

FOSCA BLANCA

L'obscuritat poètica en Ausiàs March,
Luis de Góngora i Eugenio Montale

Cèlia Nadal Pasqual

TESI DOCTORAL UPF / 2014

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. José María Micó

DEPARTAMENT D'HUMANITATS



RESUM

Aquesta tesi tracta l'obscuritat poètica entesa com a fenomen lligat a la comprensió i a la recerca i creació de sentit. Es parteix de tres corpus textuais: una selecció de cants d'Ausiàs March (València, s. XV), les *Soledades* de Luis de Góngora (Còrdova, s. XVII) i *Ossi di seppia* i *Le occasioni* d'Eugenio Montale (Gènova, s. XX). El primer objectiu és analitzar la qüestió de l'obscuritat en cada un dels tres casos, evaluant-ne tant els marcs i mecanismes, com les raons i els impactes en el passat i en el present. El segon, és posar en diàleg les pluralitats i les diferències (diferents llengües, èpoques i tradicions; però també diferents històries de la recepció), que mostren les inescapables maneres de donar-se de l'obscuritat dintre del marc de la creació poètica, proposant, finalment, què ens pot continuar donant avui.

ABSTRACT

This dissertation deals with the poetics of obscurity phenomenon related to the understanding and the research and creation of meaning. It is based on three collections of writings: a selection of songs by Ausiàs March (Valencia, s. XV), the *Soledades* by Luis de Góngora (Cordova, s. XVII) and *Ossi di Seppia* and *Le Occasions* by Eugenio Montale (Genoa, s. XX). The first objective is to analyze the question of obscurity in each of these three cases, evaluating their frameworks and mechanisms, including the reasons and impacts either in the past or in the present. The second is to put the pluralities and differences (different languages, periods and traditions, but different stories of receipt) into a dialogue, showing the obscurity's endless ways to be within the framework of poetic creation, also suggesting what it can continue to give to us today.

TAULA

INTRODUCCIÓ	1
PRESENTACIÓ I OBJECTIUS	3
RAONS D'UNA TRIA COMPARATIVA	6
SOBRE L'OBSCURITAT	10
L'OBSCURITAT POÈTICA EN AUSIÀS MARCH	15
1. PRESENTACIÓ D'AUSIÀS MARCH, EL SEU TEMPS I LA SEVA OBRA	17
<i>El senyor de Beniarjó</i>	17
<i>Panorama sociocultural i literari de la València del quatrecent</i>	19
<i>Entre els trobadors i els ausiasmarquians: la proposta de March</i>	21
2. PROPOSTA DE TREBALL	26
3. ELS MOTIUS DE L'OBSCURITAT DE LA LÍRICA CULTA MEDIEVAL.....	28
<i>Els precedents: trobar clus i trobar ric</i>	28
<i>L'elitisme del poeta subtil. Qui pot entendre l'amor?</i>	30
a) El poeta sí que en sap. Lectures del cercle de Pere Torroella	31
b) Racionalitzar la paradoxa.....	36
4. SABER PROFÈTIC EN LLOC OBSCUR	43
<i>Una lectura contrareformista: la Visió en Somni</i>	43
<i>La tria dels poemes XXXIX, LXXIV i XLIX d'Ausiàs March per Joan Pujol</i>	46
a) Qui no és trist, de mos dictats no cur	47
b) Als fets coman tot quant serà de mi	51
c) A mal estrany és la pena estranya	57
5. VIATGE AL RENAIXEMENT	66
<i>La difusió de l'obra de March en el segle XVI</i>	66
<i>La recepció de l'obscuritat a través de la traducció de Romani</i>	68
<i>La recepció de l'obscuritat a través de la traducció de Montemayor</i>	73
<i>Les edicions cinccentistes: quina obscuritat?</i>	80
<i>L'obscuritat invisible</i>	85
6. DE LA RENAIXENÇA FINS AVUI.....	88
7. L'ELOQUÈNCIA DE L'OBSCURITAT MARQUIANA AL SEGLE XXI.....	92
<i>La incansable voluntat de dir</i>	92
a) Val més no ser entès que romandre callat	92
b) Mecanismes de comunicabilitat	94
<i>L'expressió de la consciència individual</i>	97
a) March contra tots	97
b) Un jo modern	102
<i>La confiança en l'emparaulament. El flux de consciència</i>	104
8. ACABAMENT	105

L'OBSCURITAT POÈTICA EN LUIS DE GÓNGORA	109
1. PRESENTACIÓ DE LUIS DE GÓNGORA, EL SEU TEMPS I LA SEVA OBRA	111
<i>El poeta racionero de Còrdova</i>	111
<i>El Barroc i les tensions culturals del Segle d'Or</i>	115
<i>Instruccions per a un naufragi</i>	119
a) Els projecte de les <i>Soledades</i> i el fil de la fàbula	119
b) L'estètica del conceptisme i el culteranisme i les seves interpretacions ...	121
c) Una poètica de la xifra	125
2. PROPOSTA DE TREBALL	128
3. LA NOCIÓ D'OBSCURITAT EN TEMPS DE GÓNGORA	130
4. ALGUNS APUNTS SOBRE ELS DEBATS DE LA POLÈMICA	139
<i>Introducció i documents</i>	139
<i>La llei i la tradició: entre el seguidisme i la revolta</i>	141
a) L'antiga <i>autoritas</i> i les ànsies de novetat	141
b) Ofici, inspiració i talent	143
<i>Xifratge lingüístic, incomprensió de criteris compositius i mal gust</i>	146
a) L'obscuritat i el <i>decòrum</i>	146
b) El gènere i el contingut	150
<i>Contraarguments i assumptes pendents</i>	153
5. DE L'ESTIGMA I EL DECLIVI (XVII-XIX) AL GONGORISME DEL SEGLE XX	156
<i>Obscuritat i pre-noucentisme a la península Ibèrica</i>	156
a) La restauració neoclàssica	156
b) Apunts sobre la recepció gongorina en el Romanticisme i la Il·lustració ..	159
<i>Góngora, el clàssic que aclama el segle xx</i>	161
a) La demanda de reinserció en el cànon	161
b) Damasianisme	163
c) La revisió formalista	166
d) A la llum dels moderns. I alguns claroscurs	168
6. L'OBSCURITAS BARROCA AL SEGLE XXI	171
<i>Obscuritat lingüística i xifratge</i>	172
a) La figura selvàtica	172
b) La relació amb el codi: distància i reconeixement	175
<i>Conseqüències poètiques de l'obscuritat</i>	182
a) De la mimesi a la creació	184
b) El debat del gènere, de nou	186
7. L'OBSCURITAT COM A CONTRAPODER	190
<i>L'horror cortesà i la fuga de la paraula</i>	191
<i>L'obscuritat com a alternativa al «bon gust»</i>	197
8. ACABAMENT	202

L'OBSCURITAT POÈTICA EN EUGENIO MONTALE	205
1. PRESENTACIÓ D'EUGENIO MONTALE, EL SEU TEMPS I LA SEVA OBRA	207
<i>Pinzellada biogràfica i context històric</i>	207
<i>El novecento modernista</i>	210
<i>Introducció a la poètica del primer Montale</i>	214
2. PROPOSTA DE TREBALL	220
3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ I PLANTEJAMENT SOBRE L'OBSCURITAT POÈTICA EN EL PRIMER MONTALE	222
<i>Un panorama modern per a l'obscuritat poètica</i>	222
a) L'obscuritat de la lírica moderna a Europa	222
b) L'obscuritat poètica en el primer noucents italià	225
<i>Obscuritat i dificultat, o el debat de l'obscuritat poètica a Eugenio Montale</i>	228
<i>Els arguments de l'obscuritat montaliana</i>	232
4. LECTURES DE LA LÍRICA MONTALIANA	235
<i>La creació d'una ficció sentimental</i>	235
<i>Els criteris de la demanda de claredat</i>	242
a) Veritat poètica i veritat històrica	242
b) Realitat empírica i realitat mental	245
c) Expectatives de sentit	248
<i>Lectures de «Il balcone». Un cas pràctic</i>	250
a) Els sentits construïts en les dinàmiques internes	250
b) Demandes de claredat o maneres d'interrogar un text literari	261
5. LA DESESTABILITZACIÓ DEL PACTE AUTOBIOGRÀFIC COM A REPRESENTACIÓ PRAGMÀTICA	265
<i>Les conseqüències del gest autorial en la creació</i>	265
a) Intervencionisme i paratext	265
b) Creació vs. expressió	270
c) Silenci pactat, silenci tolerat	273
<i>La convenció lírica és un pacte que es construeix</i>	280
a) L'especificitat del lirisme modern	280
b) Lirisme i ficcionalitat	284
<i>El model autoficcional</i>	285
a) Recapitulació i sortida	285
b) L'autoficció en narrativa	286
c) Auto, líric i bio en Montale	288
6. SOTJAR L'INEFABLE	294
<i>La reflexió sobre l'inexpressable</i>	294
a) El que està fora del llenguatge	294
b) La tematització des límits del dir i del conèixer	297
c) El desig de llegir el món	303
<i>Mecanismes per al·ludir l'absència</i>	308
a) Les vies del negatiu	308
b) Les imatges del límit	312
c) Les figures del silenci	316
7. ACABAMENT	322

CONCLUSIONS	325
BIBLIOGRAFIA CITADA	337
INTRODUCCIÓ	337
AUSIÀS MARCH	338
<i>Fonts primàries</i>	338
<i>Fonts secundàries</i>	340
LUIS DE GÓNGORA	352
<i>Fonts primàries</i>	352
<i>Fonts secundàries</i>	353
EUGENIO MONTALE	367
<i>Fonts primàries</i>	367
<i>Fonts secundàries</i>	368

INTRODUCCIÓ

Presentació i objectius

Aquesta tesi s'enceta amb una primera presentació d'allò que a partir d'ara s'entendrà per obscuritat poètica. Un breu capítol dirigit a aquesta finalitat precedeix els estudis de casos. Com es veurà, si una certesa s'evidencia des del primer moment en què es prova de definir l'obscuritat, és la impossibilitat de fixar i esgotar el debat d'una vegada per totes (com és impossible d'esgotar i fixar què és la literatura): l'enfosquiment en la comprensió i les seves implicacions creatives o poètiques són un fenomen de concreció variable, històric i cultural, una qüestió teòrica que supera, a la vegada que engloba, els límits de qualsevol definició sistematitzada d'època.

Algunes altres raons sobre la metodologia i l'actitud per a un estudi literari basat en la comparació segueixen en el següent apartat de la introducció. En aquest, s'hi expliquen les motivacions per les quals es reuneixen tres corpus de procedències dispars amb relació a l'obscuritat, entre les que destaco el benefici de les diferències i una menció sobre la circul·lació dels textos i les seves conseqüències en la conformació del cànon.

A partir d'aquí, la tesi s'estructura en tres capítols dedicats a la qüestió de l'obscuritat poètica en cada un dels casos convocats. Tots van acompanyats, a part d'una presentació general de l'autor i dels textos a tractar, d'una proposta de treball que n'especifica els objectius. Es veurà que moltes de les preguntes a respondre, així com la direcció en què es repensa l'obscuritat en cada un d'ells, es detecten tant a partir dels debats antics com dels estats de la qüestió actuals. Es farà particular esment, doncs, de la història de les seves lectures i comprensions; sobretot dels capítols més rellevants del diàleg entre el text percebut com a obscur i la cultura i societat que el rep —una recepció que equival a col·locar-lo en el si d'un camp de forces determinat per factors com les demandes de claredat, l'exigència tecnicopoètica, l'interès per l'ocultació d'un saber,

l'exhibició elitista, el conservadurisme o l'obertura a la renovació—. D'aquesta manera es comprova com els fruits i possibilitats de l'obscuritat formen part d'una estructura dinàmica que produeix sentit en el temps, des dels seus inicis i fins als nostres dies.

Del cas de l'obra d'Ausiàs March en subratllo que la seva dificultat va tendir a associar-se a la subtileza de les idees. El valencià mai no hagué de justificar l'obscuritat dels seus prestigiosos versos, perquè el que es notava era una exigència que no s'associava amb cap estil obscur concret (com l'anomenat culteranisme en Góngora) ni amb cap voluntat vana d'obscurantisme. Vist des d'avui, resulta curiosa l'absència de preguntes sobre la inestabilitat i condensació del discurs i sobre l'arduitat de la sintaxi, de vegades frec a frec amb l'anacolut. Per a un lector de a partir del segle XX, en canvi, els trets de la llengua marquiàna que més dificulten la comprensió poden resultar de gran interès, perquè constitueixen la possibilitat d'una subjectivitat moderna i propera (embullada i contradictòria) que sovint passà inadvertida, almenys en la consciència manifesta, als lectors de temps passats.

Ben diferent és el punt de partida de les *Soledades* de Góngora, que just difoses provoquen l'escàndol. La veritat és que la recepció de la seva obscuritat —principal marca estilística sota el paraigua del conceptisme i el culteranisme— ha aplegat reaccions ben diverses: la censura i crítica de la fase de la polèmica del XVII, el rebuig per part del classicisme, la reivindicació noucentista, i finalment les fructíferes revisions del gongorisme actual, que han posat fi als retrets sobre la parafernàlia formal i sobre la insustancialitat del contingut a partir de noves superacions del formalisme primitiu. L'aportació que es persegueix va dirigida a una nova interrogació de la xifra que permeti bastir nous sentits, especialment els relacionats amb el poder de la paraula poètica obscura com a reinicialitzadors de les funcions significants del llenguatge.

Per acabar, en *Ossi di seppia* i *Le occasioni* es parteix de la superació d'aquella proposta crítica que els relacionava amb l'hermetisme dels toscans dels anys 30. Tanmateix, les formes d'enigma montalianes han estat sovint tractades amb poca sistematicitat, relegades a una recerca biografista insuficient o considerades una dificultat simplement «provisional i superable». En la primera estació montaliana però, i de manera ben diferent de la gramàtica dels purs, els passatges enigmàtics se centren tant en la representació de la subjectivitat moderna i la creació d'una identitat privada com en la senyalització i al·lusió de l'inexpressable en el llenguatge. L'objectiu, llavors, és també relativitzar la centralitat de l'obscuritat d'herència simbolista davant de la qual aquest poeta presenta una alternativa forta.

En les conclusions es contrasten els resultats de cada anàlisi en relació amb la idea d'obscuritat poètica —una noció que ha variat amb el temps de bracet amb els canvis del sentit també històric de la creació poètica i de la poesia—, que sovint és un intent nou de dir i no d'amagar, i que en el si de les obres de March, Góngora i Montale també va lligada a una recerca del significat o potser del valor de la vida, la pròpia i la de tots.

Raons d'una tria comparativa

Puys que sens Tu algu a Tu no basta,
dona·m la ma o pels cabels me lleva;
si no estench la mia 'nvers la tua,
quasi forçat a Tu mateix me tira.

AUSIÀS MARCH, CV

If I can't work up to you, you'll surely
have to work down to me someday

BOB DYLAN, *NARROW WAY*

Avui, ens agradaria considerar la literatura comparada com una aproximació a l'estudi de les literatures sense fronteres —si no són les imposades per uns criteris de capacitat, llibertat i possibilitat raonables—; dintre d'uns paràmetres pròpiament humanístics —avalats pel valor de la negociació del sentit—, i amb predisposició a la cooperació i no a la competència amb altres disciplines. Com és sabut, en poc més de mig segle la literatura comparada ha hagut de superar una sèrie d'estigmes que han fregat la bipolaritat. D'una banda, s'ha passat de la denúncia de les restriccions de les anomenades literatures nacionals i de l'eurocentrisme a l'alarma d'una obertura presumptuosa que estendria irresponsablement i insensata els braços al món; de l'altra, de l'exigència d'una superació de l'empirisme decimonònic o de la reclusió en l'anàlisi de fonts i influències a la sospita sobre l'excessiu subjectivisme del judici crític i la potencial gratuïtat de la relació de casos (les anomenades *casual comparisons*).

Així doncs, després dels debats del tercer quart del segle XX que havien permès renovar i consolidar el comparativisme modern, aquest fou de nou posat a prova amb l'arribada del postestructuralisme a partir de la dècada dels 80.¹ Això comportà, en primer

¹ En aquest sentit, l'informe de Bernheimer publicat el 1995 a *Comparative literature in the age of Multiculturalism* —que aplega els tres informes de

lloc, l'increment de la preocupació per visualitzar sectors minoritaris i minoritzats dintre d'un panorama definit per una diversitat desigualment representada;² i en segon lloc, l'embranchada dels estudis teòrics (per exemple, el grup de Yale) erigits com una ciència social i cultural que ha de garantir una representació justa, objectiva i completa de les societats productores de béns culturals. No és però la meua intenció estendre'm, ni molt menys completar, l'estat de la qüestió de la disciplina, ja que aplega qüestions grans i que ara no venen al cas. Em limito, simplement, a apuntar dues breus reflexions directament lligades amb aquest treball, i que fan referència a la motivació de la tria de casos i als avantatges de la confrontació de la diversitat.

En primer lloc, i en un context de crisi de les humanitats, emfatitzo el valor de la crítica literària (atacada des del que sovint s'anomena *judici de valor*) com a eina d'argumentació sòlida sobre el criteri i *ideologia* (sense la qual no es podria, posem per cas, aspirar a una representació més equilibrada de les literatures abusivament minoritzades) per a la constant reproposició d'un cànon més lliure de determinades pressions polítiques i de mercat. En relació amb aquest propòsit, la necessitat de reformulació dels equilibris entre centres i extrarradis vigents a Europa i a l'Estat espanyol (lligades encara en part al vell model de la literatura-nació) es fa evident. L'assumpció de la proposta d'una reformulació de l'hispanisme en termes ibèrics (Resina, 2009), amb tots els avantatges que al meu entendre representa, encara no ha pogut esmenar fenòmens tan

l'ACLA (1965, 1975 i 1993), tres respostes a l'informe de 1993 presentat a la convenció de MLA (Appiah, Pratt i Riffeterre) i tretze articles complementaris anomenats *position papers*— reflecteix alguns dels ajustaments més importants d'aquesta etapa, tot just superada la Segona Guerra Mundial i la progressiva americanització de la feina començada pels emigrants de l'Europa de la postguerra.

² En la disputa sobre les possibilitats de l'estudi d'una literatura-món, esdeveniments acadèmics com el congrés de Petroia de l'any 2000 de la ILCA dedicat al multiculturalisme o publicacions com *Old Margins and New Centers: The European Literary Heritage in an Age of Globalization* (Maufort & Wagter [ed.], 2011) són bons exemples de l'impacte d'aquesta qüestió.

xocants com l'absència d'Ausiàs March en un lloc privilegiat del cànon (i col·locar March al costat de Góngora —i de Montale— és també un gest en aquest sentit).³

En segon lloc, la reunió del tres corpus proposats pretén presentar una diversitat enriquidora (diverses llengües, èpoques, tradicions), que no es basa en lligams de fonts i influències positives, sinó en la participació en un mateix diàleg que recull les riqueses de la diversitat.⁴ Afegeixo que dins un procés de desingenuïtzació de les relacions internacionals dels béns simbòlics, es tindran en compte tant els contextos d'origen d'aquests textos com els d'arribada, esdevinguts nous contextos d'origen que també exerceixen el seu paper de prisma «deformador». D'aquí l'atenció a la història de la recepció per entendre l'obertura de diferents apreciacions d'una mateixa obscuritat.

Finalment, la comparació de les diferències permet il·lustrar que l'obscuritat poètica —en singular— és una abstracció teòrica que només es pot concretar en diferents obscuritats (com veurem, les poètiques obscures dels tres autors seleccionats poden respondre a definicions en alguns aspectes contradictòries entre si). Haguéssim pogut utilitzar exemples diferents i el valor de les respostes sobre l'obscuritat podrien haver resultat igualment útils i valuoses. Es pot

³ I ho saben els comparatistes de casa nostra «la reciente institucionalización [en España] de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada no ha sido precisamente modélica, aunque sus avances [...] sean notables» (Llovet, Caner, Catelli, Martí & Viñas, 2004: 362). Pel que fa al marc d'Ausiàs March, és interessant l'estudi de César Domínguez (2012: s/n) sobre literatures ibèriques medievals comparades.

⁴ Pel que fa a la construcció del cànon que fixa aquests centres i perifèries, podem trobar dues direccions: la de cloure el cànon de la literatura-món (una idea que compta amb la noció fundacional de la *Weltliterature*) tal vegada de manera nacionalista (Curtius) o neoimperialista (Bloom); o negar qualsevol valor a la noció de clàssic universal (Dante, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Baudelaire, etc.) en nom d'una crítica postcolonial. Amb tot, el principal compromís ètic amb l'esforç real d'obertura i la reivindicació del marc d'una literatura mundial sense restriccions no tenen perquè estar renyits amb una selecció ocasional de casos relativament «poc plural», sinó amb el presentar-los arbitràriament com a centre totalitzador i negacionista de la marginació de les perifèries.

dir, per això, que l'elecció dels casos no ve motivada per una relació històrica entre els tres autors, sinó per la seva utilitat per verificar sobre terrenys històrics i lingüístics diverses qualitats del fenomen de l'obscuritat.

Sobre l'obscuritat

L'obscuritat té a veure amb el problema de la comprensió, que és inherent al llenguatge: tot acte lingüístic implica un major o menor grau d'allunyament, diferència i marge d'interpretació. Pensadors, artistes, músics, científics, místics i escriptors s'han preguntat al llarg dels segles sobre els límits del coneixement i del llenguatge per colonitzar aquesta distància quan és percebuda per sobre dels modes i límits del que resulta tolerable. Encara que l'obscuritat poètica no sigui un fenomen associable a uns tipus d'expressions o gèneres limitats, el camp d'estudi es limitarà ara a tres llegats literaris que comparteixen el marc de la poesia alta o culta. Tenir-ho en compte no és sobrer, perquè és en funció de la dialèctica entre el que el text té de constitutiu i els condicionants dels seus episodis de consum —i, per tant, també amb les convencions i expectatives atribuïdes a la institució de la poesia en cada moment—⁵ que l'obscuritat poètica s'activarà d'una determinada manera. A continuació desenvolupo breument les tres idees que considero clau per a un plantejament inicial.

