i la seva estimada l'inici de la relació dels quals va ser precisament a Cadaqués -recordeu que en el poema "Cadaqués" la ciutat actua de cor relat de l'estimada- i, alhora, perquè aquest ha estat ara el lloc on s'ha realitzat la reflexió (poètica) de la seva solitud, aquesta ciutat n'és també indirectament responsable: "Què en té la culpa? Cadaqués / m'ha fugit sense dir-me adéu."

Penso que aquestes exemples són suficients perquè hom se n'adoni de les múltiples possibilitats que té el joc mètrico-sintàctic de l'encavalcament. Possibilitats que ni jugant amb la polisèmia o amb l'antitesi esberien la intel·ligibilitat dels versos, ans al contrari l'enriqueixen. En certa manera, la doble lectura que ens permet l'encavalcament ve a ser un exemple a petita escala de totes les dobles i triples lectures que es poden fer a *Les dones i els dies*. Cada poema és explícit i autònom per ell mateix, però quan hom reconeix un intertext, sigui de la naturalesa que sigui, pot enriquir la seva lectura i, sempre, tenir-ne més plaer.

Queda presentada, doncs, una aproximació al poema narratiu, forma poètica bàsica de *Les dones i els dies*, en què tenen cabuda digressions, diàlegs, històries, dates, personatges nobles i plebeus. No he dit res del didacticisme perquè no considero que aquesta sigui -contràriament al que opina M. Raymond- una

qualitat intrínseca del gènere. Crec que les seves paraules provoquen el suficient contrapunt al meu discurs perquè me'n pugui estalviar cap altre comentari. Segons Raymond hi ha dos tipus de poètiques: "La poésie de la passion "qui est l'ivresse du coeur" et la poésie de la vérité "qui est la pâture de la raison" où il s'élève contre "l'hérésie de l'enseignement", du didactisme, qui a pour effet d'enchaîner le poète à la terre, à la prose, de fixer notre attention intellectuelle et d'empêcher cet "enlèvement de l'âme", cette "aspiration humaine vers une Beauté Supérieure" qui reste le but et le principe de la poésie" (61)