

TRADICIÓ I MODERNITAT
DE LA POESIA DE
GABRIEL FERRATER

NÚRIA PERPINYÀ FILELLA

III. 1. 1. 2. EL DISTANCIAMENT DE LA POESIA DRAMATICA

En una societat en què hom no fingeix, en què tothom només segueix la pròpia esma, no poden pas viure-hi llargament ni la gràcia ni la satisfacció, i allí on hom sempre fingeix, aquestes ja no hi arriben. Per això no farem pas mal fet de lliurar-nos ja d'antuvi al fingiment, i rera la màscara serem llavors tan sincers com voldrem.

Goethe

Les similituds entre el jo poètic de *Les dones i els dies* i Gabriel Ferrater són copioses. Cert, l'autor juga amb la ficció autobiogràfica

Sense anar més lluny, les dades cronològiques del jo poètic coincideixen generalment amb les seves. Dos exemples: *Les dones i els dies* s'inauguren amb aquesta equivalència (quan va esclatar la guerra civil espanyola (18-VII-1936), Gabriel Ferrater tenia també quatorze anys i dos mesos) i en el poema "Florai" diu el jo poètic que l'any 1952 tenia trenta anys (i, com diem, Gabriel Ferrater també va néixer l'any 1922). Caldria afegir encara, com veurem en el capítol II. 2. 1. 2. 1., que les ciutats que apareixen a la seva obra obra poètica van ser també ciutats en què va residir el

poeta, que el nom d'una de les interlocutores de l'obra coincideix amb el d'una noia estimada del poeta i que, en general, tots els noms que apareixen en l'obra corresponen a persones reals que van tenir tracte amb l'autor; i, sobretot, que el jo poètic es presenta sovint com un poeta amb les mateixes afinitats literàries, gust per la ironia, etc. que les de l'autor. Ferrater, doncs, ens presenta com a jo poètic un personatge semblant a si mateix i adopta una actitud d'impostada sinceritat a la manera de Catul, Villon, Byron o Gombrowicz (62). El deliciós discurs metaliterari de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Calvino hi reflexiona així:

Perché io mi chiamo "io" e questa è l'unica cosa che tu sai di me, ma già basta perché tu ti senta spinto a investire un parte di te stesso in questo io sconosciuto. Così come l'autore pur non avendo nessuna intenzione di parlare di se stesso, ed avendo deciso di chiamare "io" il personaggio quasi per sottrarlo alla vista, per non doverlo nominare o descrivere, perché qualsiasi altra denominazione o attributo l'avrebbe definito di più che questo spoglio pronome, pure per il solo fatto di scrivere "io" egli si sente spinto a mettere in questo "io" un po' di se stesso, di quel che lui sente o immagina di sentire. (63)

No obstant això, la poesia de Ferrater no és monocordal. I no només perquè el seu jo es desdobla amb diferents egos, sinó perquè en el seu discurs apareixen veus d'altri.

Cal recordar aquí el famós tricolon de T.S. Eliot (64). En poesia hi ha tres veus principals: la del poeta parlant a si mateix o no parlant a ningú; la del poeta que s'adreça a un auditori gran o

petit; i la del poeta que crea un personatge dramàtic que parla en vers a un altre personatge i que només podrà parlar dins els límits del seu personatge imaginari.

Aquest tercer tipus és el tipus de veu de la poesia dramàtica.

Eliot subratlla que en la poesia no dramàtica la primera i la segona veu es confonen, mentre que la poesia dramàtica posseeix la interessantíssima virtut de poder incloure a l'hora la primera i la segona veu de tal manera que, dit en paraules seves, l'univers d'un gran poeta dramàtic esdevé un món on el creador és present a tot arreu i per tot arreu amagat. Ferrater fa poesia dramàtica, és a dir, *imposta* la seva veu tant quan tria un personatge aparentment semblant a ell mateix com quan ens presenta altres personatges. Tot i que reconec que recórrer al lloc comú eliotià de la impostació de la veu és, a hores d'ara, sobretot un escrúpol d'ofici quasi sacralitzat (65), em sento avesada a emprar-lo encara que només sigui per fer front a l'abús de lectures biogràfico-psicològiques que ha patit i pateix la poesia de Gabriel Ferrater.

L'exemple paradigmàtic de poesia dramàtica és, per a Eliot, l'obra de Robert Browning. En ella es troben personatges històrics i inventats (Lippo Lippi, C. Cibani) que ofereixen distintes percepcions d'un mateix fenomen, raó per la qual Browning esdevé una fita ineludible en la configuració de la història literària dels punts de vista (Pound usa el terme *persona* per anomenar l'ús poètic de personatges històrics -v.g. la *persona* cernudiana de Luis de Baviera-). Adhuc, en la poesia de Browning aquestes personatges

s'expressen a través d'una forma molt peculiar i que serà profundament exitosa: el monòleg dramàtic. El monòleg dramàtic de Browning no és ni una meditació ni un soliloqui, sinó un discurs generalment de tipus confessional que mitjançant un canal oral o escrit (epistolari) una persona s'adreça a una altra o a un grup. Aquests interlocutors tot i que no parlin són absolutament necessaris per a l'existència del monòleg brownià (el mateix que ocorre amb els interlocutors ferraterians). Mes el sinfonisme de la seva poesia no li estalvià les lectures biografistes (que són les que Browning havia pretès eliminar) i igualment van atribuir-li les idees i els sentiments dels seus personatges, per molt que a voltes fossin incompatibles uns amb els altres.

El gènere del monòleg dramàtic presenta, però, una dificultat a l'hora de la seva definició i delimitació. És un monòleg dramàtic qualsevol discurs en vers en què el que parla s'adreça a un altre? Si és així, els *Canterbury Tales* en són amaratats, puix que tots els personatges parlen en primera persona i s'adrecen a algú. Podríem tenir encara un concepte més ampli encara de la poesia dramàtica (però crec que més ajustat) en els casos d'un relat amb un sol protagonista humà en què entren en dialèctica un home i un ambient. Aquest fóra el cas de la poesia de Pavese:

La tua poesia è forzatamente drammatica perché il suo messaggio è l'incontro di due persone - il mistero e il fascino e l'avventura di questi incontri - non la confessione della tua anima, ma: sinora preferito i contrasti d'ambiente (nord contro sud, città contro

campagna) perché questi vestono vistosamente quelli delle due persone. (66)

Tot i el gran abast d'aquest concepte pavesià del monòleg dramàtic, no entra en contradicció amb una definició més estreta (la crowniana) que inclouria les obres de R. Lowell (v.g. *The Mills of the Kavanaughs*), de Frost, de Cernuda (67) o de Hardy, el qual definia la seva poesia com a "monòlegs dramàtics de diferents personatges". En totes aquestes obres (inclosa la de Pavese) es crea un *so various* -i torno a citar Hardy- que fa palès visions parcials, contradictòries a voltes, de la realitat. Caldria afegir també -per no citar tota la branca de la poesia anglosaxona a què es remet Ferrater- la poesia d'Eliot, el qual a *The Waste Land* explora les possibilitats del gènere i ens oferix un collage frenètic de monòlegs dramàtics de multitud de personatges (des del clergue al lògic) percebuts per la *persona* de Tirèsies -el monòleg dramàtic del qual és el poema en la seva totalitat-.

Eliot és, doncs, un bon exemple de poeta camaleo. Aquest terme és de Keats i amb ell volia assenyalar que el poeta, contràriament al que creu l'opinió general, és l'èsser menys "poètic" del món (entenent per "poètic" el seu sentit més banal: l'expressió lírica del jo), car el poeta no té cap personalitat pròpia, sinó que com un actor pot interpretar multitud de papers i com un camaleo sap modular el to de la seva veu a cadascuna de les situacions. Aquest camaleonisme propi de la poesia dramàtica s'observa també en la poesia de Brecht en què se sotmeten a reflexió distints punts de vista que ofereixen multitud de personatges, molts dels quals força

insòlits dins el gènere líric (críides, bandolers, obrers...) (68).
 Siguin persones del jo o siguin persones del món, en la poesia
 dramàtica, cadascuna parlarà amb la seva pròpia i peculiar veu,
 perquè en literatura la única manera de dir, definir i distingir és
 mitjançant el llenguatge. Com diu V.C. Williams i com deia Bally -i
 per aquí és on investiga ara la sociolingüística-: la identitat de la
 persona es reflecteix en la seva parla.

Robert Langbaum (69) és un dels crítics que amb més
 profunditat ha estudiat la forma del monòleg dramàtic. El monòleg
 dramàtic és presenta com a reacció contra l'estil confessional
 romàntic, ja que el *distanciament* que suposa l'ús de personatges
 allunya la pretesa sinceritat del jo líric i dificulta la
 identificació de l'escriptor amb les idees i sentiments de la seva
 obra en poder posar l'autor en boca d'altri idees que pot o no
 compartir. Com assenyala Langbaum, el monòleg dramàtic serà molt
 més efectiu si el personatge és reprehensible (és el que succeeix en
 el poema de Ferrater "Societas Pandari").

A més a més de la funció distanciadora, el monòleg
 dramàtic suposa una forma que parla a favor del relativisme. Un
relativisme empíric que defuig les presentacions (percepcions)
 monolítiques d'un fenomen donat. Com diu Langbaum, en el monòleg
 dramàtic no trobarem La Veritat, sinó aproximacions parcials i
 subjectives pròpies del tarannà del personatge que parla i dels seus
 condicionaments socials (recordem el que diu el narrador de "Poema
 inacabat": "jo no corro fires amb mules / per carregar de
 certituds"):

In other words, judgment is largely psychologized and historicized. We adopt a man's point of view as the point of view of his age in order to judge him -which makes the judgment relative, limited in applicability to the particular conditions of the case. This is the kind of judgment we get in the dramatic monologue, which is for this reason an appropriate form for an empiricist and relativist age, an age which has come to consider value as an evolving thing dependent upon the changing individual and social requirements of the historical process. For such an age judgment can never be final, it has changed and will change again; it must be perpetually checked against fact, which comes before judgment and remains always more certain. (70)

La conseqüència immediata d'aquest relativisme empíric és que en el monòleg dramàtic la concreció prima sobre l'abstracció. El poeta (v.g. Gabriel Ferrater) renuncia a oferir visions totalitàries de la vida i de si mateix i ofereix visions particularitzades del seu viure, del viure dels altres i del món. Aquests moments particulars poden aparèixer o no judicats per la veu del narrador (en la poesia de Ferrater (quasi) sempre), però per molt que el narrador interpreti el moment particular deixa en enjòlit la veritat o falsedat del seu judici. Això és: no presenta la lectura del fet sinó una lectura del fet (71).

El monòleg dramàtic és la forma per excel·lència de la poesia de l'experiència (tradicció a què pertany Ferrater) tot i entenent per poesia de l'experiència la que participa dels tres eixos esmentats (distanciament, relativisme empíric, concreció) i que

Langbaum defineix així -discrepo, però, de l'abast generalitzat que Langbaum atorga a aquesta poètica-:

The poetry of the nineteenth and twentieth centuries can thus be seen in connection as a poetry of experience -a poetry constructed upon the deliberated disequilibrium between experience and idea, a poetry makes its statement not as an idea but as an experience from which one or more ideas can be abstracted as problematical rationalizations. (72)

Podriem veure alguns exemples de modulacions de veus en la poesia dramàtica de Gabriel Ferrater.

Apareixen distictes veus del propi jo a "Veus baixes" i a "Exeunt personae", títols que parlen prou explícita de la dramatitzat dels poemes. En el segon apareixen diversos interlocutors (femenins) que representen diverses actituds d'entendre el procés de memòria i oblit. El jo poètic prefereix la "germana indulgent", la que sap conciliar el passat amb el present "by natural piety" i els moments més nobles amb els més represinbles (73).

Distints personatges a "S-Bahn" (un mort que parla, uns amants, una meuca...); "Societas Pandari" (en què un experimentat don Juan n'ensinistra un altre (cf. capítol III. 2. 3. 1.)); "Cambra de la tardor", "Kensington", o "Noies" (en què cal detectar la veu de l'estimada). A "Poema inacabat" s'introdueix la veu d'un crític displicents envers l'obra de Ferrater (vs. 821-824) -en boca del qual el poeta es recorda la seva autoexigència de distancament poètic- a la manera del que fa Brecht en el seu poema "Visita als

poetes desterrats" (amb la notable diferència que mentre que a Brecht el censuren Dante, Voltaire, Keine i Shakespeare, Ferrater es tria uns jutges molt més benèvols: un crític anònim i "manobre").

A "In memoriam", és l'ús del temps verbal el signe que disingeix uns personatges d'uns altres. Així, el narrador usa el passat per referir-se al jo poètic adolescent i el present en les següents ocasions: a) quan formula sentències des de la veu del present ("L'espirit / de simbolisme es flor de temps de guerra."; "De nit, en un cafè, es pot tenir pare"); b) en les reflexions que es fan des del present sobre el passat ("(...) El cap m'anava tot ple d'una altra cosa, que ara encara / jo'ho més important(...)"; ; "(...) Jo no entenia que volgués dispersar-me la concisa / virtut. Ara veig clar de què es tractava."); c) en l'epifonema on s'inclou la reflexió moral del poema ("Com que no sóc / un oranes de Saint-Germain, la por / no em sembla pas que sigui cap gran tema / per literar o filosofar(...)") i d) quan parlen altres personatges en està directe ("Ja ho veus, / Tonet, com ens hem de veure (...)").