1. L'obscuritat en tant que poètica: si l'obscuritat depèn de la possibilitat d'entendre, l'adjectiu *poètica* la relaciona amb la creació de sentit. Aquesta última qualitat fa molt extens el ventall de causes i motius de la foscor, que la tradició literària ha tendit a simplificar en dues: l'expressió de continguts místics i restringits (com en l'hermetisme o el trobar *clus*) i l'aplicació de determinades formes d'estil (des del culteranisme a algunes formes de poesia popular *slang*). L'obscuritat poètica, de fet, pot acudir en qualsevol ocasió en què el llenguatge en si, històric o del jo, ja sigui per censura, límits estructurals o qualsevol altra inadequació entre paraula i expe-

⁵ Perquè l'obra artística o literària impacta, en tant que associada a un determinat gènere i convencions, sobre un coixí d'expectatives més o menys col·lectiu i històric en perpetu canviament. L'obscuritat poètica, llavors, no es pot reduir a una qüestió d'estil, sinó que al seu torn forma part d'aquest procés que possibilita noves comprensions (que també són comprensions del fet literari).

riència, ha deixat de resultar clar i evident. Ara bé, si per això he dit que el ventall de les seves raons es fa ample, si es vol il·limitat; alhora aquest també es fa específic, diferent d'altres fenòmens d'incomprensió no-poètics, com ara els deguts a causes contingents o subjectives:⁶ sembla clar que les causes circumstancials (accidents de la transmissió, mal estat d'un manuscrit, desaparició d'alguna de les seves parts, etc.), tant si la filologia pot restaurar la llum de l'original com si els danys materials del suport o el desconeixement del codi ho impossibiliten, no tenen en principi res a veure amb el fet poètic. Les causes subjectives, per la seva part, poden presentar un punt de controvèrsia, ja que solen atribuir-se a la incompetència del creador o del lector. En el primer cas, el temps haurà d'anar decidint si es tracta o no d'una acusació passatgera de la crítica o de la preceptiva conservadora. En el segon, i partint del fet que el dret del receptor a participar en la construcció renovada de sentit és un requisit per a l'activació d'un text com a objecte literari; existeixen casos en què aquest pot mancar de les habilitats i coneixements mínims per respectar i cooperar amb el pacte poètic i codi històric que se li presenten. No es tracta pas de restringir una obra a una sola manera d'interrogació o a un perfil de públic exclusiu, sinó de discernir si una eventual percepció de l'obscuritat es deu a la violentació del text o si, en canvi, és en la lícita i productiva negociació entre lectura i escriptura que es manifesta. En aquesta última reflexió, per tant, brolla el tema del relativisme sobre la definició i la legitimitat de l'obscuritat, que s'ha de col·locar entre les innumera- bles maneres i possibilitats humanes de creació de sentit i de consens en la dimensió històrica i col·lectiva.

2. Obscuritat i obscuritats: l'obscuritat resulta tan antiga i diversa com la literatura mateixa: dels escrits de Píndar als sorollosos moviments rupturistes i experimentals típics del segle XX, s'ha mani-

⁶ Hi ha hagut moltes propostes de classificació de l'obscuritat; vegeu per exemple «Seven types of Ambiguity» de William Epton (1930) o Steiner (1990 [1967]), que distingeix entre dificultats contingents, modals, tàctiques i ontològiques. Enfocaments com aquests, però, tendeixen en algun moment a l'idealisme del qual cal distanciar-nos, com explico en els punts que segueixen.

festat des de l'antiguitat fins a dia d'avui; uns cops anirà més relacionada amb la transgressió o l'*underground*, mentre que d'altres, resultarà d'estilitzacions institucionalitzades; se servirà indistintament del registre culte i del popular, serà una xifra totalitzadora o es concentrarà en un punt de misteri, i es relacionarà tant amb l'excel·lència del mèrit com amb el mal gust. Com a resultat d'aquesta diversitat, la crítica ha anat acumulant diferents denominacions sobre els estils, moviments o fenòmens que s'hi refereixen: hermetisme, dificultat, ofuscació, intransitivitat, culteranisme, misteri, antiabsorció, enigma, etc.

L'obscuritat pot ser totes aquestes coses, i de vegades només una d'específica (com l'*obscuritas* romana); però si englobo la pluralitat de casos sota aquest mot i no sota el de *hermetisme* o *dificultat* és també per la flexibilitat i el pes que la tradició crítica li ha conferit.⁷ Com a «macrocategoria» comprensiva, en definitiva, es pot dir que apel·la a les diverses formes de relació entre text i lectura en què el sentit que s'hi compromet no neixi de l'evidència ni d'allò que, també per consens, s'anomena *claredat*.

3. Sobre la comprensió: la reflexió sobre l'obscuritat poètica en l'àmbit de la poesia es duu a terme entenent-la com a fet artístic.⁸ La comprensió, llavors, és un fet històric i contingent que topa amb un text (i una obscuritat) acrònic. La pregunta, en aquest cas, no és només què vol dir el text, sinó què pot dir. Davant la fosca, però,

⁷ Sobre la noció d'obscuritat, vegeu Fuhrman a «Obscuritas» (1966). L'obscuritat com a categoria globalitzadora de la multitud de fenòmens poètics relacionats amb la incomprensió, ha respost al seu torn a diferents definicions al llarg dels temps i de les tradicions, algunes fins i tot contradictòries entre elles (l'obscuritat com a opacitat total o com a vel translúcid, com a virtut o com a defecte). El fet és que no es pot parlar d'una sola manera de donar-se l'obscuritat, com tampoc de l'existència d'un sol conveni de criteris o preceptives que l'avaluïn; ni, en definitiva, d'una sola poètica que la sàpiga conjugar.

⁸ Existeixen definicions de l'obscuritat poètica des d'un punt de vista textualista (i universalista), cf. John Press (1963). Les característiques materials del text, però, han de tenir en compte el context i la recepció, com he comentat en l'apartat metodològic; de manera que es pugui parlar de l'obscuritat com a fenomen capaç de donar-se de diferents formes i maneres.

només el consentiment fa possible la coexistència de les pluralitats de sentit o reconeixement de la impossibilitat d'apropiació total d'una vegada per totes del mateix (Peñalver, 2005). La intolerància a les diferències, per tant, és la intolerància a l'obscuritat.

Una coneguda anècdota de la història de la pintura, i que bé pot extrapolarse a la de les lletres, és la reacció de Louis Vauxcelles a l'exposició de la nova pintura (Matisse i Kandinsky, entre d'altres) en un saló de París la tardor de 1905. En veure enmig de tanta experimentació i ruptura de la mimesi una estàtua renaixentista que li recordava els valors i el llenguatge de la limpidesa, es va exclamar d'haver-se trobat «Donatello entre les feres» (d'aquí l'origen del nom del *fauvisme*). Vauxcelles no era un aficionat, sinó un dels crítics d'art més influents de principis del segle XX; amb tot, la pregunta que fins ara li havia contestat satisfactòriament l'art de tall classicista ja no funcionava quan es dirigia a aquell art nou. L'experiència del fet artístic, tanmateix, és la possibilitat de renovació dels sentits, tal vegada encara per inventar; i només l'entesa i adequació entre aquest tipus de diàleg pot apaivagar la fúria del receptor envers la incomprensió. Que calgui una adequació, com he dit, entre obra i tipus d'interrogació, no vol dir que s'hagi de presumir una interpretació única i inamovible —més aviat tot el contrari—, però sí l'obertura a l'acceptació dels termes en què una poètica es proposa, que salvi de l'egocentrisme que no reconeix l'alteritat històrica i cultural.

Pel que fa a això últim, queda clar que les poètiques inacostumades sempre poden generar estupor en una recepció desproveïda de les eines adequades: dirigir la recerca cap a un tipus de recepció no única però sí oportuna implica que no s'infringeixin les regles del joc interrogant l'abstracte amb preguntes figuratives, l'intuïtiu amb expectatives positivistes o l'obert amb inspiracions d'univocitat. Fins que duri l'angoixa provocada per aquests tipus d'incomprensions, durarà la intolerància i la necessitat de trobar allò que abans s'havia establert com a llum en el que ara es percep com a fosca

indesitjable i molesta (per seguir amb l'exemple d'abans, la irracionalitat del fauvisme). No importa, per tant, quin sigui el tipus d'expectatives de sentit o de significat com que la cerca es dugui a terme mitjançant un pacte forçosament eficient i dinàmic (històric) entre lectura i escriptura. Només llavors es podrà conviure amb la foscor sense l'ànima d'alliberar-se d'unes ombres que ja no són opressives perquè, en el fons, un text és obscur en relació amb una determinada pregunta de claredat, és a dir, de sentit.

**L'OBSCURITAT POÈTICA EN
AUSIÀS MARCH**

1. Presentació d'Ausiàs March, el seu temps i la seva obra

El senyor de Beniarjó

He was a passionate hunter and a man
of very sensual disposition.

GERALD BRENAN

Ausiàs neix l'any 1400, probablement a València, en el si d'una família benestant i lletrada, començant per l'avi, Jaume March (1300-1375), i continuant per l'oncle i pel pare.⁹ Aquest últim, mossèn Pere March (c. 1337-1413), ja mostra una sensibilitat literària pel tema de la mort i la sentència moral que d'alguna manera acabarà heretant el seu fill. Al seu torn, l'oncle Jaume II (c. 1336-1410) destaca com a mantenidor i jutge del consistori de la Gaia Ciència de Barcelona, una de les institucions més rellevants de la poesia cortesana. La seva contribució a l'exercici d'aquesta producció en provençal es concreta amb la publicació del *Llibre de concordances* (1371), que, juntament amb el *Torcimany* de Lluís d'Averçó, constitueix una de les preceptives sobre rims més importants de l'època. En consonància amb l'esperit jocfloral, també compon versos sobre la cavalleria i l'amor a partir de la mateixa idea escolàstica entorn dels elements corporal i intel·lectual que el componen. Resta mencionar Arnau March, probablement cosí d'Ausiàs, la «Cançó d'amor tensonada» del qual relata el debat entre seny i cor i constitueix una mostra més de la tradicional tensió dicotòmica que proposava l'amor com un accident per a l'home «escindit». Ausiàs col·locarà aquest debat en el centre de la seva poesia mitjançant una sistematització tripartida (amor carnal, mixt i

⁹ Pagès (1990 [1912]) establí que l'any de naixement del poeta era el 1397 i el lloc, Gandia. Aquesta versió, en general, es donà per bona fins a les investigacions de Chiner (1993, 1997, 1999), que defensa una data tres anys posterior i proposa com a plausible que el lloc de naixement fos València ciutat. La resta de dates biogràfiques que apuntam estan millor i més extensament exposades als documents citats i a Ferreres (1979a).

pur), que parteix de l'antiga idea platònica de la doble naturalesa humana,¹⁰ consistent en cos «...qui és corrupta creatura» i ànima, que «béns e virtuts ab llauger peu encalça» (LXXXVII, v. 14, 17); però amb una manera de dir altament innovadora que produirà nous resultats.

Sembla clar, doncs, que el panorama històric i familiar facilitaren l'aproximació d'Ausiàs al món de la literatura culta i trobadoresca, la base dels poetes catalans del XIV i XV. L'ambient de palau en què aquesta es cultivava no fou aliè a Ausiàs, que de ben jove rebé formació de cavaller i, com altres poetes de la talla del marquès de Santillana, Andreu Febrer i Jordi de Sant Jordi, també participà en les empreses militars italianes i africanes del rei Alfons el Magnànim. Les aprovençalitzades formes i temes de les cançons d'amor dels seus predecessors disten dels turmentosos discursos sobre la carnalitat i l'esperit que plantejaria March; en el cambrer reial De Sant Jordi, tanmateix, ja s'entreveu un canvi d'actitud: el jo personal, que a «Lo presoner» d'aquells anys de campanya bèl·lica *cuitava de tristor morir*, estableix un precedent d'expressió subjectiva i sincera, que serà una de les marques poètiques de March.¹¹

¹⁰ En l'amor espiritual o pur hi ha una idea final d'alliberació de l'ànima de les passions dels sentits. Aquesta idea, per bé que elaborada, prové d'una tradició consolidada, que comença amb Plató (amb nocions com el sentiment d'enyorament del regne de l'ànima, partició còsmica entre allò sensible i allò intel·ligible) i que per a March acaba en el cristianisme. S'ha discutit sobre el platonisme en Ausiàs March apuntant la dualitat d'esferes (material i ideal) sense connexió entre elles com a via de progrés, base per a l'acceptació renaixentista de la multiplicitat provinent de la unitat creadora o neoplatonisme (Lledó-Guillem, 2004). De fet, March serà interpretat i imitat en clau neoplatònica pels cercles cortesans valencians i barcelonins al llarg del segle XVI (Duran, 1997). Per la seva banda, Archer (1994) i Cocozzella (1997) hi veuen una lògica hilemorfista i, per tant, una decantació aristotèlica.

¹¹ Jordi de Sant Jordi ens apareix com un epígon dels trobadors des de tots els punts de vista. Tot i trobar-lo estretament vinculat a Alfons el Magnànim, príncep del Renaixement, el poeta mor vers el 1424, és a dir, abans de la segona i definitiva estada del Magnànim a Nàpols, deu anys més tard, que és quan la seva cort adquireix el decisiu caràcter renaixentista (Riquer, 1984: 169).

Encara no s'ha establert amb precisió la cronologia d'execució i difusió de l'obra del nostre poeta, però es dedueix que l'activitat creadora començà cap al 1425, any d'abandó de les armes i retorn a la terra natal, on va viure la resta dels seus dies, fins al 1454.¹² El rei l'havia nomenat falconer major (uns animals, els falcons, que apareixeran en diversos dels seus poemes). Cinc anys després abandonà el càrrec per dedicar-se a gestionar i defensar els seus senyorijs i privilegis de noble feudal. Ausiàs fou un home baralladís i ambiciós, es casà primer amb Isabel Martorell, germana de Joanot Martorell, autor de *Tirant lo Blanc*, una de les grans novel·les cavallaresques de la literatura universal que no debades el Quixot se salva de la foganya on havien de cremar els llibres de cavalleries. En segones núpcies s'ajunta amb Joana Escorna, que mor deu anys després. Dues vegades viudo i sense descendència legítima.¹³ S'assegurà el benestar en la maduresa gràcies a la plantació de canya de sucre i a les bones relacions amb el príncep de Viana, amb qui compartirà l'afició per les lletres.

Panorama sociocultural i literari de la València del quatrecent

La valencianitat havia jugat a favor seu: tot i la crisi general que durant els segle XIV i encara gran part del XV atupà els territoris catalans¹⁴ i la competència pel poder de la noblesa per part de l'estat i la burgesia, durant la segona meitat del XV la ciutat de València visqué una època daurada com a centre neuràlgic de la corona catalanoaragonesa.¹⁵ L'impuls demogràfic i econòmic d'aquell

¹² Sobre l'exercici de la literatura per part de March com a forma alternativa de manifestar la condició de noble després de l'abandó de la carrera militar vegeu Sáiz (2010).

¹³ Se sap de Francesc, un fill il·legítim. I de Teresa Bou, una dama casada a qui el poeta hauria dedicat molts dels seus cants.

¹⁴ Per a un coneixement més concret sobre la crisi de la baixa edat mitjana catalana i alguns dels seus efectes sobre la literatura vegeu Rodríguez-Puertolas (1982).

¹⁵ Per a més detalls sobre la contextualització de l'època de l'escriptor i la realitat social cavalleresca, vegeu Viciano (1997).

moment va anar de bracet d'una sèrie de transformacions socials i culturals rellevants, com el naixement de la burgesia urbana i una especial proliferació artística i literària. Aquella comunitat d'escriptors del bell catalanesc en representava les facetes i efervescències: el sector burgès impulsava l'èxit d'un nou gust literari des del grup entorn de Bernat Fenollar. D'aquest cercle en sortiren obres teòriques com les *Regles d'esquivar vocables o mots grossers o pagesívols* (c. 1492-1497), de Fenollar, Miquel Carbonell i Jeroni Pau —una llista de normes sobre l'ús correcte de certs mots, en què s'hi condemna l'ús de paraules arcaiques i col·loquialismes—, o *La brama d'els llauradors de l'horta de València contra lo venerable Mossen Bernat Fenollar*, de Jaume Gassull. Aquestes dues, juntament amb el *Liber Elegantiarum* (1489), de Joan Esteve —un diccionari, o llibre de frases, català-llatí—, conformen les tres obres de reflexió sobre la llengua més emblemàtiques del XV. Literàriament, l'*Espill*, de Jaume Roig, i els poetes agrupats en el *Cançoner satíric valencià* tingueren èxit entre aquests nous lectors que emergien econòmicament, social i cultural pel seu estil planer i proper a la realitat. El gust classicista, seriós i culte de la noblesa tradicional seguia «la valenciana prosa» o el grup de Joan Roís de Corella. Ausiàs, que era un senyor feudal, s'ocupà, com Corella, de l'amor; tema central en la tradició de la lírica cortesana, una herència pels dos ben coneguda però d'alguna manera problematitzada, destinada a anar-se desfent del lligam trobadoresc i les seves convencions.¹⁶

¹⁶ Per més detalls sobre les relacions entre classes socials i gustos literaris i del paper de Corella i March, vegeu Carbonell [et.al.] (1986). Davant els eventuais transvasaments en què poetes d'altres extraccions socials també cultivaren la lírica cortesana, Marion Coderch (2010) defensa que el grau d'abstracció a què arriba la proposta poètica de March presenta un sofisticat tractament de la noció d'amor tot personificant-la i aristocratitzant el gènere.

Entre els trobadors i els ausiasmarquians: la proposta de March

La poesia de March persegueix una veritat filosòfica, moral i existencial, una guia sobre la *praxis* de l'amor i les possibilitats de l'home per ascendir a un estatus més pur. El camí, amb tot, no és ni pla ni obvi, sinó que demana d'un fatigós procés experiencial que posa a prova l'individu i la seva consciència. És el subjecte enunciadore en solitari, legitimat per la seva superioritat de pensament, que pot obtenir conclusions del seu enginy i vivència:

- Tant he amat que mon grosser enginy,
per gran treball de pensa és subtil.
- 3 Lleixant a part aquell sentiment vil
que en jorn present los enamorats ciny
- (XVIII)

El producte poètic que en resulta s'ha nodrit de diversos afluents: la lírica llatina, francesa o italiana; el cristianisme, els referents antics i l'escolàstica, els Pares de l'Església, la Bíblia, la medicina clàssica i medieval, etc. Estam davant d'uns textos lligats a una dimensió històrica i impregnats de la seva ideologia, però alhora innovadors i moderns en la interpretació i ús que se'n fa: com ja hem avançat, el substrat trobadoresc (i dels seus hereus catalans, com els mateixos Pere i Jaume March) resulta evident (encara més en la fase primerenca), principalment pel que fa a qüestions formals de tipus mètric, estròfic i genèric, o a la recurrència tant a alguns dels mateixos tònics literaris com a l'ús de senyals i a l'amor com a tema principal. Aquesta mateixa poesia provinent del Migdia de la Gàl·lia havia suposat un gran canvi respecte a la lírica precedent.¹⁷ Es tractava, com és ben conegut, d'una literatura de cort, generalment acompanyada de música i amb convencions tan conegudes com les de l'amor cortès, que situen la dama al cim de la piràmide de relacions entre el senyor i el vassall, representat pel jo

¹⁷ S'han assenyalat com a principals característiques innovadores la ruptura amb el llatí i la utilització d'una llengua vulgar, el rescat del jo poètic i la consciència d'autoria que hauria portat a signar els textos (Frank, 1950: 63).

del trobador. El subjecte poètic autocentrat de March, però —di-
guem-ne *protorenaixentista*—,¹⁸ s'expressarà de manera més
moderna sobre l'eros i els avatars de la vida i la salvació; per una
part, sistematitza:

- Lo cos, qui és corrupta creatura,
Als apetits corruptes ha d'acórrer.
15 L'arma, qui és per tostems duradora,
Béns e virtuts ab llauger peu encalça.
L'amor del cors en son delit la 'mbalça,
18 Mas, no trobant son propi, s'entrenyora.
Lladoncs, ells junts mesclat voler componen
Que dura tant com d'aquell se consonen.

(LXXXVII)

D'altra part, l'esforç per la reformulació teòrica s'ha d'entendre
com a necessitat de l'individu en crisi respecte les certeses
tradicionals,¹⁹ pel que prova d'interpretar pel seu compte les
solucions a unes preguntes que Déu i el món ja no li donen de
manera que es pugui calmar la seva angoixa:

- 81 Puix que lo mon ne Deu a mi no val
a rellevar la causa d'on so trist,
a mi plau be la tristor que yo vist:
84 delit hi sent mentre yo·m trobe tal.
Axi dispost, dolç me sembla l'amarch,
tant es en mi enfeccionat lo gust!
87 A temps he cor d'acer, de carn e fust:
yo so aquest que·m dich Ausias March.

(CXIV)

¹⁸ Es considera March un poeta de la tardor medieval, si bé la seva modernitat literària ha fet que alguns crítics en subratllassin l'humanisme i parlassin d'ell com a prerenaixentista, vinculable al renaixement o potser encara amb un peu a cada banda (Cano, 2011; Butinyà, 2010).

¹⁹ No és d'estranyar que la paraula *amor*, que és el núcli del seu pensament, sigui la més freqüent del seu corpus (791 casos), ni tampoc que aparegui tant sovint el pronom personal *jo* (499 casos) i el corresponent impersonal *hom* (305 casos), que vinculen l'experiència de la persona a la teoria. El recompte ha estat dut a terme per Hauf (1983: 124 i s.).

Per tal de constituir aquesta forta personalitat poètica, s'han assimilat les tendències europees i se n'ha fet un producte original, allò que Dolç ha anomenat un «aspre estil nou, [...] reacció erudita i moderna contra l'art purament feudal, cavalleresc, artificial, sensual i raonador de provençals i sicilians» (1957: 60).²⁰ Aquest projecte es duu a terme mitjançant un llenguatge viu, realista i precís que no renuncia a la conjunció de contrastos: el registre col·loquial es barreja amb l'erudit, el contingut teòric amb el drama personal, alguns elements quotidians amb nocions filosòfiques i transcendents, el to didàctic amb passatges obscurs, la violència sintàctica amb la voluntat de ser eloqüent, la brutalitat d'algunes imatges amb moments de profunda sensibilitat lírica. L'estil majoritàriament eixut i l'austeritat decorativa no impedeixen el treball d'altres eines retòriques per a una transmissió eficaç del *pathos* i del *logos*, per a la qual cosa s'activen recursos efectistes com ara les antítesis, paradoxes, hipèrboles, apòstrofes, exclamacions o preguntes retòriques. Tot això mitjançant un codi insòlit per al gènere poètic: el català.²¹

²⁰ «De ahí que sus alusiones a los trovadores sean despectivas al desmentirlos y al oponer a sus ideas preconcebidas sobre el amor la verdad de lo que él tiene experimentado» (Riquer, 1990: 14-15). «Leixant a part l'estil dels trobadors / qui, per escalf, traspassen veritat...» (XXIII, v. 1-2). Aquests són, probablement, els versos més vegades citats per il·lustrar el distanciament del poeta respecte als trobadors. No obstant això, Di Girolamo (1997) proposa una lectura segons la qual la intenció de March no seria ni la reflexió metapoètica, ni la reivindicació de la diferència entre ell i els seus antecessors immediats com a tema principal (*trobar* era, de fet, l'única paraula disponible per designar els poetes lírics en llengua vulgar), sinó la d'introduir un poema de lloança a la dama, tractant-se d'una «poesia estrictament de gènere, i de circumstància, que precisament per això és completament atípica en un poeta que en la major part de la seva producció transgredeix obertament els límits dels gèneres codificats». Efectivament, el poema no és una reflexió poètica, sinó una lloança. Tanmateix, i al marge d'aquests versos, la distància que separa March dels trobadors no deixa de ser evident i es manifesta, entre altres maneres, per la introducció d'un *pathos* de sinceritat.