I de la mateixa manera que ni a "Moiss", ni a "Societas Pandari" ni a "S-Bahn", hom no comprendrà res del poema si: entèn que qui parla continuament és el jo líric, també cometrà el mateix error en els versos 905-912 de "Poema inacabat" la veu dels quals no és la del narrador (la del jo poètic), sinó la del nuvi. Ho adonar-se d'aquesta subtil distinció provoca que al jo poètic se li imputen idees que no li pertanyen i ans al contrari les està criticant. Però, com prou bé sabem, el greuge és sempre major i hom no s'està de dir

que és Gabriel Ferrater qui fa el seu proclama masculista en aquests versos:

He conegut un cert possible
 aarit. Noms el repel·lia (...)

en una euga de qui ellava
 les dents amb vistes a honorar-la
 euntant-la, que per eala sort
 fos filla única. El conhort
 d'un carretatge no pagava
 de trobar-la individuada.

En les dones, la quantitat
 garanteix la uniformitat
 e la neutralitat interna.
 La botella d'encetes plena.
 Una dona, l'us l'ha d'opir.

El cos, d'allò que seran fills,
 i l'enteniment, de decències
 que desllunaran paciències. (vs. 895-912)

La poesia dramàtica és una forma de concreció poètica, de distanciament i de relativisme, triple funció que posseeixen els correlats objectius i la ironia. El distanciament irònic serà l'objecte d'estudi del proper capítol.

III. 1. 2. LA DISTANCIA IRÓNICA

*Un paysage pourra être beau, gracieux, sublime,
insignifiant ou laid; il ne sera jamais risible.*

H. Bergson

*L'éniee és una cosa molt seriosa; el materialisme,
tanmateix, és rieller.*

A. Nussli

Com afirma Jacques Monod, a *Le hasard et la nécessité* (74), el poderós desenvolupament i l'ús intensiu de la funció de simulació és una característica singular del cervell humà. Certament, tot i que certs animals posseeixen capacitat per al joc, no podem parlar mai de funció creadora, això és innovadora i particular, fora de l'espècie humana. El procés de simulació subjectiva ha permès la creació d'instruments simbòlics com les matemàtiques i es relaciona íntimament amb el pensament actualitzat a través del llenguatge ja sigui verbal o no verbal. Aquesta funció de representació adquireix una categoria impensable en la resta d'organismes vius quan introduïm factors tan difícilment commensurables com la sinceritat o d'altres més fàcilment detectables com la interpretació teatral de personatges diversos o com les veus dramàtiques d'un discurs poètic. No és ja que l'home pugui mitjançant la funció de simulació explicar l'estructura del món i explicar-se a si mateix, sinó que a més a més pot "simular" a través del llenguatge i sobretot de la literatura

altres zones i altres jocs. L'escriptor és el tipus de simulador més complex perquè com a home simbolitza per la paraula i com a creador de ficcions remet aquestes simbolitzacions no ja a uns referents reals sinó a uns irrealis: la paraula no pretén ja d'ésser simil a la cosa, de la realitat sinó que esdevé paraula-cosa, paraula com a única realitat; el llenguatge com a pura i única apariència, com a forma autàrquica.

En el moment en què un escriptor carrega d'ironia el seu discurs, s'arriba als màxims graus d'envitricollament simulatori possible ja que aleshores tres nivells consecutius estan separant el discurs poètic dels senyals animals (funció de simulació, funció de simulació literària, funció irònica); i fins i tot se'n pot trobar encara un quart nivell si apareix la funció meta dins el discurs; quart nivell que, de fet, és sempre present des del moment en què realitzem la lectura del text (això és, quan el receptor efectua la reflexió metaliterària).

Si bé la forma irònica ha estat present en els textos literaris des dels inicis de la història, és sobretot els usos i les teoritzacions que en fan els romàntics aquelles que més directament influencien la poesia contemporània. Abans del segle XVIII, la ironia era un de tants artificis retòrics i, encara, un dels menys importants. No obstant això, no podem oblidar tal com emfatitza H. Lefebvre, que el pensament irònic és ja del tot present i configurat en la dialèctica socràtica (75).

Ara amb el romanticisme esdevé un concepte central que a voltes actuava com a sinònim de romanticisme o fins i tot se'l

considerava com un atribut essencial de Déu. Pavese reconeix que un dels millors guanys que ens han deixat els romàntics és el seu concepte de la ironia i com ells afirma que la gran poesia és irònica: la poesia d'aquells que han assimilat una experiència i la veuen a distància. Pavese considera que Shakespeare no és encara totalment irònic perquè encara no és conscient de la doble o triple realitat que és reflectida en un estil de dos o tres tons foscos com poden ésser el metafòric o líric, el dialectal o còmic o el tràgic o moral. No obstant això, Shakespeare ha de considerar-se com un precedent indiscutible de la ironia romàntica i contemporània, ja que en les seves comèdies -*As you like it*- i fins i tot en tragèdies com *Julius César* es pot parlar ja d'un discurs irònic entès dins els termes que acabem d'esmentar. L'afirmació de Pavese no pot ésser més rotunda: el gran art modern és sempre irònic:

La grande arte moderna è sempre ironica, come l'antica era religiosa. Come il senso del sacro radicava le immagini oltre il mondo della realtà, dando loro sfondi e antefatti pregnanti di significato, l'ironia scopre sotto e dentro le immagini un vasto campo di gioco intellettuale, una vibrante atmosfera di abitudini fantastiche e raziocinanti che fa delle cose rappresentate altrettanti simboli di una più significativa realtà. Per ironizzare non è necessario scherzare (come per consacrare non era necessario liturgizzare), basta costruire le immagini secondo una norma che le superi o le domini. (76)

Jean Paul teoritza sobre la ironia (o humor) distingint-la de la comicitat, conceptes que hem de tenir ben separats a l'hora de

comprendre la importància i l'abast de la ironia romàntica: un mode elevat i distanciat de veure el món (77). I per a Schlegel, la "ironia romàntica" es produeix quan un autor (romàntic), tot i que romanguí impersonal, no deixa de manifestar el seu poder i el seu amor envers la seva creació artística. Schlegel defineix aquest concepte com "la clara consciència de l'agilitat interna i del caos infinitament ple". M.H. Abrams (78) observa com en aquest concepte de Schlegel és implícita una nova aplicació de la metàfora del Renaixement del poeta com a creador tot i establint-se l'analogia entre la creació de Déu i la creació del poeta.

Els romàntics anomenaven ironia al virtuosisme que l'artista posseeix per tal d'enfrontar-se amb la cruessa i terribilitat del món. La defensa de l'artista és el joc i el desemmascarament de la vida per tal de fer-la una joguina inofensiva i ridiculitzable a les seves mans. Segons P. Szondi, el subjecte de la ironia romàntica és l'home sol i alienat que ha esdevingut objecte de la seva pròpia reflexió i al qual la consciència li ha tolt la seva capacitat d'actuar. Allò que anomenen ironia és la seva temptativa de suportar la seva crítica situació d'impotència. També R. Escarpit subratlla la importància de la pròpia consciència en la ironia ("*Le sense of humour est, avant tout, la conscience de son propre personnage*" (79)) i també situa en Shakespeare la primera fita divisòria entre la funció clàssica i moderna de la ironia, ja que ell trencà amb la idea que l'humor era una disposició natural i voluntària. Concepció de la ironia com a distància voluntàriament imposada que quallarà amb els romàntics.

D'una altra banda, que els romàntics consideressin la ironia com a estat de consciència, implicà el reconeixement de l'existència de l'inconscient. Deia Tieck que la ironia consisteix a dominar el mecanisme de l'inconscient per tal de poder alterar-lo lliurement. La ironia com a la quintaessència d'una dialèctica artística, el mitjà a través del qual l'art es pot autorepresentar (80). També Schubert observa que el somni és irònic puix que substitueix la joia pel dolor, uns personatges per uns altres, etc..

En el nostre segle la ironia ha esdevingut un dels trets més específics de la modernitat i crítics com Cleanth Brooks l'han erigit en tret distintiu per distingir les obres de primer i de segon ordre: les de primer ordre suporten una lectura irònica mentre que les de segon no. Com assenyala Booth, per al qual l'abast de la ironia de Brooks i la seva dogmàtica valoració és excessiva, "I.A. Richards, Cleanth Brooks y Kenneth Burke han llegado a sugerir que todo contexto literario es irónico porque aporta una carga o calificación a cada una de las palabras que encierra, obligando de esta forma al lector a deducir los significados que en cierto sentido no están en las palabras mismas; todos los significados literarios, según esto, son una forma de ironía encubierta, ya sean intencionados o no." (81). Ara: el que aquesta concepció representa la culminació de l'abolició del fet irònic concebut com a mera comicitat i la presentació del fet irònic com a grau màxim de la funció de simulació.

Booth presenta un vast i ampliable paradigma de les funcions de la ironia en què, dins la literatura moderna, són precisament les menys còmiques les més importants: 1) les

angoixoses de la *Tragedia del Buit* i del *Descobriment de l'Abisme*; 2) la del *Repte* en què la ironia actua com a revulsiu davant la vacuitat i els mals del món; 3) la del *Picramiques* en què la ironia no és un mitjà de reacció sinó d'autocompassió; 4) la nihilista de la *Nauseabunda Complença*; 5) la del *Sublim Menyspreable* en què l'ironista s'eleva per sobre del món i dels altres; 6) la ironia com a arma de la *Revolució* contra l'ordre donat; 7) la ironia com a *Alliberament còmic* -el tipus més secular i més generalitzat en la vida ordinària en què s'inclou el gènere satíric, el de la comèdia i el dels acudits--; 8) la ironia com a *Manifest Estètic*: "La Liberación se despiaza imperceptiblemente para convertirse en el Programa del Arte como Salvador. El Arte considera todo desde un punto de vista irónico, excepto el propio arte, cuya luz irónica es imitación o de la visión de Dios o de la burla de Satán" (82); 9) la ironia com a *Joc*.

En la poesia de Ferrater la ironia és més un repte (no revolucionari sinó personal) que una complença. I per la seva qualitat distanciadora permet la contenció dels propis sentiments.

T.S. Eliot en el seu assaig sobre Andrew Marvell (83) esmenta les dues tendències literàries més importants del segle XVII anglès: l'enginy i la grandiloquència. Eliot troba que el terme *wit* presenta insuficiències semàntiques a l'hora d'atribuir-lo per exemple a Marvell. L'enginy de Marvell no ha d'associar-se pas amb la frivolitat sinó tot al contrari. És justament la presència d'enginyes lírics qui dona intensitat al transfons moral dels seus poemes.

De igual manera Gabriel Ferrater cerca com Marvell el terme just d'enginy poètic per tal de lluitar contra els excessos de sentimentalisme i grandiloquència (el *purple-patch*). I també Eliot, tot i seguint Baudelaire, Laforgue i Corbière, incorpora el sentit de l'horror, la ironia i la falsa *self-piety* per equilibrar la pròpia balança. Funció de contenció de la ironia que Ferrater manleva també de Josep Carner (84). El doble sentit seriós i còmic alhora provocat per l'encavalcament de "Poema inacabat" 531 / 532 que esmentàvem a II.2. ("minyona inútil, despedim-la / vida, però sense ferir-la") en fóra un exemple. N'és paradigmàtic l'ús del sintagma "sopar fred" a "Posseït" i la referència intertextual (cf. apèndix VI.1. i el capítol III. 2. 3. 1.) tan antilírica a què es remet el poeta, ja que tant un com l'altre en contrastar amb el to apassionat de declaració amorosa del poema controlen i rebaixen la tensió emotiva.

L'estudi de la ironia presenta molt cops dificultats a l'hora de formular quins han estat els mecanismes pels quals s'ha produït. Per a qualsevol lector és evident que el poema de Gabriel Ferrater "Sobre la catarsi" és un poema irònic i que un dels seus moments més risibles s'esdevé en la metàfora de la noia pura com a "cable de parallamps" xuclant els llampecs impurs de Maragall. La comparança d'una verge amb un artilugi electrònic és d'una agosarada modernitat, alhora que seguint la línia materialitzadora de Ferrater assixia la qualitat físico-moral de la puresa amb un dispositiu tècnic. Ara bé: Ruben Darío emprà una imatge semblant al novè poema

de *Cantos de Vida y Esperanza* i sense cap mena de implicació irònica:

¡Torres de Dios! ¡Poetas!
 ¡Pararrayos celestes,
 que resistis las duras tempestades,
 como crestas escuetas,
 como picos agrestes,
 rompeolas de las eternidades! (85)

El paròdic poema "Sobre la catarsi" és fàcilment entès com a tal perquè des del primer vers l'autor explicita el seu distanciament moral envers Maragall i perquè, tenint en compte la resta de la producció poètica de Ferrater, el lector sap que l'autor es troba altament distanciat de les sublimacions amoroses i de la virginitat. Aïhora, tenim informacions col·laterals provinents del seu discurs assagístic en què la figura de Maragall és tractada amb força reticències. De tota manera, la ironia del poema és percebuda sense la necessitat d'aquestes relacions paral·leles que no fan sinó ratificar-la ja que es tracta d'una ironia retòrica (86) que vol que el lector entengui com a tal, és a dir, com a sentit antitètic

Booth esmenta una sèrie de pistes per a detectar la ironia : els títols, els epígrafs, els errors deliberats, els conflictes de creences, les dissonàncies d'estil i les explícites.

D'exemples d'ironia relacionable amb el títol en trobem a l'obra de Ferrater en els poemes següents: "Com Faust", "Primavera", "Lliçó d'història" o "La lliçó" en què el text entra en contradicció

amb el títol del poema. L'home ordinari de què es parla a "Com Faust" és el seu oponent. El poema "Primavera" és un manifest antilíric que frustra les expectatives que el lector un cop llegit el títol s'havia pogut elaborar. La lliçó del tercer poema és del tipus de lliçons que no apareixen als manuals d'història: és una ensenyança moral i personal i no una presentació de dades objectives. La lliçó important del darrer poema no és la que imparteix el jo poètic, sinó la que li fa saber una noia jove.

Exemples d'ironia que han d'ésser localitzades perquè suposen un conflicte de creences amb la visió moral de *Les dones i els dies* foren els versos de "Poema inacabat" 905-909 que hem assenyalat al final del capítol anterior i el poema "Societas Paadari". En ambdós casos cal reconèixer que no es tracta de la veu del narrador, sinó la dels personatges (i en el segon cas les cometes ho indiquen prou). Tots dos són exemples d'ironia dramàtica que Booth defineix de la manera següent:

La ironia dramàtica, que es el nombre dado a este efecto desde comienzos del siglo XIX, no se reduce exclusivamente a las obras teatrales, ni depende de la convención de los soliloquios. Se produce siempre que un autor nos pide deliberadamente que comparemos lo que dicen dos o más personajes cuando hablan unos de otros, o lo que dice un personaje ahora con lo que dice más tarde. Puede servir cualquier discrepancia patente, pero es cierto que las convenciones como el soliloquio o la técnica epistolar de las novelas son especialmente útiles, por ser especialmente seguras. (87)

Les dissonàncies d'estil en què es barreja el còmic amb el seriós sovint adopten en l'obra de Ferrater una forma parabòlica en què després d'una línia ascendent seriosa o elevada el to descendeix bruscament vers el col·loquial o vers una afirmació sentenciosa que contradeix el to i l'argumentació anterior. Com diu J. Sarrail: "Le plus souvent le procédé consiste à élever le ton du discours, par une raison qui doit être logique, et à le laisser tomber brusquement, généralement par l'introduction d'une grossièreté ou d'un mot d'argot qui détonne dans le contexte. L'inverse ne se produit jamais -aucun exemple du moins me vient à la mémoire- parce que la chute (son nom même l'indique) consiste en une retombée, en une attente qui se résout par le bas (parce que la prétention prête toujours à rire, et la modestie jamais, à moins qu'elle ne soit manifestement excessive (...)) Il faut ensuite que la dégradation soit à la fois inattendue (ce qui ne veut pas absolument dire surprenante, car alors la complicité du public ne jouerait pas), brutale (car le comique s'encadre rarement de nuances), et en total désaccord avec le texte qui précède" (83).

Aquesta manera irònica -que hem de relacionar amb la barreja de nivells pròpia de la poesia narrativa- apareix a *Les dones i els dies* -v.g. en el poema "Com Faust" o en molts encavalcaments -la "virtut / irrisòria" d'"Idoletes"- i en la producció assagística de Ferrater tal com veurem més endavant. I ja que fem esment als encavalcaments cal subratllar que el seu ús no és sinó una forma irònica puix que es tracta també d'una doble enunciació (89); d'una superposició de dos valors argumentatius que en el cas de la ironia i molt sovint en el cas dels encavalcaments

ferraterians són contradictoris (cf. exemples d'antiteesi d'encavalcaments a III. 1. 1. 1.).

En efecte, el doble sentit és una de les formes iròniques amb més de rendiment. Dins el gènere de l'acudit Fraud (90) en distingeix tres tipus (a) casos de doble sentit d'un nom propi i el seu significat objectiu; b) doble sentit de la significació objectiva i metafòrica d'un mot; c) doble sentit procedent d'un joc de paraules en què no hi ha cap modificació lingüística dels mots), els quals només són una petita mostra de les múltiples possibilitats que té aquest recurs en el discurs literari.

Fixant-nos només, a nivell lèxic en la poesia de Ferrater trobem exemples de doble sentit en funció irònica a "Poema inacabat" vs. 29-30: "Dic armes que van ser d'acer / mal aliat"; vs. 801-802 mitjançant la paronomàsia: "aquell pantalon / vermell, de veres nebruós"; vs. 243-246 amb reflexió metadiscursiva: "quan s'exalta una llum agònica / de vehemència catòlica / (en el sentit d'universal: / poc que apunto al bisbe romà)" (catòlic < catholicus < καθολικός, 'universal, general'); i "ofec" (sexual i letal) del poema "Lorelei", etc. Amb tot, Ferrater no és pas un poeta que abusi dels recurs de l'ambigüitat formal i, altrament, quan apareixen generalment en doncs senyals perquè hom pugui reconèixer-los (v.g. els encavalcaments). Les ambigüitats que apareixen referides a temes sociopolítics (v.g. els poemes "El secret", "Els innocents" o "Le grand soir") són, en part, una exigència d'enginy de l'època: els problemes amb la censura (91). I, dic en part, perquè el fet de

suprimir l'anècdota referencial allibera el poema de l'estricta contingència històrica i el fa vàlid per a altres experiències.

El que si que trobem de manera profusa és l'ampliació del sentit provocada pels jocs intertextuals. I si sempre la ironia necessita d'un acord mínim entre emissor i receptor, aquest acord és del tot imprescindible quan es tracta d'ironies intertextuals. La ironia intertextual com la paròdia treballen amb el *dejà vu* i constitueixen dins l'art contemporani una de les formes més usuals d'homenatge a la tradició (92). El poema "Lorelei" de Gabriel Ferrater és dins *Les dones i els dies* un dels millors exemples que podríem adduir, ja que en ell Ferrater manipula un poema d'un dels majors ironistes de la poesia moderna: H. Heine (93). A més a més d'ironia intertextual es troba també a *Les dones i els dies* exemples de paròdies com "A través dels temperaments" o "El secret" el procés de creació dels quals parteix del principi *parodil·lelístic*, dit amb el terme utilíssim que J.A. Argente ha encunyat i que defineix com a "un cas específic de l'hetero-paral·lelisme, i és el principi generador de la composició paròdica, juntament amb el principi de tergiversació" (94).

De la mateixa manera que Pound esmenta que en els nostres dies la lletjor és un ingredient imprescindible per aconseguir la bellesa, subratlla que l'humor és un requisit indispensable per atenyer la seriositat del discurs. No entrarem ara en disquisicions sobre la modernitat, però sí que cal subratllar que la distància trònica no és, malgrat la enorme importància que ha aconseguit des del romanticisme ençà, un invent recent. Ja deia Chaucer que de

broma es poden dir moltes veritats ("A man say seve ful sooth in game and play") De tota manera. Pound no ignorava que la forma irònica és una tradició secular i bona part de l'admiració que sentí per Properci es deu en gran mesura a la seva habilitat irònica. Per a Pound, Properci ha de considerar-se com l'inventor de la logopea, la dansa de l'intel·lecte entre els mots. La logopea consisteix a emprar mots tenint en compte no només el seu significat *per se*, sinó sobretot el que adquireixen pel seu ús dins de contextes insòlits, amb la qual cosa es carreguen sovint d'una forta càrrega irònica.

Dins la tradició literària catalana contemporània A. Manent (95) distingeix quatre tipus d'actituds davant el món segons el seu grau d'ironia: el pitarrisme, el "menfotisme", l'humor i la manca d'ironia. Manent abomina el pitarrisme, el tipus d'humor "esqueixat i pocasolta" i del "menfotisme" -tot i que li mereix molt més respecte- en parla amb força reserves; a l'entendre de Manent, el menfotisme (de Pla, Sagarra...) peca per un excés d'ironia, té el vici del blasme i du massa fàcilment per la caricatura. A les antípodes se situaria la "seriositat de plom i el fals transcendentalisme" dels escriptors compromesos i victimistes del seixanta -moment en què Manent elabora el seu article i a què mira amb molt escepticisme-. La única forma irònica que mereix totes les seves lloances és la ironia moderadora de la bonhomia i la civilitat: l'humor carnerià.

Quina relació té Ferrater amb aquests quatre tipus de discurs? Ferrater s'allunya tant de la concepció merament còmica i banal del pitarrisme -que per evitar confusions no s'ha d'anomenar

amb el terme d'ironia-, com del transcendentalisme anti-irònic de la poesia social que com a molt la ironia pot usar-se només com a sátira i amb finalitat revolucionària. En la línia del menfotisme trobem més relacions pel que fa a la seva producció assagística i al seu tarannà com a persona. Tant ell com el seu germà posseeixen un esperit corrosiu com veurem ara tot seguit pel que fa al primer. Respecte a la ironia carneriana la relació també existeix i ja dins de la seva poesia. Per exemple, és molt clara en les dues faules, en l'ús del distanciament aconseguit mitjançant els correlats objectius i en els efectes revulsius epifonemàtics. Amb tot, resulta inadiant euprar el terme de bonhomia -el de civilitat pot ser més oportú, però és també insuficient- en el cas de Ferrater. La caueticitat de la seva persona -que en la seva poesia apareix sobretot a "Poema inacabat"- ho impedeix. En resum, si hagués de definir d'alguna manera la ironia de Ferrater ho faria amb aquestes paraules d'Eliot, per al qual la ironia

it is confused with erudition because it belongs to an educated mind, rich in generations of experience; and it is confused with cynicism because it implies a constant inspection and criticism of experience. (96)

III. 1. 2. 1. LA IRONIA POLIFACÈTICA

Una de les grans passions de Gabriel Ferrater era la de poder enxampar un autor en un error, per exemple una citació falsa o una sintaxi maldestra, per poder-s'hi tirar a sobre de manera implacable. Aquesta passió per criticar, en la doble accepció del terme, constitueix la llibido de molts lectors professionals (dels millors i dels pitjors) i de l'espècie humana en general. Som, doncs, al davant d'un fenomen sociològic de gran abast que inclou des del tafaneig al dandisme (97), però que aquí estudiarem només en relació a l'assaig crític i, més particularment encara, a partir de la producció assagística de Gabriel Ferrater.

Deia Auden que quan un llibre li semblava terriblement dolent, l'únic interès que podia tenir per escriure alguna cosa sobre ell era el de l'exhibició de la seva intel·ligència, del seu enginy i de la seva malícia. Aquesta actitud, que és també el leitmotiv de molts papers de la crítica ferrateriana (no dels més "millors" o si més no més aprofundits: els de Riba, Carner o Foix) permet que el crític s'elevi sobre l'interlocutor i se signifiqui, i, aïhora, permet conèixer tant o més el comentador que el comentat. Aquest tipus de discurs incisiu, d'incitació i de provocació en què el crític s'erigeix en àrbitr exigent del *savoir faire* literari i no literari sense estalviar recursos ridiculitzadors cal relacionar-lo amb el gènere satíric (98) i, particularment en el cas de Ferrater, cal

connectar-lo amb l'economia mordaç dels mateixos models estètics i morals que realitzen la majoria dels escriptors benvolguts de Ferrater: Catul, Villon, Chaucer, Donne, Byron, Auden, Frost, Hardy, Baudelaire, Gombrowicz, etc. I si haguéssim de cercar un precedent del discurs crític de Ferrater dins la tradició catalana caldria parlar, entre d'altres (i són ben pocs), d'Eugeni d'Ors. Cert, ni la pedanteria ni la ironia no són privilegis de la intel·ligència (els adolescents les posseeixen també), però tanmateix, quan s'alien aquestes tres forces en les mans d'un bon escriptor es genera una arma tan divertida com mortífera.