²¹ En l'àmbit de parla catalana (Illes Balears, Principat de Catalunya i País Valencià) ja feia temps que el català s'havia consolidat com a llengua de la prosa; bona mostra en són els textos de Ramon Llull i les quatre grans cròniques dels segles XIII i XIV. Això no obstant, el mateix Llull, tan emblemàtic en la història de la llengua per haver escrit ciència en català, optà per l'occità en les seves composicions versificades d'estil trobadoresc. Tot i el valor poètic d'altres textos

L'important d'aquests elements d'originalitat en relació amb la llengua i l'estil no es redueix al valor de la novetat per ella mateixa, sinó al fet que s'executen en el tot d'un corpus qualitativament remarcable en un moment en què el progressiu esgotament de les fórmules anteriors i l'obertura cultural de l'entorn havia deixat un terreny favorable per acollir noves propostes.²² No és d'estranyar que, al menys des d'una reconstrucció historiogràfica dels fets, s'adjudiqui a March un valor emblemàtic inaugural d'una nova etapa poètica que, ascendint de la trobadoresca, s'ha pres com a màxim símbol de la seva superació. La creença, però, que es tractava d'un poeta tan independent com solitari l'ha desmentida l'activitat literària de la cort del príncep de Viana, instal·lada a Barcelona a partir de 1460, i el testimoni dels anomenats *ausiasmarquians*.²³ És

lul·lians, quan el teòleg mallorquí va escriure poesia amb consciència del gènere que conreava, ho feu en provençal. El fet és que la poesia culta va romandre a provençalitzada fins ben entrat el XV, tot i que a partir del XIV s'anà catalanitzant i deformant cap a un codi cada vegada més específicament literari i artificial, la llengua vulgar quedava restringida a la poesia popular. Els poetes de la transició per excel·lència, juntament amb els adeptes del gai saber, foren els de l'escola mallorquina del XV, com el capellà de Bolquera, dels quals en conservem un bon compendi al *Cançonet de Ripoll*. Un exemple posterior és el d'Andreu Febrer, que usa una llengua molt a provençalitzada per a la lírica i, en canvi, quan tradueix Dante ho fa al català. En la majoria d'àmbits (crònica, novel·la, filosofia, teologia, textos jurídics, etc.) s'havia normalitzat l'ús de la llengua vulgar; en tots aquests casos, però, la que s'abandonava era la llatina.

²² Tot i que la lírica cortesana d'origen trobadoresc havia de marcar la producció poètica en català que s'esdevindria a la cort d'Alfons el Magnànim (Torró, 2010a), el reglament del Certamen de Barcelona —l'esdeveniment oficial més important en l'àmbit de la poesia del XIV— delata la decadència literària en la qual havien caigut algunes pràctiques abans de la «renovació». Segons el testimoni que deixà Enrique de Villena, més que estimar la qualitat de l'obra *per se*, es valorava l'absència de «viscis», per la qual cosa, l'ideal de bona poesia correspondria a aquella subordinada a un preceptiva rígida que, alhora que reglava l'ofici de versificar, desincentivava altres tipus d'aportacions més enllà de la perfecció tècnica.

²³ El pes de la figura de March sobre alguns d'aquests poetes ha estat analitzat per Riquer (1947: 100; 1980 [1964]: 211-212). Actualment podem parlar de dues generacions d'autors, recollits en gran part en el *Cançoner de Saragossa* i que consoliden aquesta hipòtesi: la de March —Lluís de Requesens, Bernat Miquel, Martí Garcia, Rodrigo Dies, Joan de Vilaragut, Joan de Castellví, Francesc d'Estanya i Aznar Pardo de la Casta, etc.— i la posterior —Francesc Ferrer, Lluís

principalment gràcies als treballs de Torró (2009, 2010a, 2010b) que s'ha confirmat que la majoria d'aquests poetes s'aglutinen a la cort del rei Alfons i escriuen en un registre culte i constituent d'una tradició de marca catalana tant a València com a Nàpols. Els primers casos d'aquest canvi, a part del de March, fins i tot se solapen amb poetes com Febrer, Sant Jordi i els autors de poesia en occità del Certamen, actiu fins ben entrat el primer terç del xv. En aquest sentit no podem dir que March fos un fenomen totalment aïllat, però sí un punt d'inflexió i un referent inqüestionable de la nova deriva poètica en l'ecosistema cultural del Mediterrani del quatrecent.

de Vila-rasa, Francesc Sunyer, Lleonard de Sos, Pere Torroella, Bernat i Huc de Rocabertí i Jaume March menor, etc.— (Badia, 2009).

2. Proposta de treball

El centenar de peces que formen el corpus oficial marqujà ens han arribat a través dels manuscrits pòstums del segle en què va viure l'autor i del posterior (A, H, I, L, M i N, G, F, B, K, C, D i E), així com de cinc edicions cinccentistes (València, 1539; Barcelona, 1543; Barcelona, 1545; Valladolid, 1555, i Barcelona, 1560). En aquestes, probablement per influència del model de *canzoniere* italià, es classificaren les peces per cants temàtics (d'amor, morals, de mort i espirituals), també s'ha proposat l'agrupament dels cicles d'amor segons els senyals («Plena de seny», «Llir entre cards», «Amor amor», «Mon darrer bé» i «Oh, foll amor»). La primera edició crítica ens arriba al segle XX de la mà d'Amadeu Pagès (Barcelona, 1912-1914), i es basa en els manuscrits del XV per bastir una proposta d'ordenació numèrica i seqüencial dels poemes segons un criteri cronològic alternatiu a la dels antics editors. Aquesta numeració, que ha estat en general adoptada per la crítica moderna, traçaria el camí des de la producció amorosa de joventut fins a les reflexions filosòfiques i morals de maduresa sobre l'amor, però també sobre la mort, la fe i la salvació. Aquesta ordenació permetria reconèixer una narració que lliga els diferents poemes a l'expressió d'una dinàmica evolució sentimental i de pensament, que comença amb una experiència exaltada de l'amor i camina cap al desengany, la crisi i el plany tot passant per fragments altament teòrics que s'alternen amb l'experiència i la pràctica del jo. Al marge, resten alguns poemes de circumstàncies i qualque demanda poètica a altres escriptors valencians com Joan Moreno o Bernat Fenollar.²⁴ Es pot admetre, llavors, una lectura omnicomprendiva, com ha dit Maria Teresa Gironès (2004), del discurs global

²⁴ La demanda de March a Moreno i la resposta de March a Fenollar, així com també la demanda a la senyora Na Tecla, es poden llegir en l'edició de Barcino (2011: 468-474). Per a una visió sintètica sobre el cercle de Fenollar, vegeu el capítol «Bernat Fenollar i els seus amics» de Riquer (1980 [1964]: 321-354) o l'espai que se li dedica la vella *Resenya històrica y crítica dels antichs poetes catalans* de Manuel Milà i Fontanals (1865: 222).

identificant un mateix locutor líric i que es caracteritza en la figura de poeta.

En aquest treball no em centro en cap part en concret, sinó que selecciono textos dels diferents cicles, el propòsit és arribar a conclusions que es puguin extrapol·lar en tant que característiques d'una tendència poètica general no estrictament restringida als casos convocats. Al marge d'eventuals citacions puntuals que puguin ajudar a exemplificar recurrències i variants, tanmateix, destaco les anàlisis dels cants XXXIX, LXXIV, XLIX, i alguns esments als *Cants de mort* i al *Cant espiritual*.²⁵

L'obra de March és la més antiga d'aquest estudi. La sensació d'alteritat que pot generar un text escrit fa més de sis segles, però, no es pot confondre amb el que roman més enllà del seu significat històric i, en aquest sentit, és revelador notar que les raons específiques sobre la dificultat de comprensió de la seva obra foren ja discutides pels testimonis primerencs del cincentès, per això. Aquesta tesi intenta arreplegar alguns dels capítols més reveladors del recorregut de l'obra a través dels segles: el grup de Pere Torroella (XV) i de Joan Pujol (XVI), uns lectors fascinats per la subtilesa de March. També s'inclou l'anàlisi de la recepció per part del Segle d'Or castellà a través de les impressions recollides en els marges i paratextos de les traduccions de Baltasar Romaní i Jorge de Montemayor i de les edicions del segle XVI. El periple de la recepció marquiàna, doncs —que fou intensa, tot i que en alguns moments interrompuda i avui immerescudament poc internacionalitzada—, posa les bases per bastir una tesi actual sobre el sentit de l'obscuritat en la poètica d'aquest autor, que parteix d'una pregunta formulada sobre un estat de la qüestió més aviat fragmentari i dispers: podem considerar avui obscurs els textos de March, i si és així, per què i què ens aporta?

²⁵ Tots els poemes de March que citam segueixen la numeració (basada en Pagès) i edició revisada de Bohigas a Barcino, 2005.

3. Els motius de l'obscuritat de la lírica culta medieval

Els precedents: trobar clus i trobar ric

Un segle i mig abans del naixement de Dante s'havia desenvolupat a la cort de Poitiers la poesia trobadoresca, la primera a substituir el llatí per una llengua vulgar. L'ús de l'occità en combinació amb la música que n'acompanyava la difusió, propiciarà l'elaboració dels patrons rítmics i fonètics, en definitiva, una creixent consciència sobre el treball de la forma —tal com demostra la proliferació de declaracions metapoètiques, tractats i raons (*razó*), que permeté professionalitzar l'ofici i fer d'aquesta poesia un producte específic—. A partir d'aquest fenomen la crítica ha distingit dues grans tendències d'estil de la poesia culta medieval en funció del grau d'obscuritat: l'hermètic i el planer. Les polèmiques entre els mateixos compositors han generat problemes d'interpretació crítica, com en la *tenzó* entre Raimbaut d'Aurenga i Giraut de Bornelh, en què debaten si cal privilegiar amb l'estil tancat el gaudi del públic selecte, o facilitar amb l'ús d'un to clar una àmplia difusió. En qualsevol cas, avui s'assumeix d'anomenar generalment trobar *leu* o pla aquella formulació senzilla, d'expressió directa i sense gaires dobles sentits, suficientment continguda en floritures com per permetre una àmplia recepció. A l'altre extrem, les variants són remarcables, es parla de *ric*, *car*, *brau*, *naturau*, *clus*, *escur*, *sotil*, *prim*, *cobert*, etc. Enfront de la riquesa de variants ha tingut èxit la proposta de Riquer (1975: 74-75), que discrimina dos tipus d'estil obscur: un per a la densitat del contingut (*clus*) i l'altre per a l'exuberància de la forma (*ric*). Així, el primer englobaria aquelles composicions en què la dificultat vingués provocada per una exigència d'agudeses en els conceptes o en la reflexió, normalment de caràcter filosòfic, polític o moral;²⁶ mentre que el segon inclouria

²⁶ Paterson ha formulat una definició canònica del trobar *clus*: «The technique of gradually unfolding meaning through symbols or the complex interweaving of thoughts, to reveal difficult truths and to arrive at clear thinking» (1975: 207).

aquells en què la complicació derivés de les rimes equívokes, els dobles sentits, el gust per les figures, etc.²⁷

Si la distinció entre *leu* i *clus/ric* serveix per indicar l'existència abstracta d'un eix obscur-clar en el ventall d'estils dels trobadors, resulta en canvi insuficient per explicar a fons la seva riquesa i diversitat.²⁸ El que sí que és segur és que d'alguna manera ajuda a entendre que la poesia obscura, amb totes les seves variants, s'institucionalitza com a opció poètica. D'una banda, sembla que el *clus* a l'estil de Marcabré, per posar un exemple emblemàtic, s'afilia als mateixos arguments que els d'aquell elitisme del coneixement místic o religiós, en el sentit que l'obscuritat no és un caprici estètic sinó que va lligada a l'al·legorisme i/o a la revelació de continguts difícils. De l'altra, l'aportació més interessant del trobar ric és que s'apunta la idea contrària, és a dir, que la manipulació de la llengua deslligada del servilisme a continguts concrets i dedicada a l'estil i la bellesa forma part del prestigiós ofici de trobar.²⁹ Mostra extraordinària del trobador primerenc que proposa emancipar el poema d'un determinat contingut que el justifiqui és el poema de Guilhem de Peitieu

Chambers reconeix la dificultat de delinear-ne una definició tancada: «It is not easy to establish boundaries between the hermetic and the poetic» (1985: 96).

²⁷ A la península Itàlica de finals del segle XIII, el trobar *clus* troba un afluent en la *lirica delle origini*, especialment a l'escola guittoniana. Si Guittone criticava l'amoralitat dels trobadors, els stilnovistes suaus i delicats preferiren la potencialitat del maneig de la forma que permet el refinament de l'estil i la bellesa.

²⁸ Aquesta classificació només és acceptable com a abstracció teòrica. Així ho entén Di Girolamo, que en el seu article «Trovar clus e trovar leu» (1981-1983) proposa que l'obscuritat de Marcabré, considerat el pare del trobar *clus*, no seria una aposta estètica, sinó el resultat d'un discurs dens i al·legòric, alt i moral. Els seus seguidors, en canvi, són de fet heterogenis i, d'acord amb els continguts morals i compromesos, els trobadors *leus* en proposarien un altre tipus de formulació que en facilités la difusió. Mentre la temàtica unifica *clusos* i *leus*, els rics tendeixen a la lírica pura i al virtuosisme. Aquests últims, però troben un punt en comú amb els *clusos* pel que fa a la selecció del públic culte, bé que per motius diferents.

²⁹ Cf. Del Monte (1953: 16-18).

(1071-1126), que es planteja el trobar pel trobar en aquests versos que parlen del no parlar de res:

Farai un vers de dreit nien,
Non er de mi ni d'otra gen,
3 Non er d'amor ni de joven,
Ni de ren au,
Qu'enans fo trobatz en durmen
6 Sus un chivau

(Riquer, 1975: 115)

Coneixem altres exemples d'aquesta actitud, com per exemple Raimbaut d'Aurenga (c. 1147-1173): «Escotatz, mas no say que s'es / Senhor, so que vuelh comensar». En una època d'escassa alfabetització, aquests lírics s'erigien com a Mestres de les lletres capaços de manejar registres refinats, mots poc corrents, formulacions pedants, jocs fonètics i embulls retòrics. Tot això es podia exhibir com el resultat d'una ostensible capacitat tècnica i poètica, posada o no al servei d'un contingut profund.

Ausiàs March ha estat alguna vegada comparat amb Arnaut Daniel, que representa sens dubte una tradició coneguda i admirada. Tanmateix, contràriament a la riquesa d'un estil celebratiu de la bellesa i l'artificiositat, el valencià encarnarà la figura del poeta savi i greu, la dificultat del qual trobaria l'origen en les idees, i no en el lluïment de les paraules. Ara bé, paraules i idees depenen unes de les altres, i el jo enunciator posa ara l'enginy, ara l'aspror al servei del seu missatge.

L'elitisme del poeta subtil. Qui pot entendre l'amor?

Els motius de l'obscuritat de la lírica medieval presents als poetes pròxims a la cort de la València del XV, llavors, incloïen les possibilitats de la tècnica i de l'autoritat en tant que personalitats d'alta cultura, com ja havia succeït en els trobadors de temps passats. La manera en què això es concreta en el context que acollí

March consisteix en un gir intel·lectualista que fa que l'ofici de les plomes (patent en el domini retòric i les filigranes típiques de cançoner) es combini amb les doctrines i les teoritzacions, com veurem a continuació.³⁰

a) El poeta sí que en sap. Lectures del cercle de Pere Torroella

Tots los doctors que yo he cartejat
trob que hu han dit, fent ne conclusio:
l'speriment, sens operacio,
dupten los mes, ab gran neçesitat.

AUSIÀS MARCH (resposta a una
demanda feta per mossèn Fenollar)

La rellevància de March durant el seu segle no només es pot mesurar segons la recurrència com a font d'imitació o de referència entre els escriptors de la cort abans esmentats. Es demostra, també,

³⁰ La teorització de l'amor és una tendència que precedeix a Ausiàs March, i un cas paradigmàtic és el de Pere March, que en aquest fragment descriu alguns dels seus efectes. La poètica d'Ausiàs n'és en alguns aspectes hereva:

E, can un forts desir se pausa
dedins lo cor de la persona,
108 tan de forts punyiments li dona
que-n sofer affany ses dolor:
aytal forts desir és amor,
111 nompnat per tot hom egalmén,
e, can lo foch d'amor se pren
a cremar, no garda rasó
114 ne da repaus nulla sasó,
tan és lo fort desir que-l ve
de posseir ço que no té
117 ne pot tener sí com désira.
D'aycell desir li ve gran ira,
languimén, tristor e treball,
120 car lo cor se fon e defall
peí fort desir qui-l té destreg,
e no troba negun deleg
123 en veser, parlar ne ausir...

(«Lo mal d'amor»; ed. de Lluís Cabré, 1993: 188).

per la proliferació de manuscrits (que sumen uns vuit si contem el *G* i l'*F*, probablement a cavall del XV i el XVI), així com pel pes de la seva figura com a autoritat poètica en els debats literaris del moment. March és en boca dels prínceps de la cultura de la Corona, de Bernat de Fenollar a Joan Moreno o Roís de Corella. Potser un dels debats més rellevants en aquest aspecte el trobaríem en l'epistolari de Pere Torroella (la Bisbal d'Empordà, c. 1420-1492),³¹ cortesà al servei de Juan de Navarra i del seu fill, el príncep de Viana; també va estar al costat de Joan II d'Aragó a Nàpols fins la mort d'Alfons el Magnànim (1458), i finalment, a Saragossa i Barcelona. Torroella és autor del primer sonet documentat en llengua catalana i de diverses composicions en català i castellà. Forma part de la seva activitat literària l'intercanvi de demandes i rèpliques que portà a terme amb cortesans i poetes ausiasmarquians com ara Francesc Ferrer, Bernat Hug de Rocabertí, Romeu Lull, Hugo de Urriés i Pedro de Urrea.³² De tots aquest testimonis, en destaco ara el diàleg entre Torroella i Hugo de Urriés, que servirà per introduir algunes qüestions que es desenvoluparan més extensament en la correspondència amb Urrea, exposada també a continuació.

La carta de Torroella a Urriés s'ha batejat amb el nom de «Leyes de amor». Tant en aquest text com en el poema «Lícito es practicar» d'Urriés, s'hi exposa una visió de l'amor amb elements assimilables a la doctrina de March, com ara la idea restrictiva de l'accés a l'amor veritable només als *dispuestos* capaços d'apreciar-ne les primors i de prioritzar els elements que superen la fisicitat

³¹ Torroella ha estat recentment reivindicat com a membre destacat entre els poetes que conreaven la literatura amorosa de cort del segle XV. La seva aportació consisteix a participar en la creació del cànon del moment, de cop supeditat als grans models March i Petrarca. El literat assimila, explota i difon aquesta fórmula birreferencial, escriu en totes les llengües de la península i mostra com s'ha d'adaptar March a nous registres del moment, com ara la poesia castellana (vegeu Rodríguez Risquete, 2011).

³² Sobre la recepció de l'obra de March pel grup de Torroella (especialment Urrea i Rocabertí) i el seu reconeixement, juntament amb Petrarca, com a mestre especialista sobre l'amor, vegeu Cabré (1997b: 57-73).

instintiva, que per Urriés són tals com la subtileza i la virtut. Es tracta d'una idea ben assumida: l'«erotologia» és el gran tema de la poesia d'àmbit cortesà (i en referència a la divinitat, també de l'àmbit religiós). Baena, en el pròleg del seu famós *cancionero*, datat a la primera meitat del segle XV, aclareix que Déu només inculca el do de poeta a aquell que, entre altres virtuts «siempre se precie e se finja de ser enamorado; porque es opinión de muchos sabios, que todo omme que sea enamorado, conviene a saber, que ame a quien debe e como debe e donde debe, afirman e disen quel tal de todas buenas dotrinas es doctado».³³

Però, com diu Rodríguez Risquete, aquest amant virtuós «es nodreix de subtilezes que no es poden explicar (*el gentil enamorado, / prosseguindo lo delgado, / se pace de lo incierto*, v. 208-210)» (2011: 206), o com a mínim, que resulten obscures i difícils de comprendre. Precisament, Torroella comença la seva carta exposant un seguit d'efectes contradictoris provocats per l'amor, i que són una mostra de l'extrema complexitat que el defineix:

Reduze Amor dos voluntades en una, aterresçe los esforçados e desvaneçe los cuerdos e los ancianos rejuvenesçe; saber en ignorança, villanía en gentileza, covardía en ardimiento transcambiamiento rebuelve; la propia calidad en la strana trasmuda; causa seguir la muerte, aborrecer deleytes, plazer enojos... (CT: 207-208)³⁴

La idea que el poeta per la seva subtileza i preparació pot explicar els misteris de l'amor és recurrent i torna a emergir en la correspondència entre Torroella i Urrea, natural de Saragossa

³³ *Cancionero* (pròleg) de Juan Alfonso de Baena. La transcripció es troba a Porqueras (1986). També consultable a http://www3.uji.es/~vellon/cancionero_baena.htm (s/n). D'altra part, un estudi sobre la idea de la predestinació que posa en diàleg a March amb alguns autors d'aquest *Cancionero* es troba a Robert Archer, «Ausiàs March and the “Baena” debate on predestination» (1993: 35-50).

³⁴ Cito sempre la correspondència de Torroella de l'edició de Rodríguez Risquete (2011), indicant les inicials CT i la pàgina.