Un dels procediments més efectius per afirmar el propi status com a bon lector (i com a bon escriptor) és la invectiva contra un autor reputat tot i seguint aquell cèlebre consell de E.A. Poe: "Vilipèndiar un gran home és el camí més fàcil pel qual un homenet pot aconseguir-se grandeses, però també és cert que el gran no hauria arribat a ésser mai una constel·lació si li hagués mancat el coratge per mossegar el taló d'Heracles". Ferrater sembla que va aprendre bé la lliçó: Pound, Shaw, Valéry, Lautréamont, Eco, Barthes, Lukács, Mailer, Merleau-Ponty, Franklin, ... són desprestigiats sense misericòrdia amb una causticitat que augmenta encara molt més quan s'acara amb gairebé tota la plèiade d'escriptors catalans. Podríem recordar el que diu de l'obra d'un dels pròcers de l'art del nostre segle, Pablo Picasso: "A partir de 1920 aproximadament, las desigualdades de calidad en sus cuadros son enormes; muchos de ellos son meros esbozos u obras apenas espezadas, que el pintor, demasiado seguro de que encontrarían aceptación, no ha dudado de lanzar al mercado. Una consecuencia de este hecho es que resulta

sumamente imprudente juzgar la calidad de una determinada obra picassiana posterior a 1920 basándose en reproducciones; en muchos cuadros, el pintor ha negligido escandalosamente cuidar de la materia pictórica o del acorde cromáticos; y tales telas no pasan de ser indicaciones de obras concebidas pero no llegadas a realización"; "En el verano de 1921, Picasso pintó dos grandes versiones distintas de un mismo tema, "Tres músicos" (...) ambas siguen, fundamentalmente, la nueva técnica de Gris; pero, como es fatal en Picasso, el sentido expresivo de la misma es netamente sacrificado a sus posibilidades decorativas."; "Pero no sólo -repetimos- no se halla en la pintura de Picasso rastro de una auténtica evolución, sino que además, lo que podríamos llamar curva de calidad de su obra es densa en discontinuades."; "Sus intentos de expresar pictóricamente sus actitudes políticas o sencillamente su actitud ante los acontecimientos de la época, han fracasado en general; las grandes alegorías de 1952, "La guerra" y "La paz", son superficialmente decorativas; "Matanzas en Corea", de 1951, es de una mediocridad costernante." (99)

Però siguem més concrets. Dues són les tècniques principals de la impertinència crítica ferrateriana. La primera és la simulació d'una aparent equanimitat tot i censurant uns aspectes determinats d'una obra i elogiant-ne d'altres (v.g. quan avalua les obres de Verdaguer, Caudwell o W.C. Williams); tanmateix, sovint, aquest suposat acte de justícia no és sinó un recurs retòric irònic (el de la concessió) per precipitar des de molt més amunt l'obra en qüestió. Un recurs que hem esmentat en el capítol anterior i que hem anomenat parabòlic o de chute (en el western en diuen "harder will be the fall") -i que vindria a ésser el que Lausberg anomena "hipèrbole irònica"- que Ferrater usa tant en crítica com en poesia i que

consisteix en un inici en *crescendo* del to del discurs fins a arribar un punt en què es deixa caure bruscament tot i restant contradits el to i les argumentacions anteriors. Recurs que poden relacionar amb la definició que fa Tietz de la ironia romàntica segons la qual el poeta crea una il·lusió, sovint de bellesa, i, de sobte, la destrueix amb un canvi de to, un comentari personal o un sentiment contradictori. Un text poètic prou significatiu d'aquesta mena d'ironia fóra el poema de Rimbaud "Les reparties de Nina" en què l'estimada respon al llarguissim i líric convit del poeta a fugir *out of the world* amb la simple i descoratjadora frase *Et non bureau?*

Vegem-ne uns exemples pertanyents a l'obra crítica de Ferrater: "De 1910 a 1930 el únic escritor que tenía talento es Joan Puig i Ferrater; desgraciadamente su incultura era tan fabulosa, que no permite casi que el talento se manifieste. Una incultura en el nivel más bajo, el de las faltas de gramática, por ejemplo. (...) Rosa Leveroni escribe bien pero no tiene gran cosa que decir, y Vinyoli, que acaso tenga algo que decir no sabe escribir" (95); "Confesso que he llegit aquest llibre sense saltar-me gairebé cap pàgina, i tot interessat. És informatiu, la història de Julià és molt més bonica que jo no sabia, i ara entenc els poemes de Kavafis que parlen d'ell. La veritat, però, és que més aviat m'avergonyeix d'haver-me interessat pel llibre, que és d'una aixafadora vulgaritat, tant de pensament com d'escriptura" (96).

J.L. Borges en les seves ressenyes a la revista "El Hogar" usa sovint aquests recursos litòtics per censurar; vegem-ne uns exemples (en el primer es combina la hipèrbole irònica amb la

paradíastole): "Es indudable que si bien hay muchos ingleses que conversan muy poco, hay muchísimos otros que no conversan. De ahí (tal vez) la no menos indudable excelencia del *oral style* o estilo conversado de los prosistas de habla inglesa. En este sentido, el libro que reseñamos es ejemplar. Desgraciadamente, las opiniones del autor, son menos irreprochables que su sintaxis. En un lugar habla de Stuart Merrill, "tal vez el mejor poeta lírico americano desde Edgar Allan Poe". (102); "F.T. Marinetti es quizá el ejemplo más célebre de esa categoría de escritores que viven de ocurrencias, y a quienes rara vez se les ocurre algo. (103)"; "Los artículos y anotaciones de viaje prueban el justo pesimismo, la lucidez casi intolerable de Huxley; los cuentos y poemas, la intolerable penuria de su invención. ¿Qué opinar de esos melancólicos ejercicios? No son inhábiles, no son tontos, no son extraordinariamente aburridos: son, simplemente, inútiles." (104); "Después de estas arbitrariedades, nos reconforta una buena perogrullada como ésta (página 106): "*Las mil y una noches* son todavía hoy el encanto de la juventud". Sin embargo, el apice de la obra está en la página 266. Ahí está escrito que el poeta Rimbaud "gustaba de abrazar a los babuinos". Los traductores, en una emulación de imbecilidad, agregan esta nota: "Especie de monos". (105)

La segona tècnica bàsica, que sovint es dona conjuntament amb la primera, és l'ús de l'analogia i de què n'hem parlat ja a la introducció a aquest estudi. Metàfores de la quotidianitat que es troben contínuament en la poesia de Gabriel Ferrater i que són usades amb una clara funció denigratòria en el seu discurs crític: (i fixem-nos a més a més en aquest paràgraf que citem tot seguit com Ferrater cerca la complicitat d'un "gran" (Malherbe) per atacar-ne un

altre): "Jo em vaig deixar dir durant anys, amb la més abjecta candidesa, que Paul Valéry era un molt competent elaborador de versos, i si ara em poso a pescar per la memòria em surten lluços com aquest: *Par la sève solennelle / Une espérance éternelle / Monte à la maturité*, una rima on Malherbe hi hauria deixat la barba de tant com hauria rigut" (106); "La estética al uso (ya conocen ustedes la idea: una substancia etérea e insusisa al humano albedrío, que llamamos "belleza" y que se deposita sobre las obras de arte como la sal sobre la ensalada)" (107); "Hi ha milers d'observacions agudes fetes per poetes, però els poetes no acostumen a caracteritzar-se per la consecutivitat de les idees, (...) i quant als tractadistes, o bé tenen l'orella de suro, o bé, pitjor encara, la tenen massa fina o volen fer veure que la hi tenen, i senten volar uns mosquits deliciosíssims per ells, però que al poeta li fan pensar només en insecticida" (108).

Freud (109) constata també el gran rendiment d'aquestes tècniques metafòriques fins el gènere dels acudits i dels discursos irònics en general en què es presenta un objecte d'elevada categoria, una abstracció unita a un altre de naturalesa molt concreta i fins i tot de baix llinatge (v.g. l'heraclítianisme i la secreció urinària), tècnica que Freud il·lustra amb els versos de Heine ("Fins que, per fi, em van petar tots els botons -dels pantalons de la paciència"). En efecte, la comparança en registre baix és un dels recursos amb més rendiment entre els il·lustres impertinents: Pound compara B. Shaw amb una "brossa de formatge intel·lectual" ("Mr. Shaw is the intellectual cheese-wite, constantly enraptured at his own cleverness in being able to duck down through one hole in

un altre" (110) i diu Coleridge: "En aquest país, el llibrer d'un gran home és com un ciri a Lapònia; tan bon punt s'encèn és extinguit per mosques, mosquits i moscardons" (111). Hom se n'adona de la doble ironia ja que d'una banda els lectors de poesia es comparen amb uns animals tan "antipoètics" però tanmateix tan multitudinaris com les mosques, i d'una altra, és obvi saber que el clima de Lapònia no permet la seva existència; és a dir, que per a Coleridge no només els lectors són uns enzes sinó que no n'hi ha. I un exemple d'A. Prieto i L.A. Villena, en què conflueixen les dues tècniques de blasme de Ferrater: "Luis Cernuda -teorizando- atribuye a Camposor el mérito (dentro de las demás torpezas) de llevar el lenguaje coloquial al poema. Esto es cierto. Ahora bien, el problema viene cuando nos enfrentamos al poema. Todo es esa canilla y ese refrán" (112).

I sobretot vull fer èmfasi en el paral·lelisme existent entre Ferrater i Eugeni d'Ors ja que, com assenyala Josep Murgades, "l'analogia en tota la seva multiplicitat de registres, és la clau de volta del pensament orsià, així com també, sobretot, la sal i el pebre de la seva parafernàlia retòrica" (113). Vegem tres exemples de l'analogia en funció irònica en l'obra d'Ors: "No conec sinó un versificador de menys esperit poètic que don Josep Maria Espronceda: i és don Joaquim Maria Bartrina (...) Ambdós mereixen un record públic. No un monument, sinó el retrat en una gran làmina el dia en què s'editen atlas de Patologia social, com se n'editen de Dermatologia." (114); "L'anglesa cursi que, confortablement coberta d'una gavadina impermeabilitzada, molt segle XX, sospira pels costums del segle XIII, ens dona una imatge -caricatura, però molt

fidel- de l'ànima de Chateaubriand. Chateaubriand és el qui es val de les pitjors eines del vuitcentisme per cantar les enyorances de l'antic règim." (115); "Es diu que la realitat espanyola va assassinar Larra.- Sí, com l'estufa mal encesa i fumadora a l'home qui no ha tingut esma d'alçar-se del llit i obrir la finestra. Però només els qui han obert les finestres, són els nostres." (116).

Aquest recurs analògic cal relacionar-lo amb el procediment irònic que Ferrater observa en Josep Pla (i que ell hereda de Sterne): el de la provocació d'una incongruència com a resultat de la combinació de dos nivells distants (v.g. un seriós i un quotidià-familiar o un abstracte i un concret).

A més a més d'aquests dos recursos principals, el parabòlic de *chûta*, l'analogico-degradatiu, Ferrater n'usa d'altres de suport, més puntuals, com els següents: A) Ús irònic del tractament de respecte (que, de fet, no és sinó un tipus particularitzat del recurs parabòlic) que hom pot observar en les invectives de Ferrater contra el "senyor Cambó" o quan parla de les "senyoretes aficionades" a la literatura amonades per les qüestions d'estil o en aquest fragment d'un article de l'època de Laye "El señor Serra mejoraría incluso su estilo si, en primer lugar, renunciaría a ciertas incursiones por los campos de la antropología recreativa, de la filosofía de la historia, o de la psicología con delirios de grandeza que ahora se estila. En cuanto se insinúan temas de tan patética importancia, el discurso del señor Serra adquiere una rigidez de yeso, y el lector queda ligeramente mareado y sin grandes deseos de proseguir su lectura" (117), recurs que acabem de veure en Ors quan feia al·lusió a Espronceda i a Bartrina i que hom recordarà

que és el que usa Cernuda en l'article "Goethe y Mr. Eliot" en què censura i ridiculitza l'ideologisme de T.S. Eliot anomenant-lo insistentment Mr. Eliot. B) Transformació d'un nom propi en nom comú, la qual degrada la suposada importància i singularitat de l'individu en qüestió. Diu Ferrater a propòsit d'un llibre de línia estructuralista: "(...) la major part dels articles tracten de generalitats, ni millors ni pitjors que les de qualsevol Umberto Eco" (118). Com diu Hodgart, "la tècnica bàsica del satíric és la reducció: la degradació o desvalorització de la víctima mitjançant el rebaixament de la seva estatura i dignitat." (119). C) Diminutius com "truquitos", "articulitos", "cuadritos". Una mostra on apareix també el recurs parabòlic: "Em caldríen quinze dies d'estudi amb llapis i paper per treure'n ben bé l'aigua clara. De tota manera,estic conscienciosament disposat a apostar que l'aigua és aigua." (120). L'exemple paradigmàtic de l'ús irònic d'aquest recurs dels diminutius fóra, sens dubte, el *Ferdydurke* de Gombrowicz (121). D) Ús molt freqüent d'insults adreçats a la incompetència, la incultura o l'actitud "al·lucínada" de l'autor en qüestió que Ferrater pot qualificar de "beret", "gloriós analfabet", "insensat", "estúpid lineal de primer ordre", "ximple", "pallasso", proferidor de "bestieses", etc. -quan Ferrater, fent gala d'un gran esperit noucentista, vol avaluar positivament actituds morals i literàries usa termes com "civilitzades", "cultes", "sensates", "concises", "witty...". Vegem-ne uns quants exemples: "La cultura y la inteligencia constituyen la personalidad, no la destruyen, como andan por ahí clamando algunos ruidosos y selváticos seres" (122); "El político que pretende establecer

una paz para all años, motiva una guerra para mañana; y el artista que cree haber aprendido alguna técnica infalible está incubando una estupidez" (123); "L'època d'ara, quan tot escriptor, o bé és ximple o bé s'ha sotmès al terrorisme del mestre-tites (fins les fantasies d'un Joyce no són sinó acrobàcia dins d'un circ ben dibuixat)" (124); "El espíritu chistoso de algunos y la afección de muchos han colaborado para hacer derivar el cubismo de abstrusas especulaciones metafísicas o matemáticas" (125); "El resultat d'aquestes operacions és que els ignorants propel·lits sense control (Michel Foucault, per exemple) no saben ja ni per on desbarren, i els ignorants que encara tenen frens (Jean-Paul Sartre, posem) s'han format del lingüista una imatge equivalent a la que un inquisidor medieval devia tenir de les bruixes" (126); "Sembla que aquest és el primer llibre de crítica de Pound, i és tan boig com si fos el darrer. Però ni que fos sensat, no fóra traduïble, perquè és un centó de pseudo-traduïcions fetes per Pound, i l'argamassa que ho ajunta es limita a uns quants eructes interjectius (...) O sigui que el wit d'aquesta mula no arriba ni ha distingir (en una traducció de Bernatz de Ventadorn) entre *tout i tot*" (127).

Podríem recordar els motius que provoquen la crítica negativa de Ferrater que assenyalaven a la introducció d'aquest estudi. Un fóra la incompetència técnico-formal concretitzada, sobretot, en l'excés de generalitzacions "boiroses" i en la inseguretat lingüística que tanta angúnia provoquen al Ferrater poeta i crític, delerós de concretesa i concisió, i que són les causes primordials per les quals abomina la literatura catalana de la Renaixença i el Modernisme i preua la del Noucentisme. Així com

l'antimodel de Pavese és D'Annunzio i el de Brecht és Mann (deia Brecht: "Trío Mann simplement perquè és el tipus d'autor de llibres artificials, fatuus i inútils amb més èxit"), l'antimodel de Ferrater és Maragall: exemple de la malaltia crònica de la literatura catalana que cal superar (el de la llengua); per a Ferrater, Maragall és el símbol de la fusió d'"una gran honestetat imaginativa" i "d'una extraordinària immoralitat verbal"; deia Ferrater -i fixem en el joc parabòlic d'aquest primer exemple-: "Maragall, un gran poeta, escriu tal com les noies de la bona societat parlen: fent ús de paraules el sentit de les quals no coneix o oblida, i donant-los un sentit arbitrari." (128); i deia en un altre moment: "La tentativa que nos asalta, y ante la que conviene precaverse, es la de *explaining away* a Maragall, precisamente sobre la base de su inexplicabilidad, de considerarle como un fenómeno teratológico de la literatura al que hay que aceptar como tal, relegándolo al estante de las bibliotecas que, para el goce de los delicados, guarda *La lozana andaluza* y *Los Chants de Maldoror*" (129). La ironia de Ferrater d'aquest segon exemple exigeix una cultura mínima per part del lector per tal de ser detectada; de la mateixa manera que aquell que no ha fullejat mai un llibre de dermatologia no pot arribar a copsar el fàstic que li produeixen a Ors les obres d'Espronceda i de Bartrina, aquí qui no s'opiga que la disciplina de la teratologia és una branca de l'obstetrícia que tracta les malformacions dels fetus ni no hagi llegit amb suspicàcia *Lautréamont* i *La lozana andaluza* no comprendrà el sentit total de l'enunciació que podríem resumir en el rebuig de Ferrater dels productes literaris contrafets lingüísticament (per excés o per manca) que no cerquen sinó

l'estupefacció del lector. L'admiració de Ferrater pel Noucentisme ve també per un altre camí: el Racionalisme, que el farà detestar les produccions artístiques i literàries plenes de vehemència, patetisme i excés de sentimentalisme (el *purple-patch*) o regulades per l'irracionalisme tal com succeeix en les avantguardes i en part del romanticisme. Verbigràcia: "Henry Mocre és molt més intel·ligent i articulat que la majoria d'artistes i sobretot dels crítics, i parla sempre de primera mà i sense fer el pallaso; quan, per exemple, dona les raons perquè prefereix una certa fusta negra a la majoria de marbres grecs, les raons són tècniques, raonables, i no pas masturbatòries com les d'un Tàpies o gent així" (130)).

Caluria afegir encara el rebuig de Ferrater a l'ideologisme que dins el món de la crítica es concretitza amb la poquíssima simpatia que li mereix la crítica "militant" (i, en general tota la crítica: Ferrater deia dels crítics que són "gentes, per lo general, de mente tan brucosa que uno llega a dudar que sean capaces de hallar todas las mañanas la parada de su tranvía" (131)). Ja que per a Ferrater l'home ideològic és l'antagonista del literat -recordem la seva famosa analogia: "La literatura es un procedimiento higiénico para destruir las ideas ideológicas: es un ácido disolvente."- (132). I quins són els corrents crítics que se sustenten en un cos ideològic més ferri? El psicològic o psicoanalític i el sociològic-marxista, caus ou habiten més comodament els que Ferrater anomena "crustáceos crítics, provistos de un grueso dermoesqueleto de prejuicios y teorías" (133) -del rebuig de la semiologia i de l'estructuralisme n'hem parlat ja a l. 1.-. Aquests exemples són prou il·lustratius: "Els papers dels

psicòlegs són, com era d'esperar, mostres d'estranyes activitats mentals infrahumanes (sembla que la intel·ligència psicològica s'ha de posar al costat de la militar, a la famosa llista)." (134); "Sobre Taine no es necesario insistir; mil veces ha sido denunciada su formidable insensibilidad ideológica, que le permitió residir durante toda su vida en el prostíbulo para ideas que es la psicología" (135) -Henri Taine també és una de les bèsties negres d'Ors-; "A mi, aquest home [Lukács] se'm fa espessament repel·lent. D'una banda és un comunista com no en podriem sonnar cap millor els propagandistes d'Allan Dulles, o sigui d'una immoralitat truculenta. (...) D'altra banda, quan parla de literatura, té un geni per la banalitat, el *non sequitur* i el pixar fora de test, que realment admira" (136).

La crítica de dins estant contra el gremi de crítics i literarats -que apareix ja a *Un cuerpo o dos* (137)- la comparteix Ferrater amb Gombrowicz, la més gran rancúnia del qual la llença contra els intel·lectuals i els artistes, i, sobretot, contra l'"escriptor secundari" (138) i els crítics diletants: "Señores, existen sobre la tierra ambientes menos o más ridiculos, menos o más infamantes, vergonzosos y humillantes, y asimismo la cantidad de estupidez no es igual en todas partes. Así, por ejemplo, el medio de los peluqueros se parece, a primera vista, más sujeto a la tontería que el medio de los zapateros. Pero lo que sucede en el medio artístico del orbe supera todos los récords de la estupidez y la infamia, hasta tal punto que un hombre normalmente decente y equilibrado no puede dejar de inclinar su rostro, inundado por el sudor de la vergüenza, frente a esas orgías infantiles y pretenciosas. ¡Oh, esos cantos sublimes que nadie escucha! ¡Oh, los coloquios de los enterados y el frenesí en los conciertos, y

aquellas intizas iniciaciones, y aquellas valorizaciones y discusiones, (...)!" (139). Dins el grup de persones properes a Ferrater afins a la crítica mordaç contra l'establishment intel·lectual literari, podríem citar el seu amic Gil de Biedma, per al qual "la mayoría abusadora de los hispanistas la componía un rebañó de neces laboriosos" (140) i, òbviament, no podem passar per alt la persona de Joan Ferraté, el qual arremet també contra la mediocritat del país català i sobretot dels seus intel·lectuals. Per a Joan Ferraté, els lectors que corren per aquest país "són, regularment desultoris i distrets, i en darrer terme del tot descurats i irresponsables (baligabalsgues, per dir-ho com pertoca), al mateix temps que molt sovint també malevolts (...) d'una imbecilitat maligna" (141).

Tots els autors que han reflexionat sobre la ironia coincideixen a assenyalar l'*impasse* crític que sobrevé a l'hora d'explicar el perquè alguns discursos són irònics. I a voltes, la dificultat no només es troba en l'explicació sinó ja en la fase de detectació. És a dir, que hi ha textos tan ambigus sobre els quals hom no es posa d'acord si cal llegir-los en clau irònica o en clau seriosa (és el fenomen que Guido Almansi anomena *tongue-in-cheek* (142)). Provoca el discurs ferraterià aquest *impasse*? El seu discurs crític, no, perquè en ell, com hem anat veient, la ironia és tant directa i clara com la sàtira. Ara: en la seva poesia aquest fenomen no és infreqüent. Poemes com "Literatura", "Lliçó d'història" o "A través dels temperaments" admeten (deixant de banda els conflictes de creences dins l'obra estant en què incorren les lectures no iròniques) totes dues lectures (la irònica i la no-irònica). O dit

altrement: que la ironia és un factor molt important en tota l'obra de Ferrater, però hom ha de saber advertir-ne les seves distintes funcions: en el discurs poètic la ironia és distanciadora i relativitzadora, mentre que en el crític és contundent, dràstica i sentenciosa. La causticitat de Gabriel Ferrater és un signe del seu discurs crític present en totes les disciplines que conrea i fou el signe que causà major impacte en la recepció de la seva obra i de la seva persona, de manera que molts per irritació, displicència, temor o admiració feren del to un emblema. Aquí hem tractat de fer una aproximació a l'estructura i la funció d'aquesta il·lustre impertinència (podríem haver analitzat altres aspectes de la seva obra crítica com el seu estil digressiu o les relacions entre la seva crítica i la d'Eliot, i, encara, caldria veure com algunes obres són avaluades en alguns moments de manera molt negativa i en d'altres molt positiva -v.g. les obres de Vinyoli i de Pla-). Crítica caústica que ataca la mediocritat intel·lectual i moral -i que, a l'ensem, no deixa de ser una exhibició de la pròpia intel·ligència- provocada en part com a reacció al baixsostrisme de la cultura i la literatura catalana i en part pel que Cioran assenyala en la seva obra *De l'inconvénient d'être né*: "On ne peut réfléchir et être modeste. Dès que l'esprit se met en branle, il se substitue à Dieu et à n'importe quoi. Il est indiscretion, empiètement, profanation. Il ne "travaille" pas, il disloque. La tension que trahissent ses démarches en révèle le caractère brutal, implacable. Sans une bonne dose de férocité, on ne saurait conduire une pensée jusqu'au bout." (143)

1. Sobre la distinció entre poetes fills de déu, fills de veí i fills de déu i de veí ahora, cf. GIL DE BIEDMA, J., "Como en sí mismo, al fin", *El pie de la letra, op. cit.*, p. 333.

2. HUGO, V., "Le Poète est un riche", *op. cit.*, p. 191.

3. "Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud -les deux derniers surtout- ont rêvé de 'surmonter l'homme'. (Nietzsche, au même moment, s'y usait jusqu'à la folie). Tous ont échoué et l'on peut évoquer à leur propos Icare ou Prométhée. Ce n'est pas le lieu de rechercher à la suite de quelles circonstances, après un siècle de romantisme, l'éternelle inquiétude, l'éternelle ambition métaphysique s'est à ce point exacerbée -à l'époque où les philosophes, au contraire, s'humiliaient devant la science positive- et pourquoi c'est à la poésie que l'homme s'avisa de demander une solution au problème de sa destinée", RAYMOND, M., *De Baudelaire au surréalisme, op. cit.*, p. 45.

6. VALÉRY, P., *Oeuvres, op. cit.*, I, p. 1418. Valéry contava aquesta divertida anècdota per desmitificar la suposada espontaneïtat lírica: "Un jour, quelqu'un m'apprit que le lyrisme est enthousiasmé, et que les odes des grandes lyriques furent écrites sans retour, à la vitesse de la voix du délire et du vent de l'esprit soufflant en tempête... Je lui répondis qu'il était tout à fait dans le vrai; mais que ce n'était pas là un privilège de la poésie, et que tout le monde savait que pour construire une locomotive, il est indispensable que le constructeur prenne l'allure de quatre-vingts milles à l'heure pour exécuter son travail".

5. "De cuando en cuando es intentada, en la confección y hasta en el comercio literario de cada país, la vindicación y, de retruco, la canonización del que, según el lenguaje del siglo XVIII, llamaríamos "el Patagón" o "el Salvaje"; en otros términos, de las producciones debidas a una espontaneidad sin cultivo. Si un día se trata de un pastor-poeta, otra vez, de una costurera-novelista. Los niños de nueve años van a hacer compañía, en ese Panteón del instinto crudo, a los genios analfabetos. La ortografía aparece entonces presentada como el peor enemigo de la inspiración. Y la no lectura de Shakespeare, como la condición indispensable para que un autor de teatro pueda ser comparado a Shakespeare. Vale la pena recoger la lección que la experiencia nos trae en tales coyunturas; lección que pudiera titularse: el artificio de lo natural. Así como todo lo que no es tradición es plagio, así puede asegurarse que cuanto es literatura no es cultura, es retórica, y retórica de la peor. Mil veces más afectado que el estilo académico suele resultar el estilo genderee. En el soletismo, que no el humanismo, se enrevesa la prosa. Y si, en una página, para relatar que una muchacha se ruboriza, lees que "las flores florecían su semblante", lo más probable es que esta página la haya escrito alguien que, a los diez y siete años, todavía no sabía escribir ni leer.", ORS, E. d', "Lo espontáneo", *La Tradición. Nuevo Glosario, op. cit.*, ps. 216-217.