(1485-1524).³⁵ Ara, els dos poetes plantegen una disjuntiva teòrica com a pretext literari: qui pateix més, una dama A, impedida per unes geloses de trobar-se amb el seu estimat i defensada per Urrea; o una dama B, autocensurada per amagar un hipotètic defecte físic i defensada per Torroella. Les cartes es van succeint, però el debat pròpiament poètic comença amb el retret de Torroella a don Pedro per l'ús de «latinados vocablos» i «scientes argumentos» (CT: 279) o l'aplicació de lleis universals pròpies de la filosofia natural per tractar l'amor. D'una banda, ho considera inadequat per al públic al qual el debat va dirigit i, de l'altra, inadequat pel tema. Urrea es justificarà al·legant «que muchas cosas forjamos en la piensa y aquéllas ymaginamos, que por ignorancia o fretura de vocablos impropriamente se fablan» (CT: 287). Aquest resol el problema recurrent a les paraules llatines que no troben equivalent al castellà i constitueixen el remei a no haver de renunciar a l'expressió.³⁶ En qualsevol cas, Urrea esquiva el plantejament sobre els límits lògics del llenguatge per copsar un contingut «capaç» de sobrepassar-los i prova d'encabir el debat en el discurs de la competència entre la llengua vulgar i la llatina, ja que es tractava de resoldre els temes d'una poesia científicofilosòfica. No és d'estranyar que Urrea pensàs que el llatí, que es considerava molt més regulat pels gramàtics medievals, tenia més universals.

La rèplica de l'empordanès, però, sí que inclou una reflexió més profunda sobre les possibilitats d'explicar l'amor com a fenomen que, més enllà del paradigma científic, podia implicar una experiència humana extraordinària i confusa, i en aquest sentit difícil d'exposar. D'aquí ve que els grans mestres en la matèria siguin poetes (Petrarca, March, Daniel, entre d'altres) que pel seu enginy i subtileza també s'assimilen a la figura del profeta. No

³⁵ Cabré (1997a: 59-72) defensa i exemplifica que els textos que formen part d'aquest debat literari han estat escrits sota la influència de March.

³⁶ El text d'Urrea és en castellà, tot i que coneix bé la llengua de March. L'oposició, tammateix, és entre llengua vernacle i llatí. Sobre la realitat pluriestatal (i plurilingüística) de la corona d'Aragó vegeu Sobrequés (2009).

debades l'analogia amb la religió serà freqüent: l'amor és com un culte que no troba una explicació racional. L'ausiasmarquià, a més, parla de l'obscuritat com quelcom relatiu a la cosa («las cosas comunas, conosciadas e claras, mas las muy obscuras, stranyas e nuevas» [CT: 292]) i és per tant a causa de l'estranya naturalesa del «què» que se'n ressent el «com». Així, les autoritats tendeixen a una formulació particular, que s'allunya de les convencions de l'expressió comuna:

Dizen ser amor temor forçada, irosa paç, amigable guerra, lealtat enganyosa, confusa distinción, negable consentimiento, temprada furor, assegurado recelo, público secreto, viciosa bondat, dolorosa alegría, habundante scassesa, amarga dolçor, neccessidat voluntaria, enojoso conforte, mintrosa verdad, variable firmeza, acompañada soledad, desordenada ordenança, sana dolencia, rebelle omildat, desperada speranza, spaciosa angustura, absentada presencia, affección odiosa, presta tardança, libertat cativada, doscognoscido cognocimiento, tempestosa bonança, palabra sin boz, mudança sin movimiento, effecto sin causa, saber sin sciencia, vassalo sin senyoría, poder sin fuerça, consejo sin caso, muerte sin morir e bevir sin vida. Todas aquestas cosas se pueden comprender. (CT: 293)

En definitiva, l'amor sona contradictori. Amb l'artifici d'oxímorons, no es pretendria altra cosa que plasmar amb justícia un contingut paradoxal, o com a mínim, fora de l'abast dels més grossers.³⁷ És una visió que subordinaria l'expressió de la forma a

³⁷ Sobre la subtileza i els grossers: «La terminología empleada para definir al hombre “dispuesto” para el amor y para hablar del “indispuesto” es casi invariables [*sic*] entre los teóricos de las cortes de Navarra y la Corona de Aragón. H. de Urriés, en un poema dictado a *los grosseros* [...] se dirige al segundo grupo mediante una retahíla de adjetivos que nos resultan (además de conocidos) muy útiles para encuadrar las características de este grupo: “A vos, los muy imperfectos, / grosseros e ignorantes, / simples, nescios e *ineptos* [...]”. Compárese, por ejemplo, el término *ineptos* con una de las palabras clave que emplea Torroella para hablar de los requisitos del buen amante: la *aptesa* o aptitud. El *grossero*, por sus limitaciones intelectuales, se opone al sutil o sentido y, por culpa de esas mismas limitaciones en su intelecto, se deja llevar casi exclusivamente por sus apetitos sensibles, y por tanto será incapaz de entregarse completamente a un amor en cuerpo y alma» (Rodríguez Risquete, 2003: 546). Cabré (1993: 273-287) observa que la subtileza és una capacitat minoritària i necessària tant per copsar el coneixement i el discurs amorós com el teològic.

l'expressió del contingut: l'amor, almanco segons la visió de Torroella, seria un d'aquells objectes l'expressió del qual demana d'un poeta entès i capaç d'aquests tipus de figuracions. Qui tracta l'amor ha de ser un savi, però un savi poeta.

b) Racionalitzar la paradoxa

Jo em meravell com no hi vé qui ulls ha

PERE MARCH

«La mort no·ns fa tant mal, a mon parer, / com gran contrast dins si mateix haver»; aquesta citació del començament del cant LXX de March confirma el que Torroella pensava sobre la complexitat del sentiment amorós (CT: 293). Per l'expressió d'aquest contrast, el de la Bisbal havia admirat poetes que, com el nostre, cercaven una recepta expressiva basada en l'ús de les oposicions, sovint tipificades, que ell mateix havia provat de reproduir. El repte poètic de definir l'eros recurrent a una expressió plena de contrastos i contradiccions és un *topos* que ve d'antic —«Demanaren a l'amat, de l'amor de son amic. Respòs que l'amor de son amic és mesclament de plaer e malanança, e de temor, ardiment», que deia Ramon Llull (*Llibre d'amic e amat*, LXXXII)—. De fet, l'amor com a *coincidentia oppositorum* té una important tradició arreu dels cançoners occitans, italians i catalanoprovençals del quatecents. Serveixin només els dos casos que vénen a continuació com a exemple de l'ús d'aquest recurs que Torroella d'alguna manera associa a March. A aquest últim no li devia resultar llunyana la cançó *Tots jorns aprench e desaprench ensemps* de Jordi de Sant Jordi, en la qual Riquer (1984: 169) remarca la influència de Petrarca i de Giraut de Bornelh. Tots ells són casos en què hi apareix la successió de conceptes paradoxals i antitètics «a l'estil de l'*odi et amo* de Catul, que en la literatura provençal donà naixença

al gènere anomenat “devinalh”, corresponent al que en la retòrica llatina es diu *contenido*» (*ib.*: 171).³⁸ Vet aquí Petrarca:

Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
3 et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra;
et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.

Tal m' à in pregion, che non m' apre né serra,
6 né per suo mi riten né scioglie il laccio;
et non m' ancide Amore, et non mi sferra,
né mi vuol vivo, né mi trae d' impaccio.

9 Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;
et bramo di perir, et cheggio aita;
et ò in odio me stesso, et amo altrui.

12 Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte et vita:
in questo stato son, donna, per voi.³⁹

El conegut sonet CXXXIV del *Canzoniere* conté una vintena d'accions oposades i condensades en tretze versos per juxtaposició i coordinació copulativa positiva (*et*) o negativa (*né*). No hi ha cap funció sintàctica que lligui els elements establint altres tipus de relacions com podrien ser subordinades causals, concessives, consecutives, o adverbials que sostinguin una narració o un moviment del pensament, de manera que tots ells adquireixen el valor d'elements d'una llista sense entrar en diàleg amb un raonament. No és fins a l'últim vers que s'ofereix una explicació sintètica i definitiva de tot plegat, una constatació en virtut de la qual s'assumeix l'«absurditat» inicial, ara justificada per la clara causa de l'amor: «in questo stato son, donna, per voi».

Per la seva banda, Jordi de Sant Jordi:

³⁸ Cabré (2008: 17-24) ha estudiat la influència de l'*odi et amo* en els poemes CXVI i CXIX de March.

³⁹ «CXXXIV». A: Petrarca (1964).

- Tots jorns aprench e desaprench ensemps,
e visch e muyr e fau d'enuig plaser;
3 axí maseix fau de l'avol bon temps,
e vey sens ulls e say menys de saber,
e no stretch res e tot lo món abras;
6 vol sobre·l cel e no·m movi de terra,
e ço que·m fuig incessantment acàs
e·m fuig açò que·m segueix e m'afferra. [...]
- 17 Com vull muntar devall sens que no·m vir,
e devallan puig corren en aut loch,
e rizen plor e·l vetlar m'es dormir,
20 e cant suy frets pus calt me sent que foch,
ez a dreyt seny eu fau ço que no vull,
e perden guany e·l temps cuxats me tarda,
23 e sens dolor mantes de vets me dull,
e·l simpl'·anyell tench per falsa guinarda. [...]
- Cant xant me par de que·m prenh a·'dular,
42 e lo molt bell me sembla fer e leig,
abans m'entorn qu'en loch no vull·anar,
e no he pau e no tench qui·m guerreig.
45 Açò·m ve tot per tal com vey encés
de revers fayts aycest món e natura
ez eu, qui·m só en lurs fayts tan empés,
48 que m'és forçat de viure sens mesura.⁴⁰

En el cos del poema —en total cinquanta-dos versos dels quals aquí reproduïxo una part— l'única estructura sintàctica que adquireix un valor diferent al de l'índex d'elements és una causal sintètica al final, com en l'anterior poema de Petrarca, aquesta vegada, però, de quatre línies i que traspasa la situació concreta de l'enamorat: «Açò·m ve», diu, perquè el món on viu i del qual no pot escapar sempre es mou en la contradicció, d'aquí ve la seva desmesura.

En ambdós poemes es posa èmfasi en la simultaneïtat de les dualitats mitjançant gerundis o adverbis («Pascomi di dolor, *piangendo* rido; / *egualmente* mi spiace morte et vita» o «Tots jorns aprench e desaprench *ensemps*»). Només la tornada de Sant Jordi introdueix una variació d'aquesta estructura amb l'afegit d'una

⁴⁰ Estrofes I, III i VI (Sant Jordi, 2009: 106-111).

reflexió metapoètica en la qual el jo es distancia del tema del món al revés per parlar de la manera com s'ha de llegir el seu escrit:

Prenga xascú ço qui millor li és
de mon dit, vers reversat d'escriptura,
51 e si-l mirats al dreyt ez al revers,
traure porets de l'àvol cas dretura.

Les contradiccions prèvies, llavors, també aborden la qüestió del sentit de l'escriptura (Micó, 2009: 105). El poeta declara que escriu en versos invertits (creant un joc de paraules equívoc entre «vers» i «reversat») ben a posta, la qual cosa es pot interpretar com un desafiament al lector per treure'n el sentit redreçat («de l'àvol cas dretura»), així com una estratègia per expressar un desordre o absurditat mitjançant una formulació que la imiti (el món al revés es mostra mitjançant el vers que diu una cosa —el vers— i la contrària —el revers—).

En March, com havia notat Torroella, hi podem trobar propostes similars que aspiren a descriure el sentiment tràgic dels fins amadors:

ira dins pau, e turment molt alegre,
12 lum clar e bell ab si portant tenebres:
aquests contrastos los fins amadors senten.
Dins en un temps Amor dins ells alloga
(XLV)

«Ira dins pau, e turment molt alegre», però, són dues oposicions que trobarem desenvolupades al llarg de tot un seguit de cants del mateix poeta. Amb tot, la parella de contraris que realment aglutina la definició de l'amor en el fragment citat, és la de llum/ombra: «Perquè l'amor, en dues paraules, és llum (la llum que ve del sol i pot portar-t'hi) i tenebra (la tenebra terrenal). I és en aquest territori poc ferm, fluctuant sota dues influències celestials, sotmès a una guerra incessant, on se situen els versos de March a Plena de seny i Llir entre cards...» (Cabré, 1998: s/n); una dicotomia que no apareix de fet anunciada de manera tan sintètica com les dues primeres del

v. 11, a l'estil petrarquesc. Amb això es vol remarcar que, tot i la bona intuïció de Torroella, no trobam poemes de March que assumeixin íntegrament el model de la *Cançó d'opposits* o del *Pace non trovo*; la seva opció no rau en anomenar un seguit d'oposicions organitzades per acumulació com una relació de símptomes que per suma defineixen l'estat del jo, restant la seva consciència conformada i satisfeta per una descripció al·legòrica capaç de respondre clarament al problema. A diferència de Jordi de Sant Jordi, tampoc no trobarem mai en March aquest tipus de separació entre contingut poètic i metapoètic. Per ell, el vers dista de poder suposar una juguesca *reservada d'escriptura* o de tenir un punt de lúdic com a desafiament al lector. No hi ha possibilitat de distància freda respecte a la matèria de l'enunciació, perquè el seu jo és sincer i la codificació radical que els altres dos poetes esgrimeixen de manera brillant i enginyosa ha deixat de ser útil als seus propòsits i necessitats. Per tot això, el subjecte marquian no es limita a designar els binomis referits a una causa, sinó que els integra, desenvolupa i problematitza en el magma del discurs.⁴¹ Comparem breument els casos dels dos autors anteriors a partir dels sintagmes «Veggio senza occhi» i «e vey sens ulls» amb el començament del poema CXVII de March:

- No cal dubtar que sens ulls pot hom veure,
 puix sens desig de ser amat, yo ame;
 3 d'Amor no·m clam, ne de persona·m clame:
 natura 'n mi fa obra de no creure.
 Yo sent delit que no se d'on pren força.
 6 Si es de carn, d'on li ve que no·s farta?
 Si d'esperit, com l'infinit aparta?
 Si del compost, d'on ve que tot no·m força?

⁴¹ Marchand (1978: 181-194) apunta la tendència marquiana de posar en relació termes discordants (o allò que Lapesa el 1948 havia proposat com una forma de conceptisme *avant la lettre*). Aquest conceptisme o forma d'obscuritat seria causat, segint Marchand, per l'«acyrologia» més que per l'antítesi o l'oxímoron; és a dir, per una figura retòrica que reuneix elements incongruents, no necessàriament antònims i oposats. És veritat que March supera la simple enunciació d'oposats; crec, però, que la innovació més interessant rau en el seu intent de racionalització, si es vol, com a mecanisme de supervivència o defensa.

- 9 La carn lo vol e lo perque s'amaga;
ab no vist colp so ferit de gran plaga.
(CXVII)

L'acumulació d'antítesis en aquest poema no és tan densa com en els exemples dels altres poetes (tot i que n'apareixen unes quantes més: «yo he volgut ço que sens mon grat obre» [v. 38], «am y avorreixch, no se hon me decante» [v. 53], etc). Però el que es veu és que es pren el motiu de la visió fora ulls —un lloc comú de la lírica medieval amorosa— i s'articula dins un esquema molt més narratiu —amb intervenció de subordinacions, connectors, preguntes retòriques—. En inserir la parella de contraris dintre d'un discurs que l'argumenta («no cal dubtar... puix»), s'intervé la contradicció com a figura. No és anecdòtic apuntar que aquests connectors representen una part molt important del vocabulari de March. La seva funció és afegir una pretensió lògica a una cosa que aparentment no en té: l'absurd aparent, vàlid per representar l'alteritat del misteri, només s'invoca en coalició amb una voluntat de comprensió que convoca el registre realista i teòric alhora que es confronta l'experiència concreta del subjecte i la veritat universal: «[aquell] pensant que fuig, lo llaç al coll s'enllaça» (v. 74). Tan difícil és aclarir l'acció de l'amor i tan seriosament s'ho proposa el poeta.

- 84 [Amor] no·s pot saber que l'empeny o l'atura.
Per delit creix o per delit aminva,
per mal se mor e mal en vida·l torna,
87 e no tostemps, car varietat l'orna;
sa força 's gran quant hom pensa que·s minva.

Hem vist com l'assertivitat dels antecessors de March —«piangendo rido» de l'italià, i «e rizeén plor» o, en una versió més sofisticada, «fau d'enuig plaser» de Sant Jordi—; o d'alguns successors —«placer enojos» de Torroella— col·labora a construir el pacte de la identificació de la *coincidentia oppositorum* com a figura retòrica que representa l'amor sofisticat. Però la figura ens porta a una interpretació figurada: «Com vull muntar, devall sens

que no-m vir / e devallan puig, corrén en aut loch;» no implicaria un desafiament a les lleis de la física, sinó que ens parla del desconcert (respecte les lleis del món o de l'amor). En canvi, en el to dramàtic i analític de March allò que pot provocar obscuritat és el desconcert de la literalitat mateixa, com veurem tot seguit.

Les composicions trobadoresques, de *canzonienere* i *cancioneriles*⁴² mostren un ús enginyós i juganer del tòpic en molts casos executat amb una remarcable virtuositat i qualitat d'estil. En March, però, —i això no ho diu Torroella— la contradicció exerceix una funció diferent i convida a una lectura molt més reflexiva, sovint vertebrant tot un disturs que la reconeix («de grans contrastos m'opinió n'és plena» [IX, 34]) sense renunciar a oferir una possibilitat de sentit, un perquè congruent a la incongruència. El poeta valencià juga amb els plans del que és objectiu i subjectiu, però sempre a través d'un pacte de veracitat que el fa capaç d'autorepresentar-se com a exemple empíric de la lliçó que propugna i, per tant, de fer sonar sincera la imatge més hiperbòlica i sonada. Sense una sensibilitat que identifiqui aquesta operació (és a dir, que entengui que els enunciats també parlen d'una veritat psicològica), la paradoxa argumentada de March frustraria l'expectativa d'una lògica conciliadora universal i, per tant, resultaria més obscura que la paradoxa retòrica mateixa, convencionalitzada per l'ús. En qualsevol cas, la tràgica empresa de voler racionalitzar la contradicció és el que estimula en el poeta la recerca de solucions poètiques noves i originals, que l'apropen al lirisme de la modernitat.

⁴² Amb el propòsit de mostrar part del recorregut d'aquest fenomen relacionat amb el conceptisme a la península Ibèrica, Sarmati (2001: 49-68) ha comparat diverses peces del cançoner castellà quatrecentista amb els poemes «Definiendo el amor» i «Osar temer, amar y avorrecerse» de Quevedo, «Desmayarse, atreverse y estar furioso» de Lope i els *Sonetos del amor oscuros* de García Lorca.

4. Saber profètic en lloc obscur

Una lectura contrareformista: la Visió en Somni

Nigú darà sens llum segura guia
en lloc escur, trist i desconegut.

JOAN PUJOL, *Visió en somni*

Si la fama d'Ausiàs March s'havia expandit arreu de l'esfera cortesana catalanoaragonesa durant el segle XV; en el XVI és famós el reconeixement per part dels protagonistes del primer Segle d'Or de les lletres castellanés. Tot i el pes de la mal anomenada *decadència*, el poeta valencià seguiria sent aclamat en territoris catalans per personalitats com Pere Seraffí o Joan Pujol, destacat agent de l'ambient cultural del Principat de Catalunya, admirador i imitador declarat de March. Escriu *Visió en somni* (Barcelona, 1573),⁴³ un poema narratiu de 332 versos sobre l'experiència del poeta-protagonista a partir d'una revelació onírica. La trama comença amb la rebuda al món del somni per part d'Iris, personatge femení que el condueix al Castell de Presumpció. Allà presència un debat interpretatiu sobre l'obra del mestre March, autor de dits de molta subtileza. Tanmateix, ell i la resta de personatges són foragitats del castell per la lectura grollera o deficient que en fan. Així, els exegetes són enviats cap a la casa d'Ignorança; mentre que March es queixa d'haver estat sempre mal entès. El seu pensament, per tant, és presentat d'entrada com quelcom en general inassequible:⁴⁴

⁴³ Edició conservada de Pere Malo. Ms. BNP, XXXX. Cítam tots els textos de la *Visió* de Pujol (a partir d'ara també VS) de l'edició d'Anton, K.-H. (1970).

⁴⁴ És curiosa la divergència entre aquest cas i el de la visió de Francesc Ferrer en què apareix Ausiàs March juntament amb altres poetes i això servia per citar directament els seus versos (Compagna, 1966: 323).

baixau de prest, i sabreu quant amarg
i menys de seny és lo grosser qui pensa
75 per si mateix, ab vera coneixença,
entendre bé mossèn Auziàs March.

(VS: 64).

Davant de tal situació, Pujol clamarà la necessitat d'un intèrpret; una figura privilegiada i ben característica del marc ideològic de la reforma catòlica. A la *Visió en somni*, és presenta com una mena d'elegit («ésser únic cient entre els cients» [VS: 69]) i es concreta ni més ni menys que en el teòleg català Lluís Joan Vileta.⁴⁵ L'argument és clar: el text és com un lloc obscur, precisa d'una guia molt experta que l'il·lumini; altrament, tot són lectures errades. Les traduccions al castellà que s'havien fet durant aquell segle, com veurem amb més detall, de Romaní i Montemayor en són un exemple i, a més, comporten el pecat de canviar les idees (cervell) en canviar de llengua. Posa Pujol en boca de March:

Montemayor ha fet quant ha sabut,
si bé féu poc, puix bé no m'entenia;
nigú darà sens llum segura guia
en lloc escur, trist i desconegut.

De quant ha fet aquest no em meravell
per ser strany, puix, sens niguna manya,
los naturals, girant-me en llengua estranya,
ja molt temps ha girat m'han lo cervell;
En Romaní bé pot donar raó
del que tinc dit; doncs prenga paciència,
puix que m'ha tret del regne de València,
posant mos dits en gran confusió.

(VS: 68)

Reflexionar sobre els errors de la transmissió i interpretació del text és una manera de legitimar, per una banda, l'amic Vileta com a guia

⁴⁵ Lluís Joan Vileta (1531-1583), filòsof i bisbe de Barcelona, intervení en el concili de Trento i va obtenir el mèrit de treure Ramon Llull de l'Índex de la Santa Inquisició Romana. Pujol apostaria per Vileta perquè restituís l'honor i glòria de March tal com ho havia fet amb Llull (Valsalobre: 1994: 111).

i autoritat reparadora,⁴⁶ i, per l'altra, el propi patrimoni literari en català (no debades es remarca que la versió de Vileta és de fiar, ell que «viu en Catalunya» [VS: 69]) amb tot l'equipatge contrareformista i d'autoreferencialitat cultural (si bé és veritat que les traduccions contenien errors) que ambdues coses suposen.⁴⁷ Ara bé, en considerar l'obscuritat de March, ni que fos com a premissa per arribar a aquests dos altres punts, l'autor no es basà en el no-res: de la idea que resulta presumptuós i inoperant llegir March sense una guia (talment com ho seria interpretar les Sagrades Escripures sense la mediació dels sacerdots de l'Església) se'n desprenen implicacions importants sobre l'analogia entre el missatge poètic i el missatge diví basades, precisament, en la dificultat de comprensió dels misteris que s'aborden en tots dos casos. Un poeta com March pot ser assimilable al profeta inspirat o al poeta *vates* i Pujol reforça aquesta idea a través de diversos elements com ara la intervenció d'Iris —versió en femení d'Hermes, missatger dels déus—

⁴⁶ Segons Valsalobre en el mateix estudi (105-135), la propaganda contrareformista implica que la crítica als presumptuosos (a la lectura autosuficient) és d'aplicació general i no només restringida als cants de March. Tot i trobar-ho plausible, penso que el poeta no queda relegat a un paper secundari o a un exemple més entre tants i que la decisió d'haver-lo escollit té a veure tant amb una interpretació moralitzant com amb una percepció d'obscuritat poètica generada en la seva lectura i que altres textos més «clars» no provocaven. Potser sí que March només fou un pretext per parlar del tema que realment preocupava Pujol (la necessitat de mediació del coneixement i la fe), però sembla versemblant que si Vileta era el favorit entre els mediadors, March fou ni més ni menys que el cas estrella d'una obra inaccesible al comú de la gent («mos dits obscurs, mas tothom los deixava» [VS: 68]). March era tan obscur que no només hi resultava als ignorants, si no al mateix Joan Pujol, segons la VS.