6. Citat per ZIETLOW, P., *Moments of Vision. The Poetry of Thomas Hardy*, Harvard U.P., 1974, p. 54.

7. Cernuda tractà d'evitar sempre els vicis literaris de la *pathetic fallacy* ("lo que pudiera traducirse como engaño sentimental, tratando de que el proceso de su experiencia se objetivara, y no deparase sólo al lector su resultado, o

sea, una impresión subjetiva") i del *purple patch* ("o trozo de bravura, la bonitura y lo superfino de la expresión, no condescendiendo con frases que se gustaran por sí mismas y sacrificándolas a la línea del poema, al dibujo de la composición"), CERNÚA, L., "Historial de un libro", *Prosa Completa. op. cit.*, p. 922.

8. PLA, J., *El passat imperfecte. op. cit.*, p. 210.

9. VALÉRY, P., *Oeuvres, op. cit.*, I, p. 1471.

10. Sobre la polémica poesia i comunicació dins l'àmbit de l'estat espanyol cf. BONSANO, C., *Teoría de la expresión poética*, Gredos, 1952, *passim*; BARRAL, C., "Poesía no es comunicación", *Laya*, 23, 1953; RIERA, C., "Poesía como comunicación o poesía como conocimiento", *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Siedra, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, Anagrama, 1988, pp. 150-164.

11. "Don't be "viewy" -leave that to the writers of pretty little philosophic essays. Don't be descriptive; remember that the painter can describe a landscape such better than you can, and that he has to know a deal more about it.", POUND, E., *The Art of Poetry, op. cit.*, p. 6.

12. "O non piuttosto scorrono semplicemente tra me e il Piemonte relazioni, alcune coscienti e altre inconse, che io oggettivo e drammatizzo come posso in immagini: in immagini-racconto? E cominciano queste relazioni dalla materiale simpatia del sangue col clima e il vento, e finiscono nella faticosa corrente spirituale che agita me e gli altri piemontesi? Ed io esprimo le cose spirituali con racconti di cose materiali e viceversa? E questo lavoro di sostituzione, di

«l'illusione, di immagine, vale in quanto segno della illusiva e *all-pervading* essenza nostra?», PAVESE, C., *Il mestiere di vivere, op. cit.*, p. 13 (11-X-1935).

13. Dostoevski fa una divertida paròdia del *fifty-fifty* entre anècdotes i moral (que, és aplicable al seu propi discurs i, que, no vull negar que en els moments més escèptics envers l'obra del poeta que és objecte del meu estudi m'ha estat del tot útil a fi i efecte de procurar-me el suficient distanciament). En la seva novel·la *Els germans Karabázov*, un jove fa uns versos a la senyora Khokhiákov en ocasió de la seva malaltia. Ella immensament agrada exclama: "¡Oh, uns versos preciosos! No solament parlen del meu peu, sinó que són morals, i exposen una idea molt elevada, sinó que ja no me'n recordo.". I tot seguit diu el jove poeta: "Pocem aixecar monuments a Puixkin per haver cantat els peus de les dones; els meus contenen una idea moral!". DOSTOIEVSKI, F., *Els germans Karabázov*, Club dels Novel·listes, Barcelona, 1981, ps. 520-521.

14. Per a Aristòtil, la fi última dels éssers és la felicitat que s'aconsegueix realitzant la activitat que li és pròpia i natural -la intel·lectual per a Aristòtil-. Ferrater ens parla també de la felicitat i de les actituds intel·ligents envers la vida i, àdhuc, com Aristòtil, troba en el polifaceticisme la forma de coneixement més avinent per al seu pensament.

15. GOMBROWICZ, W., *Ferdynand*, *op. cit.*, p. 18.

16. Fixem-nos en aquest paràgraf: "Fryderik al seient del darrera, al costat de la senyora Maria, girava el cap en totes les direccions i adreava el colorit, semblava com si anant a l'església realment anés a l'església (...)"⁶, GOMBROWICZ, W., *Kronografia*, *op. cit.*, p. 37.

17. FERRATER, G., "Liliane Guerry, Cézanne et l'expression de l'espace", *Laye*, 14, 1951 (*Sobre pintura, op. cit.*, p. 417).
18. *Naked* s'usa en àmbits de seducció i provocació -no és exactament el nostre 'despullat', ja que 'despullat' es pot usar en àmbits formals- i *nude* en registres científics i poètics -ve a ésser el nostre 'nu'. El que Graves fa es invertir la seva funció informal / formal i prescriure per a la seva personal lexicografia *nude* per a significacions prostibulàries i *naked* per a simbolitzar l'amor, la bellesa i la veritat.
19. GRAVES, R., *Mannon and the Black Goddess*, 1965 (citat per SNIPES, K., "Robert Graves", *Critical Survey of Poetry, English Language Series*, III, Englewood Cliffs, New Jersey, 1992, p. 1124).
20. SOMBROWICZ, W., *Pornografia, op. cit.*, p. 39.
21. *Ibidem*, p. 71.
22. SOMBROWICZ, W., *Ferdynunde, op. cit.*, p. 73.
23. PAVESE, C., *Il mestiere di vivere, op. cit.*, p. 30 (23-II-1936).
24. L'efecte contrari fóra una obertura molt forta del poema. Per exemple, la dels *vociferous openings* de Robert Browning: "It is a lie!"; "No protesting, dearest!"; "Stop, let me have the truth of that "; "Stand still true poet that you are!" dels poemes "The Confessional", "St. Martin's Summer", "Dis Aliter Visum" i "Popularity", respectivament.
25. cf. el joc epifonemàtic de l'epigrama de Marcial "Faustine, plena Bassus,ibat in reda".
26. MACHADO, M., *Caprichos, Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1978, ps. 41-42.

27. Aquest fóra el cas també del poema de J. Guilién, "Tornasol", construït a base d'enumeracions, encaicaments interestrofics i nominalisme, fins a arribar al final del poema en on apareix el verb de la llarga oració que abasta tot el poema i s'ateny de manera culminant el sentit global del text.

28. "Si vous touchez sa main c'est bien sans le savoir, / Vous vous le rappelez mais sous un autre nom, / Au milieu de la nuit, au plus fort du sommeil, / Vous dites son vrai nom et le faites asseoir. // Un jour on frappe et je devine que c'est lui / Qui s'en vient près de nous à n'importe quelle heure / Et vous le regardez avec un tel oubli / Qu'il s'en retourne au loin mais en laissant derrière // Une porte vivant et pâle comme lui.", SUPERVIELLE, J., *Le miroir intérieur, Les amis inconnus* (1930-1934), Gallinard, 1981, p. 194.

29.

"THE COCKNEY AMORIST

Oh when my love, my darling,

You've left me here alone,

I'll walk the streets of London

Which once seemed all our own.

The vast suburban churches

Together we have found:

The ones which smelt of gaslight

The ones in incense drown'd;

I'll use them now for praying in

And not for looking round.

No more the Hackney Empire
 Shall find us in its stalls
 When on the lincolt crooner
 The thankful curtain falls,
 And soft electric lamplight
 Reveals the gilded walls.

I will not go to Finsbury park
 The putting course to see
 Nor cross the crowded High Road
 To Williamsons' to tea,
 For these and all the other things
 Were part of you and me.

I love you, oh my darling,
 And what I can't make out
 Is why since you have left me
 I'm somehow still about."

BETJEMAN, J., *High and Low* (1966), *Collected Poems*, J. Murray, 1987, ps. 348-349.

30. Reproduïxo només les estrofes 17ena., 18ena., 19ena. 20ena. i 21ena.:

"Nuvolades brunes
 i colles d'estels,

Ais set anys d'estar-hi,
 i en l'angoixa d'un

moltes, moltes llunes
passaran pels cels.

era i solitari
diumenge difunt.

ens que em trobi un dia
dins l'humà costum,
nat a melangia,
dubtant de la llum.

tindrè, a la imprevista,
el record boirós
d'haver-te estimada
abans jo no fos.

I en terra llunyana
viré. I en un pis
de fosca inhumana,
ple d'aire estantís.

CARNER, J., "Magda", *Ofrena, Obres completes, op. cit.*, p. 285.

31. "El d'ara obre les portes amb els ulls. / Al d'abans li agradaven les
pujades / recobertes de fulles vermelloses. / El d'ara té el d'abans dins una
capsa / plena de papellones dissecades. / No ho sap ningú. Ni tu. No ho sap
ningú.", FORMOSA, F., "El llibre dels viatges", 7, *Si tot és dintre*, Crítica,
Barcelona, p. 121.

32. "Mediante el diálogo entre prosa y poesía se perseguía, por una parte,
vitalizar a la poesía por su inmersión en el lenguaje común y, por la otra,
idealizar la prosa, disolver la lógica del discurso en la lógica de la imagen.
Consecuencia de esta interpretación: el poema en prosa y la periódica
renovación del lenguaje poético, a lo largo de los siglos XIX y XX, por

inyecciones cada vez más fuertes de habla popular", PAZ, O., *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*, op. cit., p. 90.

33. cf. VALENDER, J., *Cernuda y el poema en prosa*, Tamesis Books, London, 1984, p. 14.

34. PAZ, O., *Los hijos del limo*, op. cit., 98.

35. JACOB, M., Prefaci a *Le cornet à dés* (1916), Gallimard, Paris, 1945, ps. 22-23.

36. Sobre el poema breu, sovint líric, escrit generalment en primera persona i amb economia de llenguatge escrit al segle XVIII i que rebia el nom de *poème en prose* (v.g. el *Télémaque* de Fénelon), cf. BERNARD, S., *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, Paris, 1959 i CLAYTON, V., *The prose poem in French poetry of the XVIII century*, Columbia U.P., 1936.

37. I continua: "Quand on se rappelle qu'il est né des traductions, ou de pseudo-traductions, de ballades et de chansons, il est plus facile de comprendre qu'il ait été une des premières manifestations du goût romantique pour le couleur locale (exotique ou médiévale), pour les légendes populaires, pour le fantastique, pour le rêve; et d'autre part, qu'il ait commencé par adopter la structure de la *ballade*, c'est-à-dire la composition par couplets, à laquelle Aloysius Bertrand donne sa forme définitive.", BERNARD, S., op. cit., p. 764.

38. "Nous sommes arrivés maintenant à une position centrale d'où l'on domine, en arrière du Symbolisme, la grande tentative métaphysique des Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé pour "créer" une langue et trouve dans le poème en prose un moyen de parvenir à l'Inconnu ou à l'Absolu, et d'où l'on voit se dessiner, dans la première moitié du XIX^e siècle, des formes de révolte et des

tentatives de libération plus hardies encore; le Symbolisme d'autre part, par l'importance qu'il a accordée aux recherches techniques et aux théories esthétiques, a mis au premier plan la question de la forme poétique, et le problème des rapports entre prose et vers: à partir de la prose rythmée et du vers libre, " nous sera plus facile de dégager les traits distinctifs du poème en prose." *Ibidem*, p. 408.

39. "Il est plus intéressant de discerner les échecs (ou demi-échecs) qui sont dus, dans le *Spleen*, à la conception même de Baudelaire: ces échecs même sont instructifs pour l'historien du poème en prose. On a pu se rendre compte par ce qui précède qu'ils proviennent, en général, d'une structure trop peu rigoureuse, trop "rapsodique", qui se soumet aux hasards de l'événement au lieu d'organiser la matière suivant des lois artistiques, et qui fait dévier par des digressions la pureté de l'arabesque poétique; l'abus des développements, les ruptures de tons, la banalité ou le prosaïsme dans la forme, tout cela ramène le poème à la prose; la tension organique qui maintenait ensemble tous les éléments se relâche, le poème ne "cristallise" plus; le miracle poétique n'a plus lieu." *Ibidem*, p. 147.

40. DIAZ-PLAJA, G. *El poema en prosa en España*, G. Gili, Barcelona, 1956, p. 3.

41 *Ibidem*, p. 11.

42. STAEL, G. de, *op. cit.*.

43. BARTRA, A., "Questionari" (1965), *Sobre poesia*, Lata, 1980, p. 97.

44. CASTAGNINO, R., *La fenomenologia de lo poético*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1980, ps. 61, 81 i 97.

45. M'estic referint a un fragment del *Canço* LXXIX: "La impressió de l'encuny depèn / en part del que s'estampa / el motlle ha de contenir el que en ell es vessa / en / en el discurs / el que importa és / fer-lo intel·ligible e pot basta".

46. FERRATER, G., *Foix i el seu temps*, op. cit., p. 109.

47. També caldria afegir aquesta altra causa: "Mina, en el meu cas fu també un motiu de caràcter pràctic el que em dugué a escriure en vers: la censura. Com que el censor es creia i no entén el vers, em convé més d'escriure en vers que en prosa. Aquest és una de les raons; d'altra banda he de dir que m'agrada més la poesia que la prosa". RIBERTO, R., op. cit., p. 42.