⁴⁷ Pujol no està sol en el projecte emergent del patriotisme literari: precisament parlant de March, Onofre Almudéver, en la seua epístola proemial a la segona edició valenciana de l'*Espill* de Roig (1561), afirma: «Si no fosseu ingrats a la llet que haveu mamat y a la pàtria hon sou nats, no dormiríeu ab tan gran descuyt, ans, uberts los ulls de la consideració, veuríeu com se us van perden les perles e margarites que, ab contínues vigílies, les vostres passats adquiriren [...] les estranys les amen, estimen y tenen y encara les s'apliquen [...]. Y que açò sia veritat, prova's, entre les altres, ab les obres de aquell vostre ecelentíssim poeta y estrenu cavaller mossén Ausiàs March, que essent natural de València, los cathalans lo s'an volgut aplicar y los castellans han treballat de enendre'l, fent-lo en achadèmies públiques llegir» (Reproduït a Duran, E.; Solervicens, J., 2010: 117-120).

(Valsalobre, 1994: 3) o l'adjectivació dels dictats marquians (subtils i obscurs). De nou, la formulació resulta hermètica a causa del contingut.

La tria dels poemes XXXIX, LXXIV i XLIX d'Ausiàs March per Joan Pujol

Térmens pus clars trobar no he pogut

JOAN PUJOL (glossa al poema XLIX
d'Ausiàs March, v. 57)

determenar llur debat clar no gos

AUSIÀS MARCH (LXXIV, v. 23)

En el manuscrit de París (1573) la narració de la *Visió en somni* va seguida de tres poemes de Joan Pujol, reinterpretacions dels XXXIX, LXXIV, XLIX de March més dues glosses a l'estrofa primera i última del *Cant espiritual*. En ells s'hi troba certa insistència sobre el tema de la dificultat a causa del pensament subtil que els engendra. Segons el ja citat estudi de Valsalobre (1994), Pujol no va provar de fer més entenedores les composicions marquianes (com havia proposat primerament Pagès [1912]), sinó que les utilitza com a plataforma per dir una altra cosa diferent de la que deia el text original: que els seus versos són estranys perquè l'enamorat perd el seny, i només li queda estimar a Déu per redimir-se.⁴⁸ Penso que

⁴⁸ La tesi de Valsalobre en el seu estudi citat de 1994 és que poema i glosses així estratègicament ordenades adquireixen una unitat de sentit que consisteix a presentar March com aquell que ha de ser mediat per evitar-ne lectures grolleres (VS), ja que els seus versos poden semblar estafolaris per al públic comú (glossa 1 al cant XXXIX), i això té a veure amb la gran alienació de la raó que pateix l'enamorat (glossa 2 al cant LXXIV). El remei sembla difícil dins de l'amor profà, caracteritzat sempre de manera molt negativa per Pujol (glossa 3 al cant XLIX), per això s'ha de redirigir l'objecte de l'amor cap a déu (glosses últimes). La consciència sobre la inanitat de l'amor profà, el gir cap a l'espiritual i la redempció són els tres esglaons que el crític veu en la reinterpretació pujoliana de March, els quals assimila a l'estructura del *Canzoniere* de Petrarca.

aquesta operació es pot dur a terme perquè es parteix d'un autor que tracta matèries filosòficament, però el que vull remarcar és que els poemes originals entranyen algun tipus d'obscuritat poètica al marge de les interpretacions propagandístiques de Pujol i que, aquest, a partir de la tria de poemes que proposava, en devia ser conscient.

a) Qui no és trist, de mos dictats no cur

Per a la poetització d'uns continguts tan subtils, fóra interessant inspeccionar amb detall la versió marquiana del primer dels poemes glossats, el XXXIX. Una composició que parla sobre un tema típicament trobadoresc, la mescla de delit i dolor com a estat psicològic de l'enamorat, i que s'havia d'haver percebut com a ben paradigmàtica, ja que fou utilitzada en altres edicions cincentistes com a peça independent i introductòria a la resta de poemes, agrupats en cants:

Qui no es trist, de mos dictats no cur,
o 'n algun temps que sia trist estat,
3 e lo qui es de mals passonat,
per fer se trist no cerque loch escur;
lija mos dits mostrans pensa torbada,
6 sens algun'art, exits d'om fora seny,
e la raho qu'en tal dolor m'enpeny
Amor ho sab, qui n'es causa estada.

9 Alguna part, e molta, es trobada
de gran delit en la pensa del trist,
e si les gents ab gran dolor m'an vist,
12 de gran delit m'arma fon companyada.
Quant simplament Amor en mi habita,
tal delit sent que no·m cuyt ser al mon,
15 e com sos fets vull veure de pregon
mescladament ab dolor me delita.

Prest es lo temps que fare vida'rmita
18 per mils poder d'Amor les festes colrre;
d'est viure strany algu no·s vulla dolrre,
car per sa cort Amor me vol e·m cita.
21 E yo qui l'am per si tant solament,

no denegant lo do que pot donar,
a ssa tristor me plau abandonar
24 e per tostemps viur'entristadament.

Traure no pusch de mon enteniment
que sia cert e molt pus bell partit
27 sa tristor gran que tot altre delit,
puy hi recau delitos languiment.
Alguna part de mon gran delit es
30 aquella que tot home trist aporta,
que planyent si lo planyer lo conforta
mes que si d'ell tot lo mon se dolgues.

33 Esser me cuyt per moltes gens repres
puy que tant lou viur'en la vida trista,
mas yo qui he sa glori'a l'ull vista,
36 desig sos mals puy delit y es promes.
No-s pot saber, menys de lla speriença,
lo gran delit qu'es en lo sols voler
39 d'aquell qui es amador verdader
e ama si vehent s'en tal volença.

Lir entre carts, Deu vos don conexença
42 com so per vos a tot estrem posat;
ab mon poder Amor m'a 'nderocat
sens aquell seu d'infinida pote

Amb la determinació de l'imperatiu, el jo formula una *captatio* que selecciona el públic al qual van dirigits els seus dictats: aquells que estiguin o hagin estat iniciats en l'experiència dels efectes de l'amor —un grup que en March és sempre minoritari i del qual el jo n'és l'exemple més representatiu—. En aquest cas, es caracteritzen com a afectats per una tristesa la particularitat de la qual s'anirà descrivint insistentment al llarg del poema. De nou, els inexperts es queden fora. Per als tristos d'amor, en canvi, la recepta no és arraconar-se en «loch escur», sinó llegir els dits del poeta, que així mateix delaten un pensament turmentat. Com en una estratègia persuasiva, s'exposa la jerarquització del contingut (un saber ambigu, perquè és privilegiat però també d'un fora seny) per sobre de la seva formulació, que es descriu “sens algun'art”». ⁴⁹ El poeta

⁴⁹ És una idea freqüent en March: «nós freturans de bella eloqüència, / l'orella d'hom afalac no pot rebre» (LXII, v. 35-36). Per Riquer, aquests versos «contenen

voldria convèncer de l'exigència de la veritable praxis amorosa, i ho fa presentant com a exemples realistes (i no com a belles al·legories) les contradiccions d'un subjecte que pateix.

Centra la segona octava una parella d'oposats d'aquelles típiques del cançoner (dolor/delit), però tractada a la manera de March, és a dir, desenvolupada en la descripció raonada i de l'estat psicològic de l'enamorat. Efectivament, en els versos 9 i 10 i a mode de sentència universal (en tercera persona), el poeta diu que en el pensament del trist s'hi troba molt de delit; una realitat que de seguida concreta en la seva persona, contraposada a la percepció ignorant dels altres: «e si les gents ab gran dolor m'an vist, / de gran delit m'arma fon companyada». El vers vuitè sentència de manera reafirmativa la simultaneïtat dels dos efectes oposats: «[l'amor] mescladament ab dolor me delita». Apel·lació, desenvolupament i síntesi componen l'estructura del que podríem considerar la primera part del poema, que deixa pas al ressituament del jo devot de l'amor, incomprès i solitari. L'acceptació consegüent de la seva experiència el porta a comparar el seu destí amb el de l'ermità, i a expressar reiteradament la consciència de la incomprensió dels altres davant l'estranyesa del seu comportament voluntari: «d'est viure strany algu no·s vulla dolrre», i més endavant «Esser me cuyt per moltes gens repres». Així, la rima de *solament* i *entristadament* amb què s'enquadra el quartet dels versos 21-24 resumeix els pilars del poema: la tristesa volguda de l'amor i la soledat per incomprensió, però també per entrega a un amor pur que deixa la dona en segon pla.⁵⁰

una confessió [...]: ell no posseeix *bella eloqüença* i les seves cançons manquen d'aquella harmonia o dolcesa que afalaga l'oïda dels homes. En el món literari culte medieval, i sobretot en el nostre món del XV, on els poetes seguien l'estreta retòrica trobadoresca tan detalladament codificada per l'escola de Tolosa i els preceptistes catalans, aquesta afirmació té molt de detonant i de revolucionària» (1984 [1964], II: 541).

⁵⁰ Llir entre carts apareix al final, però durant tot el discurs el jo s'ha referit a l'amor pràcticament com a força abstracta o personificada (Amor en majúscules). Es comença a prefigurar una recerca de l'Absolut que portarà a una idea d'amor

De reiteració i insistència es basteixen la quarta i cinquena estrofa, que retornen obsessivament a la descripció i justificació del sentiment mesclat («delitós languiment») atribuït, com al principi, a «tot home trist»; un sintagma que bé equival a «...aquell qui es amador vertader», amb aquest adjectiu d'alt valor qualificatiu. Les variacions enginyoses (com veiem en l'ús de derivats *delit/delitós* i *planyent/planyer*) i d'argumentació sintètica (en quatre versos [25-28] formula una oració apofàtica, una subordinada substantiva que inclou una comparativa, i una causal final) són, de fet, una mostra no pas de la manca d'art, sinó d'una art particular dirigida a l'expressió violenta del turment. El jo mateix se'n fa creus que la «tristor gran» sigui millor que qualsevol altre delit, però tanmateix, en té proves fàctiques («...he sa glori'a l'ull vista») en la confirmació de la seva experiència (v. 37).

El text es conclou amb una confessió inquietant a «Lir entre carts». El jo demana que déu li faci veure com per mor d'ella es troba en una situació extrema, sota el domini de l'amor. El més punyent és que l'amor el guanya utilitzant les pròpies forces del vençut, («ab mon poder Amor m'a 'nderocat»), ja que n'ha acceptat voluntàriament l'abandó (recordem: «no denegant lo do que pot donar, / a ssa tristor me plau abandonar», per això es farà eremita exposat als seus efectes). A l'amor, ni tan sols li ha calgut utilitzar el seu propi poder «d'infinida potença».

La versió de Joan Pujol d'aquest poema XXXIX és en clau moderada i casta; el jo no té una personalitat tan irreverent ni l'amor cap part positiva.⁵¹ D'altra part, el tema de la pèrdua de la raó (al v. 6 el poeta s'havia considerat un «fora seny») és interessant perquè

sense moció, com a pur lliurament, definitivament madur en els *Cants de mort*. Vegeu *Sobreamor* de Jad Hatem (2011: 22 i 29-36).

⁵¹ «En definitiva, allò que en March era un estat agradós i triat voluntàriament, fet de dolor i delit [...], en la versió cincentista només hi veiem expressat l'aspecte forçat i dolorós, el qual aboca a un estat desassenyat» (Balsalobre, 1994: 13).

podria ser l'explicació de les rareses del poeta, perdut pel furor malaltís que el portaria a estranys dits i comportaments. Pot semblar que March tempteja aquesta línia, sobretot en el poema que segueix. Tanmateix, sovint la situació que se'ns presenta no és pas la d'un discurs absent de lògica, sinó la d'una lògica de difícil comprensió intersubjectiva, que reproduïx la realitat d'una vivència excepcional, i no d'un simple consens col·lectiu. Per això, en el text de March, el parlar follament del jo no es pot associar al parlar del neci.

b) Als fets coman tot quant serà de mi

- Als fets coman tot quant sera de mi,
puys so estolt de ma eleccio;
- 3 mon seny es mort, a qui Deu no perdo,
puys al començ del tot me derrencli.
Ja no es temps tenir frens al voler,
- 6 malalta es ma bona voluntat,
e vaig en loch on no vull ser portat;
so descontent de tot quant pusqua fer.
- 9 Si com a l'hom no li basta poder,
paralitich, quant es en peus levat,
anar al loch on vol esser anat,
- 12 ans cau, o tort va contra son mester,
ne pren a mi que faç lo que no·m plau
y aquell voler de la raho 's vençut,
- 15 e si·l complach mon delit es perdut,
per que sens cor faç quant de mi vejau.
- Si com als vents es donada la nau,
18 mentr'es debat als mariners vengut
—ladonchs la nau son cami ha tengut
per senya tal qual ans del contrast jau—,
- 21 ne pren a mi, car mon enteniment
ha gran debat ab lo voler del cors;
determenar llur debat clar no gos,
- 24 proejant lo temps, l'apetit vaig siguent.
- Passa lo temps que fuy d'Amor content,
si be tostemps senti ses grans dolors,
- 27 mescladament dolços ab amargors:
creya rey ser, vehent me d'ell sirvent;

yo fuy content de sos mals sens los bens,
30 per be que·l mal sens be no pot venir,
mas yo amprench per ell mes que morir.
Malament viu qui 'n mal fer no te frens.

33 O tu, Amor, qui ton poder m'estens
axi fortment que no·t puch resistir,
hix fora mi, puys en plaer no gir
36 ma voluntat a fer tos manaments!
Vulles haver encontra mi ergull!
Lexa vasall qui no·t voll per senyor!
39 Quin moviment venç aquesta dolor,
fent me jaquir ben fer, de qui·m despull?

Aquest meu fet bona ffi no ll'acull,
42 e lo present es ple de gran tristor;
aquesta ve del dan avenir
que de present lo tinch davant mon ull.
45 Yo·l soferre, si ab cor molt ardit
la que yo am per mi passa lo mal,
sens penedir —qui·s penit grat no val—;
48 ladonchs la mort no·m sera sens delit.

Lir entre carts, gran es lo meu delit
mentre no pens lo que porieu fer;
51 tot act'es prop de lla on es poder,
si al voler governa l'apetit.

L'eclésiàstic principatí havia ofert una versió peculiar del text que substituïa la contradicció central joia/tristesia per la de llibertat de la raó / esclavatge de la voluntat, la qual provocava alienació (Valsalobre, 1994: 15).⁵² És veritat que el subjecte està en crisi i que el que semblaria una manipulació ideològica del contingut s'aferra, admetem-ho, a una lectura del poema de March en principi molt explícita però que, tanmateix, caldrà entendre en relació amb el conjunt de la resta de l'obra. D'entrada, tota la primera estrofa és un clam patètic a la falta de llibertat del subjecte que s'encomana al destí, ja que ha mort el seny que li permetia elegir racionalment o «tenir frens al voler». L'estat en què es troba s'assimila al de la malaltia (v. 6) i al descontentament total (v. 8). No és un disbarat

⁵² Sobre les variants a la glossa a aquest poema vegeu Jaume Velvehí (1992: 105-111).

pensar que la passió amorosa ha emmalaltit el poeta, ja que així se'ns presenta la situació en els primers versos i, de fet, es tracta d'un tòpic ben conegut («Es amor fuerça tan fuerte / que fuerça toda razón», que deia Jorge Manrique a «Diziendo qué cosa es amor» [1996, v. 1-2]). Tinguem en compte, a més, que la interpretació de l'*amor hereos* i de la medicina galènica estaven a l'ordre del dia.⁵³ Pensem encara que el saber de l'eros, no s'acompanya més de bogeria que de subtileza.⁵⁴ Per tot això, si bé és veritat que l'amor ha posseït el poeta (estrofa cinquena) sotmetent-lo a uns estranys efectes, caldria una visió més complexa d'aquest estat delirant, que s'ha d'associar amb el terror de l'incontrolable i d'allò desconegut en què ascendeix l'iniciat, és a dir, com a conseqüència de l'adquisició d'un coneixement més profund.⁵⁵

⁵³ Aquesta síntesi de Cantavella, en dona una visió més rica:

«El discurs sobre l'amor de la baixa Edat Mitjana, en efecte, ha incorporat inapel·lablement els plantejaments de la teologia cristiana i de la nova medicina galènica, la qual veu en l'amor un estat patològic i psicofísic: la vella malaltia d'amor dels clàssics, anomenada ara sovint *amor hereos* [...]. Així, després de la penetració generalitzada de la predicació mendicant d'inspiració escolàstica (Hauf 1990b, 9-14; Cabré, en premsa), qualsevol formulació teòrica sobre l'afer, als segles XIV i XV, implicava indissociablement l'amor humà amb el sexe, i aquest amb el pecat (Badia, 1993: 147)». (Cantavella, 1993: 192; a: Martos, 1997a: 69).

⁵⁴ Vegeu Cabré a «Apunts sobre la subtileza en la poesia d'Ausiàs March» (1993: 273-287).

⁵⁵ Seria útil una comparació amb aquest text de Roís de Corella, d'estela marquina, que relaciona la casta privilegiada dels enamorats

Los qui amau, preneu aquesta cendra
sobre lo cap, que no perdau l'arbitre:

3 Amor és tal que, si us obre la porta,
tard s'esdevé que pels altres la tanque

amb la bogeria («E som tan folls, los ferits d'esta fleixa» [v. 7]), que és, però, l'única manera de trobar el camí: «ab tal virtut que ens fa trobar la senda, / vedant après algun altre no hi passe» (v. 9-10). Aquest entès, com el jo de March, sap que tot això pot sonar estrany:

21 E no us penseu que parle gens en somnis,
que no és tan clar lo sol alt en lo cercle
com jo viu clar aquest tan gran oprobi,
24 e, del record, tan gran dolor m'assombra
que el meu cor trist en quatre parts vol rompre.

El fet és que, com un procés alquímic, els textos també ens deixen veure com l'ésser que entra en contacte amb un coneixement o experiència extramundans (l'Amor en majúscules) en resulta tocat de gràcia, ascendit, elegit, profeta. És una idea que es repeteix en diferents ocasions (xv, v. 13-16; XLVIII, v. 29-32; etc.) i que ens permet complementar la teoria de l'alienació com a rebaixament o pèrdua negativa (del seny i de la raó, també lligat a la malaltia de la passió) amb el guany personal, encara que la transformació pugui provocar estupefacció a qui ho observi i dubtes i desesperació al subjecte que la pateix. Ja hem dit que el periple del jo mostra una emotivitat dinàmica i, per tant, pot anar d'aquella acceptació tan voluntària i assumida de l'estat de plaent tristesa del poema anterior a la delirant desesperació d'aquest altra, que anticipa alguns elements del *Cant espiritual*, com ara el moviment involuntari («e vaig en loch on no vull ser portat») o, l'analogia amb el paralític⁵⁶ que ha perdut l'autonomia (v. 10 i 11). En aquest cas, la idea encara es reforça amb una altra comparació: la nau a mercè del vent (v. 17).

En aquesta composició, el jo és especialment víctima de la pròpia estranyesa, però, qui coneix la seva trajectòria sap que l'assoliment d'aquesta situació aparentment penosa no pot ser sinó el preu de l'escalada cap a una comprensió superior i fatal (recordem l'elitisme dels enamorats subtils). En definitiva, el poeta no parlaria obscurament perquè està vulgarment boig, sinó perquè ha arribat a un estat de consciència més clar sobre la tragèdia de l'amor humà, que aspira a la puresa però que no es pot deslliurar del cos («...car mon enteniment / ha gran debat ab lo voler del cors», v. 22), la qual cosa impregna el discurs d'importantes dosis de martiri. En aquest punt, la formulació de l'experiència de l'amor topa amb el problema de la incongruència, perquè la realitat del subjecte, formada de

⁵⁶ En el poema XXXIX veïem una identificació del poeta amb l'ermità i, en aquest, amb el paralític i el boig. Segons Zimmermann (1982: 188), en els cants que formen el cicle de «Llir entre carts» aquests tipus de personatges representen una ruptura amb la societat. Com ells, la marginació és també el preu que ha de pagar la víctima de l'amor pel seu comportament paradoxístic.

pretensions, ideals i experiència, és tant complexa que ni ell mateix no pot trobar una solució («determenar llur debat clar no gos»).

En una lectura omnicomprendiva de tot el corpus, podríem situar el poema cap al final d'una línia narrativa que va del *pus estrem amador* (XLVI, v. 41) al *pus estrem turmentat* («[Amor] axí fortament no·t puc resistir»)⁵⁷ per mitjà d'un salt en el grau de clarividència que marca la seva evolució ascendent, que passa per l'assumpció («Creya rey ser, vehent-me d'ell sirvent»), i fins i tot la súplica («Lexa vasall qui no·t voll per senyor!»). La importància d'aquest moviment fa que sovint apareguin referències de les diferents etapes del jo: el passat («Passà lo temps que fuy d'Amor content»), el present («e lo present es ple de gran tristor») i el futur (aquí una grandíssima formulació del preveure el mal que està per venir, però «que de present lo tinch davant mon ull»).

Si Petrarca havia obert les portes a l'exploració de la consciència moderna, el seu jo era encara estilitzat. Ara, però, estem davant d'un subjecte poètic que es mostra com a històric i empíric. La reivindicació d'aquesta novetat, tanmateix, no es pot lliurar de l'esforç de col·locar-la dintre del sistema de relacions medieval entre el particular i l'universal. Per això, l'actual estat de malestar del subjecte aspira ara i adès a esdevenir una lliçó per a la posteritat que s'expressa amb sentències generals («Malament viu qui'n mal fer no te frens»). Un bon exemple de col·laboració entre el contingut teòric i l'anecdòtic el trobem al final del poema en què el jo diu que es resignarà a suportar el dolor si la seva estimada fa el

⁵⁷ El subjecte poètic recorre un pedregós camí d'aprenentatge per arribar a proclamar-se el màxim entès. Les crisis hi són constants i també el reconeixement dels seus progressos que el porten a negociar amb l'amor en funció dels seus mèrits, per més que tanmateix l'amor actua sempre com li sembla:

57 Veent Amor, ab dret yo li diria
que no m'ha dat mon ver mereiximent;
e de tot cert ell a mi respondria:
60 «No puch entrar qui no ha 'nteniment».

(LXX)

mateix «sens penedir —qui·s penit grat no val—», de manera que completa la presa d'una decisió personal amb la incorporació d'una sentència universal. També la tornada —últim quartet— implica un moviment teoritzador-conclusiu de l'experiència del jo que va del «Lir entre carts» al «tot act[e]»; és a dir, de l'esfera particular en què el jo reconeix que seria feliç si ignorés el que sap (que hi ha possibilitats de pecar i patir), a la formulació en termes aristotèlics sobre el fatalisme de la consumació en acte «si al voler governa l'apetit».

Les determinacions finals, de fet, són sorprenents: després de la descripció d'una pèrdua insuportable i total del control, d'una submissió total a les forces místiques de l'amor (i que en alguns aspectes determinats recorda a *i fedeli d'amore*)⁵⁸ el jo diu que consent a deixar-se tragar («Yo·l soferre») amb la condició que l'acompanyi l'amada amb el mateix dolor, causat, és clar, per l'autoanul·lació de la pròpia voluntat i l'abandó al culte de l'amor. D'aquesta manera tot cobrarà sentit, fins i tot la mort serà plaent («ladonchs la mort no·m sera sens delit»). I és que en els últims vuit versos es concentren tot un seguit de formulacions deductives articulades per aquells nexes lògics que tant caracteritzen l'estil marquià («si», «ladonchs», «mentre», un causal el·líptic i altre cop «si»). La fragilitat d'un posicionament ple de condicionals i la por d'una veritat ja innegable connotarien la possible caiguda com a extremadament perillosa. Aquest boig savi que en el poema anterior manifesta un coneixement privilegiat però terrible: perquè és vist com un fora-seny; perquè s'ha abandonat a la llei del veritable amor; perquè vacil·la entre l'amor reflexiu i el de la dona que potser no el sabrà correspondre; perquè tot i la seva predisposició ha descobert que no pot desfer-se de l'amenaça dels apetits del cos. Conseqüència d'un extraordinari progrés comprensiu de la indicibilitat d'elements que conviuen en el seu horitzó ideològic i emocional, l'enamorat no és innocent i, per tant, no ignora que

⁵⁸ Cf. el clàssic L. Valli, *Il linguaggio segreto di Dante e dei «Fedeli d'Amore»*, Luni, Milano 1994 [1928, 1930].

també pot ser traginat cap a la direcció oposada (l'amor bestial) si la voluntat se sotmet a la concupiscència, en lloc de a l'amor subtil i vertader.

En definitiva, la relació del jo amb el coneixement amorós és una il·luminació que s'expressa obscurament, implica una caiguda que és una ascensió i s'exposa des d'una doble perspectiva subjectivista i objectivista. La tasca de la composició està al bon servei de l'expressió pragmàtica i totes les tensions subjacents reforcen la idea insistent de la torbació del pensament de l'iniciat. El significat apareix condensat en els decasíl·labs i les oposicions afloren puntuals a la superfície del poema, però, com hem vist, clarividència/obscurantisme, progressió/degradació i experiència/teoria actuen com a xassís estructural astutament dispostat. Bé que en la *Cançó d'opposits* el jo tampoc controlava la seva voluntat («ez a dreyt seny eu fau ço que no vull»), però el valor del mateix motiu en March consisteix en una redefinició de la figura i del lloc comú convertit en «lloc particular» que no es troba ni en el formós *Pace non trovo* ni en els versos dels cançoners castellans i trobadorescs.

c) A mal estrany és la pena estranya

Fins ara s'ha parlat de distància sapiencial, d'incomprensió i de gestos i versos inaudits o trastocats. Es configuren així les raons d'un jo poètic que ha canviat de registre respecte de la suavitat estilnovista i de la tècnica dels trobadors catalanooccitans, i que malda per trobar noves formes d'expressió que s'adhereixin a la seva veritat amb tota la seva transparència, per tèrbola que resulti. Si prenem per vàlids aquests arguments, el poema que segueix (i que completa la tríada de Joan Pujol) és una bona mostra de l'obscuritat que pot arribar a presentar d'acord amb les circumstàncies descrites:

A mal estrany es la pena estranya

e lo remey hauria sser estrany,
3 e qui de fret mor, per entrar en bany
haura calor, si aygua freda·l banya;
e si·l començ ve per mig, impossible
6 lo mig segueix e la fi lo començ;
ab forces tals Amor mi, amant, venç,
que planament lo dir no m'es possible.

9 En contra mi Amor es molt orrible
e tan plaent que m'a fet ser content,
car davant mi tinch be complit present
12 e d'altra part me puny dolor terrible.
Aquesta es una dolor novella
que dins mon cap ha fet novella hobra,
15 desassentant la mia pensa pobra
que a ssos mals tenia sa jaella.

Amor en mi no fa gran maravella,
18 ffermant ses leys en temps passat posades;
mas per lonch temps eren ja oblidades:
per mi Amor son poder torna 'n sella;
21 e si com Deu miracles volch mostrar
perque·ls juheus fermament lo creguessen,
ffahent parlar los muts e que·ls cechs vessen,
24 Amor li plau que perda lo parlar.

Envers alguns aço miracle par,
mas si·ns membram de Arnau Daniell
27 e de aquells que la terra·ls es vel,
sabrem Amor vers nos que pot mostrar.
Cella que am en egual de la vida,
30 mostre 'vorrir en fets y en continent:
quant li so prop, e d'ella sbayment,
ab continent de aver l'avorrida.

33 Dins en mi sent una força 'nfinida,
tant qu'es pus fort que lo desig d'Amor;
cascun d'aquests d'Amor pren sa favor,
36 mas egualment entr'els no es partida;
car mon desig no basta fer menaces
a la gran por qui·l bat fort e·l castigua;
39 d'aquesta es Amor tan gran amiga
que toll poder al desig de sos braces.

Lir entre carts, Amor no te pus laces
42 que·m tinguen pres, si de aquests escape;
ungles no te ab que ma carn arrape,
mas dorm segur de present en sos braces.

De nou, sembla que el discurs sigui obscur perquè el jo ha embogit definitivament; caldrà veure, però, com s'han construït aquests primers decasíl·labs: el problema («mal»), sentiment («pena») i solució («remey») es caracteritzen com a *estrany*s, i no debades aquest adjectiu apareix tres vegades en només dos versos. L'estranyesa ve d'allò insòlit («dolor novella», que dirà més endavant) que sovint s'experimenta amb la sorpresa d'allò desconcertant, estrofolari o fins i tot enigmàtic. Entroncant amb l'últim vers de l'estrofa, «que planament lo dir no m'es possible», resulta que la raresa, en ser inacostumada, no casa amb cap descripció que no resulti al seu torn confusa per als que no l'han experimentada i assumida, i més encara si aquesta consisteix en un estira-i-arrotonsa de tensions que contradiuen la lògica habitual. Llavors, a tema estrany equivalen els versos estranyes, i aquesta és una idea que es demostra amb fets: el poeta ha parlat, i el que ha dit ha estat efectivament ben desconcertant; tant com que qui es banya en aigua freda tindrà calor. La successió inevitable entre la qualitat d'estranyesa que inaugurava el poema i la seva inajornable execució pràctica no només ve marcada per un seguit de frases que condensen ambdues coses en el mateix quartet, sinó també per la rima «estranya/banya», «estrany/bany» que els entreliga. Queda així àvidament introduït el primer exemple (v. 3-4). I encara s'hi insisteix amb un altre (v. 5-6) sobre la impossibilitat de la llei de la direcció i continuïtat cíclica entre el «començ», el «mig» i el «fi» expressada, a més, través d'una sintaxi que concentra importants el·lipsis: «e si·l començ ve per mig, [és] impossible / [que] lo mig segueix [el començ] e [que] la fi [segueixi] lo començ». El primer cas genera perplexitat perquè exposa un succés gens factible dintre del que són les lleis de la natura; el darrer, a més, té l'afegitó de tractar conceptes molt més abstractes i amb un grau de condensació lingüística elevat. Totes dues possibilitats, davant l'absència d'un perquè comunament assequible (l'estranyíssim mal d'amor), provoquen el desconcert. *Tals* (a «ab forces tals Amor mi, amant, venç») és el nexa que equipara l'excepcionalitat d'aquests fets aparentment paradoxals que han encetat el poema amb la dels

efectes de l'amor sobre el jo, per la descripció fidel dels quals ha parlat com ho ha fet: els dos exemples són fefaents, la seva extraordinarietat és literal en la mesura que equival amb exactitud a l'impacte de les forces de l'amor sobre el subjecte. Amb aquesta operació, de nou el jo prova de dotar de sentit allò que aparentment no en pot tenir. Aital dotació, però, es quedarà en promesa, ja que cap destinatari, per més subtil que sigui, no podrà ser dipositari d'una revelació tan forta com la que experimenta el subjecte enunciador; una prova més de l'accés restringit a la comprensió del fenomen en qüestió.

Així, la segona estrofa, ja sense més exemples, passa a descriure directament dos efectes antitètics i simultanis de l'amor; per una banda «orrible» i que «puny dolor terrible», per l'altra «content» i de «be complit present». Altra vegada es repeteix el mateix mecanisme: el contrast impossible del fred i la calor de l'aigua forma part, com el del mal plaent, del repertori de la tradició dels oposats; però el dolor content de March, protagonista real del poema, supera la figuració d'una contradicció sentimental estilitzada. L'experiència, ensems de goig i turment, segons el pacte que determina l'actitud del jo poètic, és talment verídica. La concreció de l'estat psicològic deixa de ser una imatge figurada, la simultaneïtat del plany i el delit conté tota la seva referencialitat com a tal.

De fet, en els versos següents (13-16), s'explica com la vivència d'aquest dolor nou resulta transformadora perquè remou el pensament. La «pensa pobra» pateix un «desassentament», procés intel·lectual positiu que treu del jaç el pensament «acomodat» i el deixondeix, i que marca la diferència entre ell i els altres, que naturalment poden quedar sorpresos davant dels dictats del poeta, d'una part portadors de la revelació produïda en la pròpia experiència d'estimar, de l'altra, portadors de l'estranyesa que es manifesta amb una articulació envitricollada. S'introdueix un argument per reforçar la credibilitat del sentit misteriós del

comportament de l'amor en els amants subtils de què ha donat penyora: la seva antiguitat originària (les «leys en temps passat posades») que amb el temps s'havien perdut, però que es tornen a activar sobre la persona del jo. Aquí, el poeta es compararà amb Arnaut Daniel, que representa un amador entès d'aquells antics (sepultat per la terra, que li fa de vel) i que l'ajuda a autodefinir-se com el nou escollit del seu temps.

Per donar més motius per ser, si no entès, almanco cregut, al segon quartet de la tercera estrofa es fa una analogia amb el miracle, que demana un gest de fe mal que no es pugui explicar el seu misteri: així com Déu de forma extraordinària retorna a alguns humans capacitats que havien perdut (vista i parla), l'amor inverteix el miracle i n'hi treu al poeta una que ja tenia: «Amor li plau que perda lo parlar». El perdre la parla per amor és un tòpic de la lírica medieval, però no s'ha de confondre el significat d'aquest tòpic, sovint relacionat amb la timidesa de l'amant, amb el del no poder parlar planament del vers vuitè.⁵⁹ Aquesta alteració apuntada en la primera estrofa s'esdevé en el temps present en què representa que té lloc la dicció i no es refereix a la pèrdua total de la capacitat d'articular paraules i frases, sinó al dir quelcom que resulti bellament plausible dins una lògica comuna i realista. Contràriament, el «perdre lo parlar» del vers 24 s'ha de llegir només en relació amb l'anècdota que s'exposarà quatre versos més endavant: el jo sembla mostrar-li a l'amada, «Cella que am en egual de la vida», que l'avorreix tant en fets com en formes —«quant li so prop, e d'ella sbayment, / ab continent de aver l'avorrida»—. Els efectes de la vergonya o la reacció d'emudir per defalliment en ser a prop de la dama prova la intensitat del sentiment amorós. En qualsevol cas, té poc a veure aquest esvaïment conjuntural que

⁵⁹ L'amant emmudit o pres per la timidesa és un motiu del repertori. March hi recorre en diverses ocasions, com per exemple en: «Yo desig molt ma gran dolor celar / e cuyt morir fins ella l'a saber; / quant no la veig, muyr per ella veher, / e si-l m'acost, forçat m'es d'espantar» (LXX, v. 16-20). El jo «troba en Amor un bon culpable perquè el jo puga quedar lliure de tota culpa del fracàs de l' enamorament» (Martos, 1997a: 70).

deixa sense paraules el poeta amb la posterior possibilitat d'expressar i teoritzar eloqüentment el fet (encara que no sigui una eloqüència plana). Si l'amor fes callar el jo, sí que seria un autèntic miracle i no una simple analogia, perquè aquest continua el poema i només va per l'estrofa tres.⁶⁰

Tornem, però, al principi d'aquesta octava: «Envers alguns aço miracle par / mas si-ns membram de Arnau Daniell...». A més de reforçar-se la superioritat del jo respecte als menys subtils (aquells «alguns»), l'especificitat del llenguatge poètic es potencia en comparar-se amb un altre gran trobador de prestigi. Ausiàs no està sol entre els grans de la tradició literària, però sí que ho està en el present en què viu. L'explicació de per què pot semblar tan miraculosa la seva forma de parlar és la clarividència privativa sobre l'amor, capriciós, poderós, indomable. Per mostrar-ho descendeix a la narració del detall abans citat sobre l'aparent avorriment que demostra a l'amada. El valor concret, tot i que revelador, d'aquesta circumstància contrasta amb l'elevació abstracta del contingut analític i introspectiu de la cinquena octava i la tornada. Aquesta part final, en conseqüència de tot el que s'ha dit fins ara, esdevé especialment obscura. Se'ns parla d'«una força 'nfinida» (la por, tot i que no la menciona fins el vers 38),⁶¹ més gran que el mateix «desig d'Amor». *Força* (amb article indeterminat) i *desig* (amb article determinat) reben el favor desigual de l'amor, ja que l'amor també és amic de la por que minva el poder del desig.

⁶⁰ Martos relaciona aquests dos moments: l'enamorat «no és capaç d'adreçar-se directament a l'amada —“planament”— i ho fa mitjançant els versos» (Martos, 1997a: 70). Voldria dir que el motiu de la creació del poema és el de substituir les paraules que no li ha pogut dir, tanmateix, el jo no es dirigeix a ella fins a la tornada. És evident que hi ha una clara separació de plànols temporals (el present de l'enunciació poètica i l'escena amb l'estimada). *Planament*, segons el meu entendre, té a veure amb la dificultat, i crec que l'experiència del jo no ha deixat de ser «plana» o «planament explicable» a causa de la tímidesa, sinó que la complexitat n'és qualitat intrínseca.

⁶¹ Bohigas (2005: 182) i Archer (1993: 168) coincideixen en què la força infinita és la força de la gran por.

Aquest ús dels articles reforça la percepció que el desig es presenta com una pulsó ben coneguda (entenem que pot ser ambigu i perillós, però no necessàriament negatiu si es desitja un amor pur), la por, en canvi, és la gran alteritat negativa que el desig prova de combatre i que l'amor afavoreix. En aquesta última octava, de fet, la paraula *desig* surt tres vegades i només una la *por*. Amb tot, el poeta s'hi refereix a pràcticament tots els versos (amb «una força» al v. 33, com a subjecte el·líptic del verb *ser* al v. 34; «cascun» és *por* i *desig* al v. 35; també «els» al v. 36, i «d'aquesta» és *d'aquesta por* al v. 39).

La condensació d'una experiència forta, quasi podríem dir de terror, i de la seva abstracció que conforma el mapa d'engranatges del dos elements principals que ara actuen amb l'amor produeix, efectivament, no només la dificultat de recompondre la sintaxi i presumir quin és el referent d'un pronom o eufemisme, sinó també una percepció d'obscuritat relacionada amb el fatigós esforç de capir una elucubració que just abans s'havia equiparat amb el mateix estranyament místic que genera el miracle.

El vocatiu *llir entre cards* introdueix el quartet de la tornada. Sembla un moment amable per reprendre l'alè després de la densitat de l'estrofa precedent, encara que només durarà un instant: la rima del primer vers («laces»), ja enllaça amb el camp semàntic opressiu dels versos anteriors («menaces» i «braces» despotenciats del desig), però ara el seu efecte asfixiant es desmentiria si s'acompleix el condicional: «Amor no té pus laces [...] si de aquestes escape». Hem d'entendre que per «laces» es refereix a la part turmentosa de l'amor (ben segur els llaços de la por, i potser també els del desig), i que fora d'aquests lligams hi ha l'amor pur, alliberat del cos: «ungles», «carn», «braces». Tres elements figurats que clouen el poema: «ungles no te (l'amor) ab que ma carn arrape, / mas dorm segur de present en sos braces».⁶² La brutalitat de la imatge del

⁶² Penso, com Boigas (2005: 182), que els braços serien els de l'amor (tot i que s'ha proposat llegir-ho com els braços de la por. El silenci de l'amant en aquest

vers 43 s'obté mitjançant el fer present la capacitat de virulència física de l'amor. L'impacte és efectiu tot i la seva virtualitat perquè tot el transcurs de l'intel·lecte s'acompanya d'un patiment visceral (el patiment de l'emoció és també físic). Aquesta violència contrasta fortament amb la situació del son segur i agombolat del final. En l'ambigua partícula *mas* es reconeix la contradicció que s'estableix entre un fet i l'altre, és l'última paradoxa del poema i la més inquietant per l'ambivalència de la relació amb l'amor que s'hi apunta.

La glossa d'aquest cant, que tampoc no hem reproduït, tanca la tríada de poemes sencers que havia escollit Joan Pujol.⁶³ A primera vista els canvis més evidents de la intervenció del prevere sobre el conjunt de textos seleccionats són la reconversió dels estramps amb versos rimats, el to més amable i menys turmentat, la negació de la crisi de fe i la substitució del tracte de tu a tu que mantenia el jo amb la divinitat. L'autor sempre es cuida de rematar el seu discurs amb propaganda tridentina. Amb tot, el sentit global dels textos pujolians resulta interessant perquè reincidenten sobre la cultura de l'exegesi selecta i restringida, segons ell, sobre una obra mal entesa. Així, reivindica el paper moralitzant de la literatura com també ho faran els castellans que, tot i que ell en denuncia les depauperacions traductològiques, operen amb una ideologia semblant tractant de domesticar alguns conflictes i sotrats marquians.

En definitiva, ens trobam davant d'una obra difícil, de vegades amb punts opacs derivats de la sintaxi i de la semàntica del poema (tenen res de bo les llaces de l'amor? Quines connotacions prenen exactament el paper del desig? Vol el jo cent per cent abandonar-se

cas, també es podria deure a la por que el fa patir i li agradeix el desig, i no només amb la suposada tímida [Martos, 1997a: 70]).

⁶³ La confusió que genera la tornada és anul·lada en la glossa de Pujol en pro d'un clar decantament per la negativitat que suposa la possessió del jo per part de l'amor, lligat per sempre: «Amor, Amor, tan fort és enllaçada / Ma voluntat dins lo vostre voler, / Que tinc temor que es puga mai desfer / Aquell nu cec ab que l'haveu lligada» (1970: 74).

a l'amor?). Tot i les pretensions morals de la puresa, el text resulta altament perillós a causa de la seva sinceritat. Les ambivalències del subjecte, ara cautelós, ara llançat, resulten intolerables per a una cultura molt dogmàtica que ignora, reprimeix o senzillament prescindeix de la reflexió sobre el poder de les pulsions més humanes.

5. Viatge al Renaixement

La difusió de l'obra de March en el segle XVI

«Mossèn Ausiàs March, el qual aún bive, es grand trovador e omne de asaz elevado spíritu.» Premonitòries eren les paraules del marquès de Santillana pel que fa al creixent interès pel poeta arreu de la península Ibèrica d'ençà de la seva mort i durant el segle següent. Mostra en són la proliferació de manuscrits (entre la dècada del 1540 i 1550 es confeccionen els manuscrits *B*, *K*, *C*, *D* i *E*) o l'entrada dins el recent món de la impremta.⁶⁴ La impressió de les obres de March s'havia hagut de produir comptant amb unes condicions mínimes que en garantissin la bona acollida, com ara l'interès dels cercles cortesans catalans hereus del bagatge del *Cançoner de Saragossa*; algunes imitacions, directes o indirectes, per part d'escriptors com Luís Milà o Ferrandis d'Herèdia, que en mesura més o menys moderada foren continuadors de la seva difusió entre les capes altes de la societat valenciana, i, sobretot, el reconeixement per part de veus autoritzades de l'altra part de la Península. A més, la fama de March es retroalimentà amb sinèrgies de lectura: a Barcelona, l'obra havia trobat el favor de Don Ferran de Cardona; els manuscrits i edicions que n'encarregà hagueren de ser conegudes per poetes de relleu, des de Pere Serafí⁶⁵ a Joan Boscà.⁶⁶ Aquest últim, potser ja abans de les publicacions, en transmeté el gust a Garcilaso de la Vega,⁶⁷ i ben aviat s'expandí arreu entre Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza, Fernando de Herrera, El Brocense i Francisco de Quevedo —els dos últims també n'assajaren traduccions, encara que en el cas de

⁶⁴ Sobre la importància de la ciutat de València com una de les capitals ibèriques de la impremta vegeu Ferrando, Antoni i Vicent-Josep Escartí a «Impremta i vida literària a València en el pas del segle XV al XVI» (1992: 100-113).

⁶⁵ Vegeu Pagès (1990 [1912]: 387-389).

⁶⁶ Sobre el paper de Boscà en la difusió de March a la corona de Castella paral·lelament a la penetració del gust italianitzant, vegeu Cabré (2002: 59-82).

⁶⁷ Vegeu Pagès (1990 [1912]: 391-396).