48. PLA, J., *El passat imperfecte*, op. cit., p. 20.

49. POUND/JOYCE, *The Letters to Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, Faber & Faber, London, 1965, p. 90. També en la seva obra *The Art of Poetry* insisteix en la necessitat de concreció: "Use no superfluous word, no adjective which does not reveal something. Don't use such an expression as 'dim lands of peace'. It dulls the image. It mixes an abstraction with the concrete. It comes from the writer's not realizing that the natural object is always the adequate symbol. Go in fear of abstractions.", POUND, E., *The Art of Poetry*, op. cit., p. 4. En part, la seva poètica prové, com ell assenyala, dels conceptes xinesos i confucians: *Cheng*: *Chung Ming*. *Cheng* vol dir honradesa, claredat, perfecció i precisió en el mot, l'ideograma xinès que el representa és una llança solar que descansa en el precís punt verbal, el qual suggereix la serenitat confuciana de l'equilibri mental i emotiu. *Chung* és la fi de tota norma moral, ètica o filosòfica. *Ming* és la claredat excelsa de la intel·ligència, de la

comprensió i es representa per l'ideograma que uneix la lluna i el sol el qual suggereix l'augusta dimensió de la intel·ligència.

50. RUBERTO, R., *op. cit.*, p. 44.

51. "And one morning - near ... ndhai, not thinking of Homer, or Virgil, or Catullus, but having a very ... of actuality, noticed that 'poetry', *la poésie*, as the term was then understood, the stuff written by his French contemporaries, or sonorously rolled at him from the French stage, was a damn nuisance. And he remarked that poetry, with its bagwigs and its bobwigs, and its padded calves and its periwigs, its 'Justin à la Louis XIV', was greatly inferior to prose for conveying a clear idea of the diverse states of our consciousness ('les mouvements du coeur'). And at that moment the serious art of writing 'went over to prose', and for some time the important developments of language as means of expression were the developments of prose. And a man cannot clearly understand or justly judge the value of verse, modern verse, any verse, unless he has grasped this.", POUND, E., *The Art of Poetry*, *op. cit.*, p. 31.

52. Gineferrer ofereix una hipòtesi explicativa de la importància del poema narratiu en català les arguments de la qual no em semblen desafortunats per a la nostra tradició però són incongruents en aplicar-los fora: les altres literatures del XI no estan mancades de discursos poètics narratius: "Les hipòtesis d'aquesta mena són sempre arriscades, però potser fóra legítim de suposar que el fet que en català no hagi existit pràcticament poesia narrativa postmedieval (llevat de casos insòlits com el *Lepant* de Joan Pujol o, en un altre aspecte, els poemes de Francesc Tagell) atorga al gènere, a casa nostra, un potencial de possibilitats que, per la seva proliferació entre el segle XVI i el XIX, ha perdut ja fa temps

en altres debits idiomàtics.", QUINTERRA, P., próleg a GUINERA, A., *Antología poética*, Selecta, Barcelona, 1974, pp. 12-13.

53. FERRATER, G., *La poesia de Carles Riba*, op. cit., p. 115.

54. I a nota a peu de plana mostra encara més la seva actitud reàctia envers la divisió entre prosa i vers: "I here use the word "Poetry" (though against my own judgment) as opposed to the word Prose, and synonymous with metrical composition. But much confusion has been introduced into criticism by this contradistinction of Poetry and Prose, instead of the mere philosophical one of Poetry and Matter of Fact, or Science. The only strict antithesis to Prose is Metre; nor is this, in truth, a *strict* antithesis; because lines and passages of metre so naturally occur in writing prose, that it would be scarcely possible to avoid them, even were it desirable.", WORDSWORTH, W., "Observations on *Lyrical Ballads*" (1800), *The Prelude to Poetry. The English Poets in Defence and Praise of Their Own Art*, Rhys, E., ed., Everyman's Library, London, 1927, ps. 175-176.

55. Gabriel Ferrater va traduir l'any 1957 dotze poesies de Gottfried Benn (BENN, G., "Doce poesias", *Los Papeles de Son Armadans*, octubre 1957, ps. 61-62), un dels quals formula precisament la importància de l'estructura (*Satzbau*). Mot que pot traduir per 'sintaxi' i per 'estructura': Ferrater tria aquest concepte més ampli en què s'inclou també el de sintaxi). La traducció de Ferrater és la següent:

"Bien están ya el cielo, el amor y la tumba.

No queremos seguir ocupándonos de ellos.

Para nuestro ciclo cultural, todo está dicho y agotado.

Lo nuevo es la cuestión de la estructura.

y ésta es urgente:

¿por qué expresarnos algo?

¿Por qué pintamos o dibujamos una muchacha

del natural o de memoria,

o cubrimos una hoja de papel de barba

con muchas plantas, copas de árboles, euros

como gusanos gordos con caperazones

que se suceden, un tanto asquerosos,

en rigurosa alienación?

¡Totalmente insoluble!

No es el deseo de ganancia, puesto que

muchos se mueren de hambre con ello. No,

es un impulso de la mano

que viene de muy lejos, un instinto en el cerebro,

tal vez la supervivencia de un dios lar o de un animal totémico,

un priapismo formal a expensas del contenido.

Ya se pasará,

pero hoy día la estructura

es lo primario.

"Los pocos que saben algo de esto..." (Goethe).

¿De qué?

Yo creo que de la estructura".

L'original alemany d'aquest poema de 1981 és el següent:

"Alle haben den Himmel, die Liebe und das Grab. / damit wollen wir uns nicht befassen / das ist für den Kulturkreis besprochen und durchgearbeitet. / Was aber neu ist, ist die Frage nach dem Satzbau / und die ist dringend: / warum drücken wir etwas aus? // Warum reimen wir oder zeichnen ein Mädchen / direkt oder als Spiegelbild / oder stricheln auf eine Handbreit Büttenpapier / unzählige Pflanzen, Baumkronen, Mauern, / letztere als dicke Rauben mit Schildkrötenkopf / sich unheimlich niedrig hinziehend / in bestimmter Anordnung? // Überwältigend unbeantwortbar! / Honoraraussicht ist es nicht, / viele verhungern darüber. Neten, / es ist ein Anruch in der Hand, / ferngesteuert, eine Gehirnlage, / vielleicht ein verspäteter Heilbringer oder Totentier, / auf Kosten des Inhalts ein formaler Priapismus, / er wird vorübergehen, / aber heute ist der Satzbau / das Primäre // "die wenigen, die was davon erkannt" -(Goethe)- / wovon eigentlich? / Ich nehme an: vom Satzbau." (BENN, G., "Satzbau" (1949-1955), *Lyrik. Auswahl Letzter hand*, Linos, München, 1976, ps. 265-266) 56. 61. DE BIEDMA, J., "Emoción y conciencia en Baudelaire", *El pie de la letra*, Critica, Barcelona 1980

57. COHEN, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966.

58. CERNUDA, L., "Historial de un libro", *op. cit.*, p. 927.

59. POUND, E., *The Art of Poetry*, *op. cit.*, p. 5.

60. BOUSORO, C., *Tecnica de la expresión poética*, I, *op. cit.*

61. RAYMOND, M., *op. cit.*, p. 20.

62. "Yo, entre las formas reluctantes y cinceladas, empiezo a escribir las primeras páginas de una obra, de mi propia obra, de una obra como yo, idéntica a mí, proveniente de mí; de una obra que me afirma soberanamente contra todo y contra todos.", GOMBROWICZ, W., *Ferdynand*, op. cit., p. 23.

63. CALVINO, I., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torí, 1979.

64. ELIOT, T.S., "The three voices of poetry", *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1957.

65. Crítics com Joan Ferraté que no van dubtar a usar el concepte de veu impostada -tot i que les seves anàlisis giraven al voltant de la veu del jo poètic-, ara en mostren el seu escepticisme -possiblement per reacció envers els mestres: el distanciament envers els models de pensament (literaris) de la joventut-, com és prou evident en el seu próleg al *Catàleg general* en què defensa el retorn a la sinceritat poètica o, si més no, dins la seva poesia reclama que hom identifiqui autor i narrador: "Es sembla que m'ho explico quan penso que els meus versos no pertanyen al món de la poesia usual, on hi ha d'una banda un autor més o menys hàbil i de l'altra una figura que el representa en el poema, i l'estira i arrossega entre els dos fa que no se sapiga mai ben bé si els versos els ha fet el primer, que exerceix novés la funció d'un ventríloc, o bé el ninot que l'autor negreja per darrera." (FERRATÉ, J., *Catàleg general 1952-1981*, Quaderns Crema, Barcelona, 1987, p. 14) Ferraté no nega que en la seva poesia no hi hagi "ninots" sinó que són absolutament seus i que se'n fa responsable del que diuen.

66. PAVESE, C., *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 174 (21-VI-1940).

67. GIL DE BIEDMA, J., "Como en sí mismo, al fin", *El pie de la letra*, op. cit., p. 335.

68. En la poesia de D. Thomas s'observa en el primer període també aquest camaleonisme que tanmateix, no prové de Browning sinó de l'afecció -filtrada a través del romanticisme- per les velles bal·lades angleses.

69. LANGBAUM, R., *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, op. cit.,

70. *Ibidem*, ps. 107-108.

71. "For both poet and reader, to "see into the life of things" is to see their meaning. Meaning comes not from theoretical interpretation but from the intensest concreteness. (...) But when we try to rationalize our apprehension, break it up into moral or legal judgments or even judgments of fact, we are reduced to partial views, the variegated refractions of truth in the mirror.", *Ibidem*, p. 134.

72. *Ibidem*, p. 35.

73. Un intertext d'aquest poema (cf. apèndix VI: 1) és un vers de Baudelaire del poema "Le Balcon", poema d'exaltació del procés d'evocació i d'assumpció del propi passat. El poema de Ferrater reflexiona també sobre aquest tema (i en comparteix l'actitud en l'estrofa final), però a l'hora d'introduir l'intertext de Baudelaire dins l'estrofa en què es presenta la idea contrària (l'oblit) capgirar el vers de Baudelaire en sentit contrari: "Tu, mere des oblits" diu Ferrater; "Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses" diu Baudelaire.

74. MONOD, J., *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Seuil, Paris, 1970.

75. LEFEBVRE, H., op. cit.,

76. PAVESE, G., *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 214 (26-11-1942).

77. "La clave terminológica de esta elevación [de Jean Paul], *Introducción a l'estètica* está en el término *humor*, que, en manos de los ingleses había pasado de significar "manera extravagante de ser" -equivalente al español "ingenio" en Muerte de San Juan y en Cervantes, "el ingenioso hidalgo..."-, a indicar un distanciamiento irónico y sarcástico, que ensanchaba la vieja idea de lo "cómico" como algo vinculado a situaciones, tipos y juegos de palabras de una ridiculidad payperativa. El humor se empieza a volver algo positivo, un modo más elevado de mirar el mundo, sonriendo melancólicamente ante su pequeñez.", VALVERDE, J.M., *Breve historia y antología de la estética*, op. cit., p. 160.

78. ABRAMS, M.H., op. cit.,

79. ESCARPIT, R., *L'humour*, P.U.F., Paris, 1960, p. 27. De tota manera, Escarpit pensa menys en el concepte d'ironia romàntica que en el de ironia en l'ample sentit del mot, i, a més a més, si bé esmenta, com diem, la importància de la *self-consciousness* de l'autor, el que emfatitza per sobre de tot és la importància dels factors sociològics tot i assenyalant tres passos des de la generació del discurs irònic fins a la seva recepció: "1) Le paradoxe ironique, qui est le premier temps de l'humour, est obtenu par la mise en contact soudaine du monde quotidien avec un monde délibérément réduit à l'absurde. 2) La réduction à l'absurde est obtenue par la suspension volontaire d'une évidence accompagnée d'un comportement mental par ailleurs parfaitement normal et surtout parfaitement logique. 3) L'évidence suspendue est propre à un groupe social donné et le paradoxe humoristique que n'existe que pour les membres du groupe social acceptant cette évidence, ce qui, par parenthèse, explique pourquoi l'humour d'un pays donné est souvent inaccessible aux habitants d'un autre pays" (*Ibidem*, p.

- 89). Cf. la reflexió de L.V. Aracil sobre la ironia com a variació intencional dins el sistema sociocultural a *Papers de sociolingüística*, La Magrana, Barcelona, 1982, p. 149.
80. ALLEMANN, B., "De l'ironie en tant que principe littéraire", *Poétique*, 36, novembre 1978, ps. 385-398.
81. BOOTH, W.C., *Retórica de la ironia*, Taurus, Madrid, 1960, p. 32A *Rhetoric of Irony*, Chicago U.P., 1974.
82. *Ididem*, ps. 268-269.
83. ELIOT, T.S., "Andrew Marvell", *Selected Essays 1917-1932*, *op. cit.*, .
84. I, entre altres, de Gombrowicz: "Pues en el fondo del sarcasmo se ocultaba el deseo dramático de agradarle; si ironizaba, era únicamente para adornarme como un faisán con las plumas de su ironía, y sólo porque no había sido aceptado. Pero la ironía se volvía contra mí haciéndose una facha aún más asquerosa y terrible", GOMBROWICZ, W., *Ferdynand*, *op. cit.*, p. 74.
85. DARÍO, R., *Cantos de Vida y Esperanza*, Espasa-Calpe, Austral, Argentina, 1952°, p. 52.
86. cf. LAUSBERG, H., *Elementos de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1975, p. 216.
87. BOOTH, W.C., *op. cit.*, p. 102.
88. SAREIL, J., *L'écriture comique*, PUF, 1994, p. 179.
89. BERRENDONNIER, A., "De l'ironie", *éléments de pragmatique linguistique*, Minuit, Paris, 1982.
90. FREUD, S., *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Deutsche, Lipsia & Viena, 1905).