Quevedo no s'ha pogut demostrar amb certesa—, Fray Luis de León, Lope de Vega, sant Joan de la Creu, santa Teresa de Jesús, etc.⁶⁸

Sembla que gràcies a les traduccions del XVI es pogué consolidar la introducció d'un poeta tardomedieval català en la renaixent tradició literària veïna. Un fenomen no absent d'excelsitud; en paraules de Menéndez Pelayo: «fue Ausias March el único poeta de lengua catalana que, en lo antiguo, traspasó la frontera de su región» (1940: 64). La primera edició bilingüe és a càrrec de Baltasar Romaní, surt a València el 1539 i es reedita a Sevilla el 1553. El 1560 es publica també a València una nova traducció al castellà feta per Jorge de Montemayor, que encara es reeditarà el 1562 a Saragossa (juntament amb les peces de Romaní que el portuguès no havia enllestit), i el 1579 a Madrid. Hi ha, a més, una traducció anònima que es conserva actualment a la Biblioteca Nacional de Madrid, que pertany de la de Romaní i que no sembla restituir tota la fidelitat desitjable a l'original (Riquer, 1946: xxxvi). Així mateix, durant el que quedava de segle es realitzaren quatre edicions més, la de Valladolid (1555) i les de Barcelona (1543, 1545 i 1560). Aquests primers editors i traductors també van fer notar dificultats en el text, degudes tant a qüestions de llengua com de contingut: alguns fan esment a la profunditat de la càrrega filosòfica, d'altres ofereixen glosses per a un vocabulari que s'adjectiva d'obscur.

No m'entretindré a avaluar amb detall el rigor ni la qualitat literària de les principals traduccions. La crítica ja ha aportat valoracions

⁶⁸ Han estudiat la influència de March sobre aquests autors Ferreres (1979b: 469-483), Fuster (1984), Lapesa (1948), McNerney (1979, 1981, 1982) i Riquer [ed.] (1946). Riquer, a part de les traduccions, ha estudiat la influència de March en la lírica castellana renaixentista a 1941a: 49-74 i 1941b: 31-49. Escartí té diversos estudis dedicats a la recepció cincentista del poeta dintre i fora de València (1997a: 155-172, 1999: 173-197); vegeu també Marinela García (1997: 173-190). Fins i tot Sugranyes de Franc ha suggerit la possible influència de la visió de la dona de March en l'autor de *La Celestina* (1982: 191-207).

específiques sobre les versions castellanes del XVI,⁶⁹ uns testimonis sens dubte valuosos, però molt marcats per les circumstàncies de l'època i els problemes de transmissió del moment, avui incapaçs de substituir les solucions que hauria d'aportar una traducció moderna.⁷⁰ Per tal d'analitzar si les causes d'aquest problema estan vinculades a algun tipus de percepció d'obscuritat poètica, proposo, per contra, prioritzar l'anàlisi dels paratextos i d'alguns elements estructurals, tant dels volums de Romaní i Montemayor, com de les edicions barcelonines.

La recepció de l'obscuritat a través de la traducció de Romaní

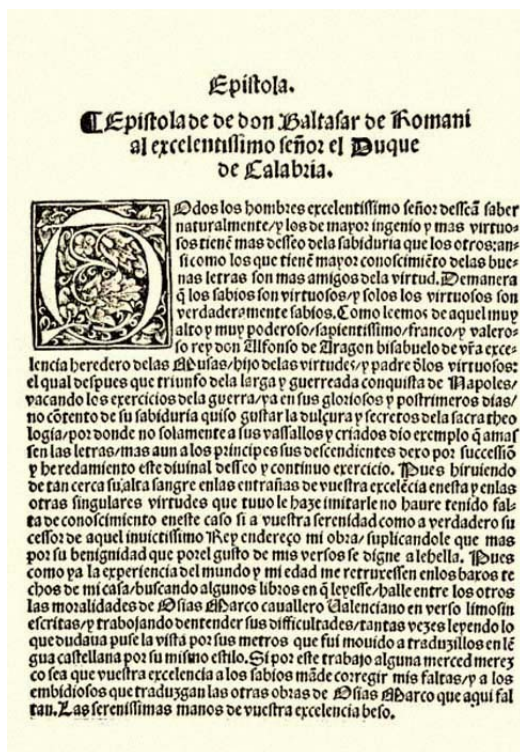
«Las obras del famosísimo philósofo y poeta mossén Osias Marco, cavallero valenciano de nación catalán, traduzidas por don Baltasar de Romaní y divididas en quatro Cánticas: es a saber: Cántica de amor, Cántica moral, Cántica de Muerte y Cántica spiritual. Derigidas al excelentísimo señor duque de Calabria», és l'encapçalament del volum editat per Joan Navarro (València, 1539).⁷¹ Consta de 46 poemes en versió bilingüe català-castellà precedits per una «Epístola de don Baltasar de Romani al excelentísimo señor el Duque de Calabria». Clouen el volum un text

⁶⁹ Vegeu les traduccions en el volum de Riquer (1946) així com els estudis de Nogueras i Sánchez Rodrigo (1999, 2000), Gàlvez (2000), Cabré (2002), Escartí (2012: 66-92). Sobre el treball de Romaní, vegeu, entre d'altres, els estudis de María Mercé López Casas (2003: 79-110), «La recepció d'Ausiàs March al segle XVI: l'edició de Romaní (1539)»; o Compagna (2010: 91-119), «Don Baltasar de Romaní, traduttore di Ausiàs March». Sobre la traducció de Montemayor vegeu, també entre d'altres, els estudis de J. Gàlvez (2000: 345-355) i Nogueras & Sánchez Rodrigo (2000: 357-374).

⁷⁰ Destaco les traduccions modernes de March al castellà de Pere Gimferrer i especialment de José María Micó, amb unes *Páginas del cancionero* que apleguen un gruix rellevant del corpus de March i que algun dia l'hauran d'abastar tot sencer. Destaco també l'interés dels italians Di Girolamo i Sansone, amb algunes traduccions a aquesta llengua.

⁷¹ Edició original València de Iuan Nauarro, 1539. Escartí va editar *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausiàs March (1539)* en dos volums el 1997. Ara el text és accessible també en l'edició digital de la Biblioteca Miguel de Cervantes (2001) detallada en la bibliografia.

en el qual Romaní es dirigiria a March amb el títol «El interprete al autor» i un colofó.



Inici de l'Epistola de Baltasar de Romaní en la seva traducció. Captura [f. iv]. BCJLV.⁷²

En l'epístola que Romaní dirigeix al virrei de València, Ferran d'Aragó, s'hi apunta que els homes «de mayor ingenio y mas virtuosos tienen mas desseo dela sabiduria que los otros: assi como los que tienē mayor conoscimiēto delas buenas letras son mas amigos de la virtud». S'estableix una jerarquia d'aptituds («mayor» i «mas» que «los otros»). La relació entre saber i literatura, en tant que activitats pròpies dels qui posseeixen virtut i enginy, explica com es construeix la visió del poeta més al servei de la veritat que

⁷² *Epistola de don Baltasar de Romaní al excelentissimo señor el Duque de Calabria*. Edició i traducció castellana de Baltasar de Romaní, València, 1539. Consultable a: <http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/01316186455137163200024/ima0001.htm>.

de l'artifici. Així, s'havien destacat a parts iguals les dues facetes de l'autor en el títol, encara prioritizant l'ordre del primer element: «Las obras del famosísimo filósofo y poeta». La fama del valencià com a filòsof obscur, però, es consolida enmig d'un panorama cultural que es debat entre diferents necessitats: la importància de la reflexió sobre la natura, l'home, la moral i l'esperit significaven la superació de la tradició provençal i la cultura *cancioneril* que tant s'havia fixat en les possibilitats formals de la llengua, però que començava a qüestionar-se per les noves ànsies de creació.⁷³

A l'epístola, a més, Romaní confessa la dificultat que li ha suposat entendre el text:

Pues, como ya la experiencia del mundo y mi edad me retruxessen en los baxos techos de mi casa, buscando algunos libros en que leyesse, hallé entre los otros las moralidades de Osias Marco, cavallero valenciano, en verso limosín escritas, y trabajando d'entender sus dificultades, tantas vezes leyendo lo que dudava, puse la vista por sus metros, que fuí movido a traduzillos en lengua castellana por su mismo estilo. Si por este trabajo alguna merced merezco, sea que vuestra excelencia a los sabios mande corregir mis faltas, y a los embidiosos que traduzgan las otras obras de Osias Marco que aquí faltan.

Destaca el qualificatiu de *moralidades*, pel que hom pot començar a preveure que la tensa relació entre el poeta i Deu (molt evident al *Cant Espiritual*) i les lluites amb el desig es neutralitzaran en la mesura del possible.⁷⁴ La tria i distribució dels poemes també

⁷³ Sobre la cançó quatrecentista: «Fácil está de ver que un proyecto estético que buscaba la variedad a través de la monotonía era a la larga un callejón sin escapatoria posible, y que las palabras, de puro maleables, acabarían vaciándose de sentido» (Micó, 1989: 647). Tot i que, amb les seves transformacions, el gust per aquella estètica conceptista que havia omplert els cançoners del XV s'hauria de reinventar i perpetuar durant el Siglo de Oro amb exercicis interessants. D'aquí que sovint es reivindicui l'enginy com a qualitat del creador.

⁷⁴ No per casualitat s'escapcen tornades (contenien els senyals, que podien referir-se a una multiplicitat d'amades) i altres estrofes en determinats poemes. La condemna de l'erasmisme (o del lliurepensament) per part de la Inquisició el mateix 1537 i l'actitud a favor de la contenció i els bons costums que caracteritzaven la dona del virrei, Mencia de Mendoza, podrien ser una explicació

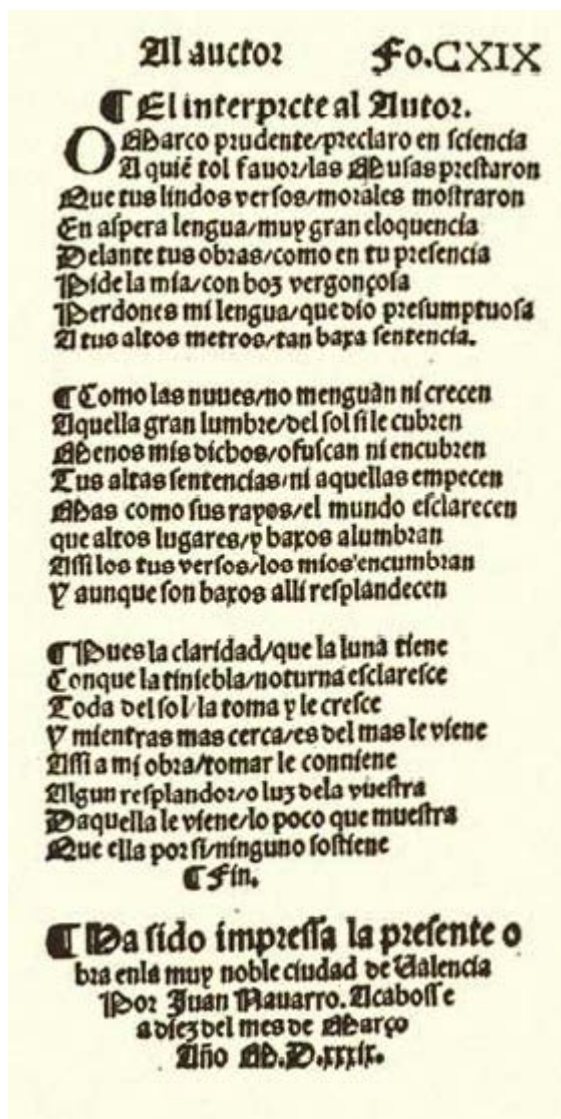
semblen decisions influïdes pel conservadurisme catòlic.⁷⁵ El traductor també remarca l'origen del poeta i la llengua que parla (llemosí per català), i que ha hagut de treballar per superar tots els dubtes que el text li suscitava. Llegint i rellegint per mirar d'entendre es fixà amb els metres i va sentir l'impuls de realitzar la traducció al castellà «por su mismo estilo», és a dir, en decasíl·labs amb cesura a la quarta síl·laba. Dificultat i idioma no es relacionen a través de cap nexa lògic causal en el discurs del traductor, tot i que a partir d'ara seran dos elements que acostumaran a anar lligats.

En aquest sentit, és interessant veure l'últim foli (CXIXr) del text original de Romaní en el qual el jo-intèrpret es dirigeix a l'autor. La primera estrofa comença amb una apel·lació laudatòria a March («O Marco prudente»), del qual en destaca un seguit de qualitats, principalment relacionades amb la saviesa o capacitat intel·lectual de l'autor, d'acord amb aquella imatge del poeta filòsof abans comentada («preclaro en ciencia»). La caracterització com a poeta només es mostra fent-lo receptor del favor de les muses, que l'inspiren per a l'elaboració d'uns versos morals («tus lindos versos morales mostraron»). Els pocs aspectes formals que s'apunten es limiten al qualificatiu més aviat discret i retòric de «lindos versos» i a remarcar el problema de l'«aspera lengua». Es fa de nou evident que la part que més interessa del poeta de la Safó no és tant l'expressió de la forma com la del contingut, que es descriu a través

plausible de la supressió dels fragments que al·ludeixen a amors adúlter o la modificació de passatges que parlen de Déu, segons Escartí (1997a).

⁷⁵ Els poemes, com s'avança en el títol, s'estructuren en les següents seccions temàtiques: «Cantica primera de Amor» (amb les composicions número I, II, III, IV, IX, X XIII, XIV, LXXXVII, XVIII, XLVI, LXXI, VIII, XXIII, XCVIII, XCI, XVII, LXVI, LXXXV, LXXXIX, LXXVII, V, XXII —estrofes 2-5—, XV, LXI, XXXIV, XXXIII i XLV), «Comiença la cantica moral» (CVI, CII, XXVI i C), «Cantica de muerte» (XCII, XCIV, XCIII, XC, LXXXVIII, LVII, XCVI, XCV, XCVII i CXIV —estrofes 6-11—) i «Cantica Spiritual» (CX —estrofes 1-20, CIV, de nou CX —estrofes 20-24— i CXV). Notem la fragmentació en dues parts del poema XC, polèmic pel que fa a la doctrina religiosa, acompanyat en aquesta edició de dues altres composicions. A més, el que s'ha consensuat com els sis *Cants de mort* (del XCIII al XCVII) aquí es considera que són onze.

de la imatge d'un subjecte enunciador menys distret per les tentacions del que suggeria el text original.



Del interprete al autor de Baltasar de Romani en la seva traducció. Captura [f. CXIX]. BCJLV.⁷⁶

⁷⁶ *Del interprete al autor*. Edició i traducció castellana de Baltasar de Romani, València, 1539. Consultable a: <http://www.luisvives.com/servlet/SirveObras/01316186455137163200024/ima0001.htm>.

Seguidament, el jo fa una *captatio* —«con voz vergonçosa»— sobre la «baja sentencia» que produeix la traducció de tals «altos versos». La reflexió sobre les conseqüències i la bona voluntat de la traducció s'estén al llarg de les dues estrofes restants mitjançant l'elaboració, precisament, de diferents imatges de la contraposició entre llum i ombra (referits a il·luminació del coneixement, no de l'estil) i que conclou: «Assi a mi obra tomar le conviene / Algun resplendor o luz dela vuestra / Daquella le viene lo poco que muestra / que ella por si ninguno sostiene». S'entén que l'ús d'aquest símil remet a la convenció de modèstia del traductor i a la d'enaltir l'original, lluent i resplendent, ple de «altas sentencias» que aixequen el llistó als qui hi volen accedir. A part de notar el seu enginy, cap comentari destacable sobre l'art o el quefer compositiu.

La recepció de l'obscuritat a través de la traducció de Montemayor

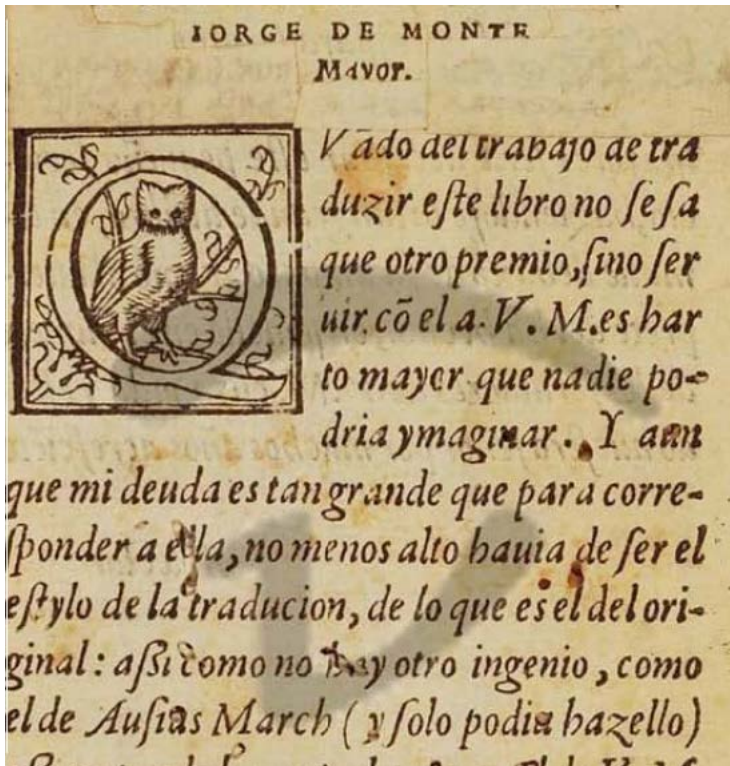
Y asi porqu'entendiesses el engaño
D'amor, que ya de oydas conocias,
Y de sus hechos el estrago, y daño:
Me puse a traduzir el gran Ausias

JORGE DE MONTEMAYOR (Epístola
«Syrenio a Rosenio»)

L'altra traducció cèlebre de March al castellà és la de Jorge de Montemayor (la prínceps a València, 1560), escapçada per la mort del mateix traductor quan només havia confeccionat la primera part del seu projecte: «La segunda parte de este libro dejé de traducir hasta ver cómo contenta la primera, en la cual también dejé algunas estanzas porque el autor habló en ellas con más libertad de lo que ahora se usa». ⁷⁷ La versió del lusità, per tant, també ofereix una reinterpretació del corpus subordinada al gust del nou context de

⁷⁷ Per altra part: «[Montemayor] des de luego enmienda algunos pasajes que no entiende, pero sobre todo tiene especial cuidado en suprimir o desfigurar alusiones de carácter religioso del texto catalán» (Riquer, 1946: xviii).

receptió i a les exigències inquisitorials. Al marge d'això, l'autor de la traducció també expressa la complicació que el text li suposa, fins i tot de manera premonitòria: «Mas asi como la vida es corta para acaballo de entender, asi tambien lo sera la mia...».



*Dedicatòria de Jorge de Montemayor en la seva traducció.
Captura. Biblioteca Valenciana.*⁷⁸

El volum comença amb una dedicatòria «al muy magnifico señor mossen Simon Ros», amb qui vol saldar el deute de favors contrets amb «el trabajo de traduzir este libro». Montemayor utilitza qualitats hiperbòliques de March i en compara la mesura amb les

⁷⁸ Dedicatòria al muy magnifico señor mossen Simon Ros. Traducció castellana de Jorge de Montemayor, València, 1560. Consultable a: http://bivaldi.gva.es/va/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1003652.

del seu senyor. Aquestes, de nou, són tals com l'enginy, present en el creador («asi como no hay otro ingenio, como el de Ausias March...») i necessari pel receptor («yo he gastado muchos dias enel, y mucho tiempo en informarme de al gunos secretos que el autor dexo reservados a mejores ingenios que el mio»). La visió del poeta de sofisticats dictats o filòsof obscur no es fa esperar.

Segueix la dedicatòria un altre text destinat «Al lector» en el qual s'adverteix de les discordances que es troben entre els cinc originals consultats per fer la traducció. Els motius «por donde la sentècia quedava confusa en algo» podrien semblar d'ecdòtica i de qualitat del manuscrit, però després s'aclareix la raó per la qual es decanta per un, el que «hizo tresladar el señor don Luis Carroz Bayla general desta ciudad: porque segun todos lo affirman, el lo entèdio mejor q ninguno de los de nuestros tiempos».

Tot i que entendre March no és bufar i fer ampolles, la tasca del traductor queda autoritzada per un parell de sonets que precedeixen els cants d'Ausiàs. El primer és una lloança que escriu «Micer Chistoval Pillicer al interprete»; el segon, d'un «cavallero valenciano» (don Luys Santàngel de Próxita, segons les altres dues edicions), formula la recepta horaciana del poema, que ha de ser «dulce y provechoso», i alaba el «qu'en verso Castellano, y sonoro, / a hecho q Ausias March pueda gozarse» un cop eliminada l'«aspereça fiera de la escabrosa lengua Lemosina». Finalment, un sonet del traductor a March destaca el seu «divino ingenio» i «alta erudicion».

De nou, s'aplaudeixen qualitats intel·lectualistes i, a falta de dolçor en la paraula, el que se li reconeix és certa agudesa derivada de les mostres d'enginy. Montemayor també tempteja la idea de la revelació: «que claro aca en la tierra nos mostrastes / la parte q eterna salla enel cielo», i la inspiració no és pagana, de Minerva o Apol·lo, sinó que altre «Spiritu divino te inspirava».

Després de tots aquests preàmbuls, la traducció pròpiament dita comença amb el poema «Qui no es trist que mos dictats no cur». Els cants se succeeixen fins que «Mentre damor senti la passion», posa el «Fin de los Cantos de Amor de mossen Ausias March» i deixa espai per a sis peces més sota el rètol d'«esparses». La demanda de March a la senyora «Uclea de Borja» i la seva resposta tanquen l'apartat de l'obra traduïda que finalment consta de noranta-set peces. A continuació, es deixa pas a un text de Montemayor de tipologia epistolar encetat per un poema de «Syrenio a Rosenio» en què el primer parla de vicissituds amoroses i declara haver traduït Ausiàs per oferir-ne la seva explicació, ja «que ha sido Fenix cierto en entendello, / y en el gasto tambien sus dias». Respon Rosenio amb afligida pena per la seva turmentosa experiència amorosa que «el gran Ausias recibo, y te prometo / De no dejar jamas su compañia: / en el pretendo yo hallar consuelo / si a caso puede havello en tanto danyo». D'alguna manera, els dos interlocutors compleixen el requisit de «qui no es trist que mos dictats no cur» que havia obert una ensenyança sobre l'amor i que ara trobava la seva aplicació en la vida d'aquest personatges. S'inclou un últim poema de Jorge Montemayor «Contra el tiempo», en el qual es lamenta de la mediocritat actual i esgrimeix un argument tòpic però també molt marquià sobre els bons referents passats.