91. "Como es sobradamente sabido, los textos irónicos exigen que el lector invierta el recto significado de las palabras, operación mental que, aunque sencilla, desbordaba, de hecho, la capacidad intelectual de muchos censores, primera vengja de un procedimiento que implica, además, la relación y consiguiente comparación evolutiva de dos puntos de vista opuestos. Así el procedimiento resultaba doblemente útil: permitía burlar las normas vigentes en materia de censura y era de una gran eficacia crítica", GONZALEZ, A., *Poemas*, Cátedra, 1982, p. 18.

92. cf. HUTCHESON, L., *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, Methuen, New York & London, 1985.

93. El retret de Bèguin envers la "moderna" ironia de Heine és evident: "Cruel à soi-même, mais tendrement préoccupé de soi-même, He ne a rélé à sa complainte un subtil accompagnement de sarcasme. Il est imitateur de l'art de la dissonance, et certains poèmes e lui: sont par là d'un singulier "modernisme". Le rêve romantique, qui craint une réalité trop brutale, est brutalement nié à son tour par l'intervention d'une ironie qui n'a plus rien à voir avec les yeux souverains de l'esprit libre", BÈGUIN, A., *op. cit.*, p. 315.

94. ARGENTE, J.A., "Parodii lelismes", *Reduccions*, 6, 1979 (*De poètica i lingüística*, *op. cit.*, p. 48).

95. MANENT, A., "La susceptibilitat literària: la ironia", *Literatura catalana a debat*, Selecta, Barcelona, 1969, ps. 33-34.

96. ELIOT, T.S., "Andrew Marvell", *Selected Essays*, *op. cit.*, p. 269.

97. La impertinència dels dandys és famosa. No volen pas insinuar ni de lluny que Ferrater no fos, però sí que tant els desproporcionats d'aquells com els d'aquest

comporten un sentiment de superioritat (intel·lectual) sobre l'altre expressat en forma irònica. Luis Antonio de Villena ho resumeix així: "Por medio de la impertinencia el dandy ironiza sobre el mundo, quita importancia a lo que para los demás la tiene, para ponerse a lo que para los demás es innecesario. Al mismo tiempo, por la impertinencia, el dandy se eleva sobre su interlocutor, se significa (...) La impertinencia significa y eleva. Y puede ser mes de hecho-estética." (VILLENA, L.A. de, "La rebeldía del dandy en Luis Cernuda", *3 Luis Cernuda*, Universitat de Sevilla, 1977, ps. 124-125). L'odi *profanum vulgus* del dandisme es absolutament present també a Baudelaire: "La France traverse une phase de vulgarité. Paris, centre et rayonnement de Bêtise universelle (...)" (BAUDELAIRE, C., "Préface des Fleurs", *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 182). De tota manera, no cal ésser un dandy per abominar de la mediocritat: basta la intel·ligència.

98. Highet defineix la satira de la manera següent: "*Satire* is a continuous piece of verse, or of prosed mingled with verse, of considerable size, with great variety of style and subject, but generally characterized by the free use of conversational language, the frequent intrusion of its author's personality, its predilection for wit, humor, and irony, great vividness and concreteness of description, shocking obscenity in theme and language, and improvisatory tone, topical subjects, and the general intention of improving society by exposing its vice and follies." (HIGHET, B., *op. cit.*, p. 305)

99. FERRATER, G., "Pablo Picasso", *Sobre pintura*, *op. cit.*, ps. 297, 302, 312 i 314.

100. FERRATER, G., "Carta a un neòfit castellà, sobre literatura catalana, seguida de cinc anotacions de diari, sobre Oller i Vayreda" (1957-1958), *Sobre literatura, op. cit.*, ps. 130-131.
101. FERRATER, G., "Report sobre Benoist-Méchin, *L'Empereur Julien*" (1971), *Papers, cartes, paraules, op. cit.*, p. 36. Vegeu un exemple de Gil de Biedma en què usa també de la hipèrbole irònica (i observem que l'autor atacat, E. Pound, és també objecte de censura per Ferrater (*cf.*, nota 122): "La prosodia es siempre de primer orden, la retórica casi siempre magnífica -la célebre invectiva contra la usura, en el canto XLV, es una tontería solemne pero está impresionantemente dicha.", GIL DE BIEDMA, J., "Imagen postrera de Ezra Pound", *El pie de la letra, op. cit.*, p. 290.
102. BORGES, J.L., "Private Opinion, de Alan Pryce-Jones" (13-XI-1936), *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*, Tusquets, Barcelona, 1986, p. 45.
103. BORGES, J.L., "De la vida literaria" (4-III-1938), *Ibídem*, p. 212.
104. BORGES, J.L., "Stories, Essays and Poems, de Aldous Huxley" (16-IV-1937), *Ibídem*, p. 122.
105. BORGES, J.L., "Una alarmante *Historia de la Literatura*" (8-IV-1938), *Ibídem*, p. 225. Recomano la lectura sencera de la ressenya d'aquest llibre traduït per un "triumvirat català" les fiblades contra el qual són tant o més divertides que les que adreça Borges contra l'autor saldestre.
106. FERRATER, G., "Sobre la forma realista" (1968), *Sobre literatura, op. cit.*, p. 141.

107. FERRATER, G., "Exposiciones de María Girona y Jaume Mercadé", *Laye*, 13, 1951, (*Sobre pintura, op. cit.*, p. 15).
108. FERRATER, G., "Sobre mètrica", "De causis linguae" *Serra d'Or*, agost 1971 (*Sobre el llenguatge, op. cit.*, p. 77).
109. FREUD, S., *op. cit.*, p. 73.
110. POUND/JOYCE, *op. cit.*, p. 51... Pound comparteix, doncs, amb Ferrater la monomania contra Shaw, al qual Pound en una altra ocasió anomena "un covard de novena categoria".
111. COLERIDGE, T.S., *Biographia Literaria* (1817), Everyman's Library, London, 1922.
112. PRIETO, A., VILLENA, L.A., *El tema del saor en la poesia*, Planeta, Barcelona, 1977, p. 101.
113. MURGADES, J., Estudi introductor i a ORS, E. d', *La Vall de Josafat*, Quaderns Crena, Barcelona, 1987, p. xxxvii.
114. ORS, E. d', "Homenatge a Esproceda" (30-III-1908), *Glossari, op. cit.*, ps. 65-66.
115. ORS, E. d', "Chateaubriand" (11-I-1918), *La Vall de Josafat, op. cit.*, p. 8.
116. ORS, E. d', "Larra" (13-IX-1918), *Ibidem*, p. 159.
117. FERRATER, G., "Resseña sobre F. Serra, *L'aventura de l'art contemporani*", *Laye*, 24, 1953, (*Sobre pintura, op. cit.*, p. 433).
118. FERRATER, G., "Report sobre K. Chvatik, *Strukturalismus und Avantgarde*" (1972), *Papers, cartes, paraules, op. cit.*, p. 59.
119. HODGART, M.J.C., *Satire*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1969.

120. FERRATER, G., "Report sobre N. Goodman, *The structure of apperance*" (1972), *Ibidem*, p. 92

121. Els reiteradíssims diminutius el *Ferdycurke* de Gomborvicz ocupen pàgines senceres i són usats amb múltiples sufixs (*culito, cuculito, cuculillo, cuculao, cuculitiilo, cuculiquillo, cuculiano, colegialita, nanitita, risitita...*), recurs morfològic que posa al descobert una les subreptícies manyegueries d'una ideologia que en política rep el nom de populisme i en sociolingüística el de xaronisme i que en el món de les relacions humanes en honor a Gombrowicz hauria de rebre el nom de "culitisme". El culitisme no s'aplica només al món infantil, sinó també al sexe femení i en general a tot aquell que viu en essència o en estat d'immaduresa. O dit en termes gombrowiczians, el diminutisme és l'índici d'allò "subvalorat"; ara: per a l'autor "el "subvalor", la "insuficiència", el "subdesenvolupament" són més a prop de l'home que tots els valors".

122. FERRATER, G., "Ramon Rogent" (1955), *Sobre pintura, op. cit.*, p. 404.

123. FERRATER, G., "La pintura de José María de Martín", *Laye*, 22, 1953, (*Ibidem*, p. 63).

124. FERRATER, G., "Els nivells sintàctics", "De causis linguae", *Serra d'Or*, maig 1971, (*op. cit.*, p. 73). Joan Argente ofereix una interpretació força perspicax de les fiblades de Ferrater contra el "maestre-titisme": "Ferrater nostra una clara preocupació per aquest problema [el de l'ensenyament de la gramàtica], i l'actitud didàctica és patent, si més no en un nivell teòric, en els seus escrits i en la valoració de l'obra d'autors com G. Helbig i M. Glinz - a qui considerava un dels millors gramàtics d'aquest segle. Algú podria creure que aquesta actitud era més aviat un posat retòric, i que allò que en realitat el

feia disfrutar era de "deus": en evidència els "mestre-tites". Nom bé pot mirar-s'ho a l'inrevés: la constant referència al "mestre-tites" no passa de ser un recurs retòric, alhora que l'essentada preocupació didàctica no és sinó el reflex d'una actitud moral que comença per demanar d'un mateix un extrem rigor i una constant vigília per tal d'evitar que se li esmunyín incoherències flagrants o afirmacions buides de contingut empíric, que només poden induir a confusió.", ARGENTE, J.A., "Sobre el llenguatge, de Ferrater", *op. cit.*.

125. FERRATER, G., "Pablo Picasso", *op. cit.*, p. 290.

126. FERRATER, G., "L'estructura de la innocentada", "De causis linguae", *Serra d'Or*, novembre 1969, (*op. cit.*, p. 28).

127. FERRATER, G., "Report sobre E. Pound, *The spirit of romance*" (1972), *Papers, cartes, paraules*, *op. cit.*, p. 140.

128. FERRATER, G., "Dues anotacions de diari, sobre la llengua de Maragall" (1957), *Sobre literatura*, *op. cit.*, p. 59.

129. FERRATER, G., "El núcleo de Maragall" (1953), *Ibides*, p. 89.

130. FERRATER, G., "Report sobre Henry Moore on sculpture" (1972), *Papers, cartes, paraules*, *op. cit.*, p. 136.

131. FERRATER, G., "Sobre la posibilidad de una crítica de arte", *Laye*, 23, 1953 (*Sobre pintura*, *op. cit.*, p. 103).

132. CAMPBELL, F., "Gabriel Ferrater : las mujeres", *op. cit.*, .

133. FERRATER, G., "Exposición de J.A. Roda", *Laye*, 16, 1951, (*Sobre pintura*, *op. cit.*, p. 35).

134. FERRATER, G., "Report sobre D.D. Steinberg & L.A. Jakobovits eds., *Semantics: An interdisciplinary reader*" (1972), *Papers, cartes, paraules, op. cit.*, p. 152.
135. FERRATER, G., "Sobre la posibilidad de una crítica de arte", *Sobre literatura, op. cit.*, p. 99.
136. FERRATER, G., "Report sobre G. Lukács, *Marxismus und Stalinismus*" (1971), *Papers, cartes, paraules, op. cit.*, p. 127.
137. "Pagó y dejaron la sala. En el salón de visitas, un grupo de intelectuales mal alimentados aullaban alrededor de una mesa. Comentaban el último pipi lírico de último joven inquieto que el país había producido. Un folklorista septuagenario y barbudo chillaba como un conejo. dando el espectáculo más lamentable.", FERRATER, G., *Un cuerpo o dos, op. cit.*, p. 146.
138. "Y no estoy hablando aquí de los dulces, tibios juicios familiares de nuestras tías queridas; no quisiera referirme más bien a los juicios de otras tías: las tías culturales, aquellas numerosas semiautoras que expresan sus juicios en los periódicos. Pues sobre la cultura del mundo se sentó un montón de maritornes cosidas, atadas a la literatura, iniciadas de modo incomparable en los valores espirituales y orientadas estéticamente con ideas, conceptos y todo lo demás, enteradas ya de que Oscar Wilde es anticuado y Bernard Shaw es el maestro de la paradoja! 'tía, tía, tía'", GOMBROWICZ, W., *Ferdydurke, op. cit.*, p. 19.
139. *cf. ibídem*, p. 75.
140. GIL DE BIEDMA, J., "Como en sí mismo, al fin", *El pie de la letra, op. cit.*, p. 332.
141. FERRATE, J., *Les poesies de C.P. Cavafis, op. cit.*, p. 25.

142. ALMANSI, G., "L'affaire mystérieuse de l'abominable *longue-in-rheef*".
Poétique 36, *op. cit.*, pp. 413-426.

143. CIORAN, E.M., *De l'inconvénient d'être né*, Gallimard, Paris, 1973, pp.
135-136.