En definitiva, els dos traductors havien ofert una modernització al gust renaixentista del text original. Amb tot, l'estil de Montemayor va tenir més èxit que el de Romaní, que havia adaptat el vers de March generant un efecte més aviat prosaic. El portuguès, en canvi, proposa una castellanització del metre italià que confereix flexibilitat i fluïdesa. La dulcificació de l'expressió, però, comporta la supressió de característiques formals que en molts casos definien la marca poètica d'Ausiàs (Sánchez, Nogueras, 2000: 365-366; Fuster, 1982: 21). Mèrits i desmèrits a banda, el cert és que la il·luminació dels passatges obscurs és un tema que no s'acaba de resoldre:

[Montemayor] haze que su versión gane en fluidez y perfección. De todos modos, conviene advertir que la tradicional oscuridad de Ausias March muy pocas veces queda iluminada en esta traducción, lo que tampoco consiguió Romaní ni ningún otro traductor posterior, a excepción de Vicente Mariner, que en su versión latina (1633), logra en algunas ocasiones interpretar con justeza el pensamiento más recóndito del poeta. A este aspecto de la traducción que nos ocupa se refería sin duda Lope de Vega cuando en su tratado *Cuestión sobre el honor debido a la poesía* dijo: «Castísimos son aquellos versos que escribió Ausias March en lengua lemosina, que tan mal y sin entenderlos Montemayor tradujo». Esta frase [...] después de la estancia de éste en Valencia, revela un cargo a Montemayor por no haber entendido principalmente aquellos pasajes oscuros de Ausiàs March, tan discutidos y comentados, que eran tema favorito de los ingenios y poetas valencianos con los que convivió Lope. (Riquer, 1946: xxvi)

Riquer confirma que fins i tot dos lectors qualificats com els anteriorment esmentats havien tingut seriosos problemes a l'hora d'entendre els poemes —es tracta, com hem vist, d'una dificultat que d'alguna manera havien reconegut ells mateixos en els paratextos de les corresponents traduccions—. Amb tot, la clau que ens dóna aquesta recepció pel que fa al nostre objecte de recerca no rau en que hi pugués haver errors de comprensió (perquè traduir no és només entendre), sinó que en molts casos, els traductors renuncien a dir en un altre codi això que l'obscur del codi original planteja. El retret de Lope, per la seva part, també clama l'existència de punts obscurs en el text marquà que els traductors no saberen resoldre, en qualsevol cas, si troba que March és castíssim potser és que entre les seves tenebres ell tampoc no hi va acabar de veure massa.⁷⁹

Comptat i debatut en les diferents intervencions que integren tant els volums de Romaní com de Montemayor hi conviuen dues idees

⁷⁹ Sobre la influència d'aquest autor: «Lope de Vega, que de vegades sembla haver-se lliurat a les subtileses del conceptisme i per això mateix, potser, apreciava Ausiàs March» (Pagès, 1990 [1912]: 402). «Ausiàs March dejó una huella también en la obra del mismo Lope —imágenes del mar, un tono a veces desesperado, una elegía por la muerte de su dama ofrecen ejemplos de la presencia de March en varios versos de Lope de Vega» (McNerney, 2009).

sobre la dificultat dels versos marquians: una referida al pensament subtil i l'altra a l'idioma. La primera d'aquestes causes, doncs, explica la dificultat per la *res* d'una espècie de doctrina filosòfica en vers (seria un model semblant al de Juan de Mena). L'obscuritat és un mot poc emprat per descriure la seva obra potser perquè el terme s'associava a un tipus concret de profusió retòrica i formal que el poeta no exercia; a canvi, es parlava d'enginy.

Pel que fa al segon factor, s'ha d'assumir que la ignorància de l'idioma, per molt que no sigui una qüestió propiament poètica, és el motiu sovint associat a l'aspror i a la incomprensió del text, i que aquesta devia ser una idea més o manco corrent (tot i que els traductors en si no en despotriquen). Serveixi d'exemple l'*Epístola* de Jerónimo de Arbolanche:

Ni yo procuro de eslargar la rienda
En hacer la *Segunda Celestina*,
Ni sé hacer versos que ninguno entienda,
Como Ausiàs March, en lengua lemosina;
Que cosa suya no hay, que no descienda
De aquella vena de Petrarca fina;
Que si él trata de *Amor*, de aquella suerte
El otro, y por lo tanto de la *Muerte*.⁸⁰

El poeta navarrès, tot declarant-se incapaç d'arribar al nivell que han marcat els referents literaris que anomena, exposa com a fet consensuat que ningú no entén March. Fa de mal assegurar si «ninguno» es refereix als que desconeixen el llemosí o si a tothom en general, el que és clar és que l'idioma es destaca fins i tot com a mot per fer la rima. Precisament d'aquesta disjuntiva prové la discussió sobre si la motivació per traduir els poemes es funda en l'intent d'aclarir els dubtes de l'expressió en català. Pagès (1990 [1912-1914]: 55-56) fa la hipòtesi que el valencià era ja una llengua poc usada, que s'havia anat arraconant i que, per tant, demanava

⁸⁰ El poema pertany a *Los nueve libros de las Huidas* (Saragossa, 1566), citat per Ferreres (1979b: 483), que hi llegeix un recull de tòpics i mecanismes literaris propis dels poetes del seu temps, entre els quals hi destaca la imitació d'Ausiàs March.

d'una traducció. Que amb el pas del XV al XVI es va produir un gir lingüístic en terres de parla catalana sembla avui una certesa consolidada en la historiografia de la llengua. Amb tot, l'abast dels efectes reals de la castellanització són encara motiu de controvèrsia i alguns estudiosos, contràriament a Pagès, n'han mitigat la gravetat de la repercussió pel que fa al cas de la incomprensió de March (Escartí, 2010: 287; Riquer, 1946: XXI i XVIII).⁸¹

Resta recordar que les prínceps de Romaní i Montemayor i tres de les quatre edicions del cincents apareixen a València i Barcelona, no a Castella. No es pot negar la importància del públic que coneixia el castellà o que era directament castellanoparlant en les previsions de consum d'aquestes propostes editorials; ara bé, sota el pretext de la llengua, hi degué jugar algun paper l'obscuritat causada per raons poètiques, encara que no fos detectat com a tal? És possible que aquells lectors de March l'entenguessin menys que nosaltres? Són preguntes que intentaré respondre a continuació. De moment, es pot dir que els projectes de Juan Navarro i Joan Mey constitueixen un bon espai per a la manifestació de les particularitats de la recepció renaixentista de l'època enfront del llegat marquès: la necessitat de censura dels gestos menys ortodoxos; la justificació d'una dificultat elitista del text (filosòfica i d'enginy); la valoració dels continguts més que de la bellesa de la forma i l'estil, i el problema de la llengua llemosina, aliena o malsonant.

⁸¹ «Comptem amb el testimoni de dona Àngela de Borja i Carròs de Vilaragut, la qual, almenys uns anys abans del 1546, havia demanat al batle general del regne de València una versió el més fidel possible a l'original de March; i res no fa pensar en dificultats lingüístiques ni de comprensió, que podien existir, òbviament, però no fins al punt que de vegades s'ha insinuat» (Escartí, 2010: 288).

Les edicions cinccentistes: quina obscuritat?

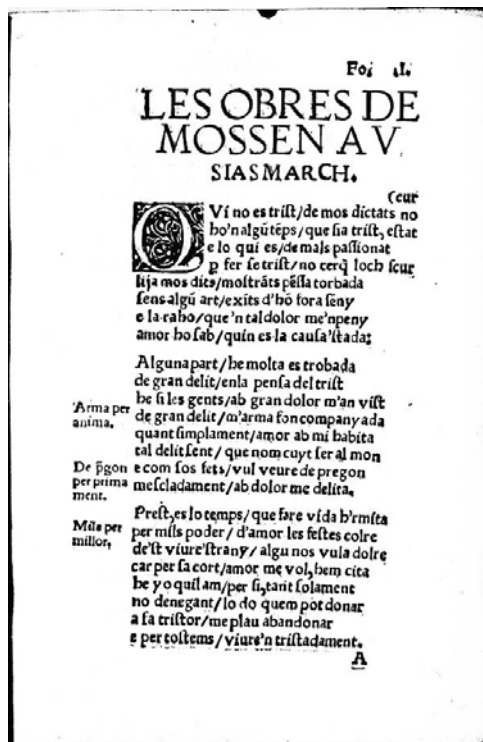
Sembla que els editors del moment trobaren necessari defensar-se del possible obstacle d'un parlar que en més o menys mesura podia resultar arcaic o forà, perquè a partir d'aquest moment s'implantà el costum d'acompanyar les edicions de March amb vocabularis, alguns dels quals amb prou entitat per arribar a publicar-se separatament —és el cas del de Juan de Resa (Valladolid, 1555), que es reimprimeix el 1864 i que apareix com a text independent en una edició de 1929—. ⁸² La majoria, apareixien anunciats al títol: ⁸³ «ab una declaració en los marges de alguns vocables scurs» (1543), amb «totes les declaracions dels vocables scurs molt largament en la taula» (1545), o amb «el vocabulario de los vocablos en ellas contenido» (1555). Es fa evident, però, que aquesta obscuritat suposadament idiomàtica juga un paper ambigu: recordem que Pujol havia propagat la idea que el poeta parlava d'aquella manera tan obscura a causa, principalment, del *què* i no del *com*. Des del seu replegament anticospolita, aquesta dificultat s'atribuïa als malentesos idiomàtics, però també als semàntics —per falta de bona guia— dels conceptes que farcien les traduccions castellanès. Per la seva part, els arguments de Resa sobre la foscor del text foren dos; el primer era fàcil de resoldre: «deshecha ya la obscuridad la lengua con el vocabulario», ⁸⁴ però el segon es devia al fet que el poeta «muchas vezes habla por metháforas y enimas: algunos vocablos van declarados según aquella intención y no conforme al verdadero

⁸² Tot i que, segons Colon i Soberanas, a causa de les seves inexactituds «degué resultar de poca ajuda per als castellans que el consultaren». Amb tot, el vocabulari serví de font per a diversos lexicògrafs valencians posteriors (1986: 81-82). De fet, sembla ser que Montemayor, que «no en sabia massa [de català], però era un gran poeta», tot i haver laudat les aportacions de Resa, no l'utilitzà gaire (Colon, 1997: 89-116).

⁸³ L'edició de Barcelona de 1560, tot i no enunciar-se al títol, també conté un glossari semblant al de la de 1545. Vegeu l'edició de Germà Colon (1983: 261-289): «Els vocabularis barcelonins d'Ausiàs March en el segle XVI».

⁸⁴ En la dedicatòria de l'edició de Juan de Resa (Valladolid, 1555), citat per Ferrando (2010: 193).

sentido de la lengua lemosina»⁸⁵ i això, sí, és una qüestió de creació de sentit poètic que supera les fronteres i funcions del diccionari general. Ferrando, quasi cinc-cents anys després, i de manera semblant a Resa, ha explicat que la percepció de l'obscuritat de llavors es presenta o com una acusació de menyspreu a una llengua que no era la castellana, o com a conseqüència de la profunditat, o del poder dir «només d'aquella manera», dels conceptes que s'hi esgrimien (Ferrando, 2010: 194).



Les obres de mossén Ausiàs March, ab una declaratió en los marges de alguns vocables scurs /1543).⁸⁶

⁸⁵ En l'advertiment al lector. *Ib*: 194.

⁸⁶ La imatge és una reproducció d'aquesta edició de Barcelona, a cura de Carles Amorós. [Edició en microfítxes: València, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1995.] [122 poemes.] Disponible en línia a: <http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/p290/06922729899536184197857/index.htm>

Tradicionalment la interpretació actual dels glossaris de les edicions de Barcelona se submergeix en un debat sobre el nivell de vigència i actualitat del parlar de March en territori catalanoparlant. D'una banda, Colon (2008 [1987]) els interpreta com una mostra de la voluntat d'acostar el text als lectors barcelonins a causa de la crisi en què es trobava en aquell moment la llengua catalana. Ho demostraria el fet que els aclariments siguin generalment sobre paraules que havien esdevingut arcaiques («*membrar* per reduyr a memòria») o variants territorials («*sent* per menyscabat o buyt»), així com que sovint l'explicació catalana anàs acompanyada del mot en castellà («*affeblit* per dèbil, o por desvalido»). El que proposa el lingüista de Castelló, en resum, és que els vocabularis posseeixen un «valor simbòlic com a indicació d'una decadència generalitzada de l'idioma»⁸⁷ que, a poc a poc, s'hauria deixat d'entendre. La gradual castellanització de la cort dels ducs de Calàbria sembla un fet provat; pensem, a més, que a les edicions de Barcelona de 1545 i 1560 els mots aclarits van acompanyats directament de la traducció al castellà. Ara bé, en el glossari de l'edició barcelonina de 1543, per exemple, els mots assenyalats són de fet pocs i tendeixen a respondre a simples arcaïsmes de solució òbvia i que a penes sembla que puguin constituir la font principal d'una suposada dificultat lingüística general. Amb tot, en el segon treball d'Amorós, el nombre de casos anotats augmenta i s'hi incorpora la seva traducció al castellà, probablement pel contacte dels usuaris de les dues llengües que podien conviure amb l'edició.

Salvador (1996) recorda que la poesia de la corona d'Aragó havia tingut una tradició lingüística marcada pel provençal, reservat a la funció literària i que amb el temps resultà cada vegada més allunyada de la parla del carrer, fins al punt de poder suposar que bona part del públic al qual anaven dirigits els poemes no en podia copsar tot el significat. Per aquesta raó, és interessant pensar per

⁸⁷ Colon recorda que l'opció de l'editor Amorós no era un cas únic: també l'edició de 1557 de la *Crònica* del rei Jaume anà acompanyada d'una «Expositió de les diccions obscures» (Colon, 2008 [1987]; Colon i Soberanas, 1986).

què en el cinccents es troba que March és obscur fins al punt d’haver de recórrer a vocabularis en edicions catalanes, si escriu un català prou pur —i no és fins a partir del 1500 que s’inicia en terres valencianes una acceleració en el procés de dialectalització (Fuster, 1996 [1977]: 129)— que degué ser més entenedor que aquella llengua forana amb què escrivieren els seus predecessors i que s’assumia sense mester de flaques. Tal vegada caldria pensar en la diferència del pes de la tradició, que en el cas de l’occità era molt més pesant. Sigui com sigui, la hipòtesi que assenyala la dificultat a causa del sentit dels conceptes també és formulada per Fuster (1989: 65-100) i Escartí: «aquells glossaris o “declaracions de vocables scurs” temptaven més d’aclarir els conceptes —la poesia “filosòfica” o “moral” del de Gandia— que no pas la llengua emprada» (1993: 21).

En la raó de ser d’aquests vocabularis hi havia d’intervenir, de forma més o menys conscient, la voluntat d’explicar els resultats de la poetització del llenguatge marquià, el sentit concret que les paraules podien adquirir dins el text. És veritat que qüestions com la formulació d’oposicions i paradoxes «enraonades», i versos estranys que feien extravagants els dictats de l’amador il·luminat i que d’una manera o altra havien apuntat com a font de dificultat o obscuritat Torroella i Pujol, no semblen preocupar gens ni poc els primers editors de March, probablement més capficats en les possibilitat de venda que en dissertacions exegetiques (efectivament en les edicions de la ciutat comtal no hi apareix cap altre paratext sobre l’obscuritat del text a un altre nivell que no fos el del vocabulari aïllat). En qualsevol cas, això no descarta que la conflictivitat d’aitals vocables, que bé interessava que fossin entesos, no es pugui atribuir a una qüestió d’expressió literària que evidentment té a veure tant amb la sintaxi, la gramàtica i les transposicions, com amb un lèxic poètic que March va personalitzar i adaptar a les noves necessitats expressives i versificadores (Salvador, 1996; Ferrando, 2010: 197-201).

El lèxic ausiasmarquià ha merescut estudis i diccionaris (el de Hauf [1983], les concordances de Lara Pozuelo [2000, 2005], el diccionari del lèxic dirigit per Alemany [2008]). El cert és que, a part dels arcaïsmes, s'hi troben tant cultismes com mots del llenguatge popular, conceptes filosòfics provinents de l'escolàstica, neologismes i una sèrie de conceptes clau propis entorn dels quals es va bastint el seu sistema de pensament: amor (l'amant, els amadors, l'amada...), carn i esperit (amor noble, amor bestial; pur, groller), vida i mort o vida terrenal i salvació de l'ànima, etc. Aquest és el punt on es troben la línia argumental de la dificultat idiomàtica amb la de la dificultat filosòfica. Precisament Colon cita l'exemple d'*arma* per *ànima* com a cas d'envelliment de la llengua, però tant aquest mot com tants d'altres que integren els vocabularis són en realitat conceptes que han adquirit un pes específic en el seu cotext o en el microcosmos del marquià.

A dir veritat, hi ha edicions contemporànies que encara continuen oferint petits diccionaris com a recurs per facilitar la comprensió. En general, aquests treballs ens proposen oferir equivalències entre varietats diacròniques.⁸⁸ Tanmateix, en alguns casos el text sembla que continua demanant molt més que un suport al llenguatge pel que té d'antic, o així ho han trobat editors com Escartí (1993: 435-444), que acompanya les *Poesies* d'un «glossari» que comprèn solucions tan filològiques com del sentit poètic.⁸⁹

Queda patent que la fractura idiomàtica no pot totalitzar el debat sobre el paper de l'obscuritat poètica ni al XVI ni al XXI, ja que, com

⁸⁸ L'última reedició de l'obra de March de Pere Bohigas, revisada per Amadeu Soberanas i Noemi Espinàs (2000: 519-529), va acompanyada d'un glossari, el qual, segons atesten, es limita a «paraules i accepcions arcaïques».

⁸⁹ Arcaïsmes (*occir* = *matar*, *verme* = *cuc*; etc.), varietats geogràfiques (*gitar* = *apartar*; etc.), fins i tot, amb una voluntat didàctica generosa, inclou mots vigents, de contingut tècnic o específic (*agró* = *ocell de marjal*; *brocat* = *teixit de tela brodat amb or i argent*; *mill* = *planta gramínia*; etc.) o filosòfic (*albir* = *judici*, *lliure voluntat*; etc.). Ara bé, altres grups de paraules s'ofereixen amb l'ús precís que en fa el poeta (*crua* = *cruel*; *humit* = *sang*, *saba*). Estem davant d'un cas de traducció del significat del mot en el poema, és a dir, del significat poètic.

apuntava Resa, la comprensió d'una expressió que afecta el discurs, però que també es concreta en la paraula, depèn de la cooperació del lector amb «aquella intenció» que ell deia construïda de metàfores i enigmes.

L'obscuritat invisible

Los ignorants Amor e sos exemples,
crehent que·ls fets d'aquell son estats faula,
reprenen mi perque·m tresport en altre,
prenint delit en franch arbitre perdre.

AUSIÀS MARCH (XLX, v. 1-4)

Potser l'alabança de Torroella a March com a mestre poeta en *ars amandi* es deu en part a que sospiti que l'experiència del sentiment supera les categories universals; però si hi ha un element de pes és que es confia en les fórmules poètiques tradicionals per expressar-lo. Els models de la *coincidentia oppositorum* amb què els ausiasmarquians intenten il·luminar les estratègies marquianes, tanmateix, a March se li queden curts. Pujol, per la seva part, ens mostra la fascinació pel poeta com a portador d'una profecia moral (per això l'analogia amb la revelació del misteri religiós i del mateix tipus d'exegesi mediada). Aquesta imatge de March com a filòsof obscur es consolida en les recepcions castelleses del XVI;⁹⁰ un passatge de la transmissió que suposa una certa alteració del sentit del corpus marquià (sobretot per la censura i la disposició, però també per la forçosa necessitat de veure un text d'acord amb les característiques que les lents que cada època precisa). Aquest públic no lloa gaire l'ofici formal del poeta, però en reconeix l'enginy i el sap petrarquitzar i adaptar a les necessitats ideològiques

⁹⁰ Si amb una cosa coincideix Joan Pujol amb aquests últims és en la necessitat de reconèixer a March el seu mèrit a causa del contingut (del que se'n potencialitzà l'espiritualitat més ferma i la castedat més pura); però si d'una altra en dista, és de la convicció que els castellans no entenen bé el significat dels poemes (que ell havia manipulat com li havia plagut).

contrareformistes que determinaven el model de recepció tant a la cort del duc de Calàbria com en la de Somma.⁹¹

Potser el tema de l'obscuritat dels vocables de la llengua llemosina abans discutit també pugui posar de manifest el pes de la perspectiva històrica i cultural en la traducció. Valguin els problemes analitzats per Compagna entorn del verb *sentir* en la traducció de Romaní:

Romaní appare descrittivo, mirando a individuare degli equivalenti al verbo *sentir*, che pur nella sua polisemia, in March sembra però dotato di una connotazione definita, legata alla sfera dell'esperienza emotiva e cognitiva. Forse in castigliano non era ancora evidente che *sentire* coinvolgesse anche la sfera emotiva della percezione interiore, intesa come conoscenza (Compagna, 2014: 613).

Recordem que Hug d'Urriés havia dit que el groller «por sus limitaciones intelectuales, se opone al sutil o *sentido* y, por culpa de esas mismas limitaciones en su intelecto, se deja llevar casi exclusivamente por sus apetitos sensibles» (Rodríguez Risquete, 2003: 546, la cursiva és meva). Aquesta és una hipòtesi sobre la qual valdria la pena treballar a fons abans d'extrapolar-ne més conclusions.⁹² Afegeixo només algunes consideracions de Gerald Brenan; l'estudi té uns quants anys, però mostra una sorpresa interessant:

It is a poetry of a very original kind —psychological, introspective, perversely tormented— so that one finds it hard to believe that it was

⁹¹ Vegeu un estudi exhaustiu sobre la relació del procés d'impremta i la petrarquització de March a Lloret, *Printing Ausiàs March. Material culture and Renaissance Poetics* (2013).

⁹² Pere Ramírez parla de «El saber del sentiment», es pregunta si al sentiment se li pot assignar o no una intervenció positiva en el camí ascendent de l'entendre el saber, ja que, de fet, March es lamenta de vegades que el sentiment li estorba la claredat del judici (1997: 321-342). No hi ha dubte, de totes maneres, que el jo integra la seva experiència com a font de saber i, conscientment o no, també hi ha una experiència del sentir (sensorial, però també emocional). Vegeu també Ciceri, 2012: 1-120.

written in the Middle Ages —still less by a man who belonged to that most unintrospective of peoples, the Spaniards (1965 [1951]: 110).

El crític destaca la deriva moralitzant de la poesia espanyola després de l'emergència dels cants a l'amor cortès (pel què en suggereix la influència jueva). «The spanish writer never loses a sense of social obligation. [...] In French and Italian literature the accent falls on the individual, but a social literature such as Spanish needs to be fed with the moral ideas and passions of social life» (*ib.*: 116-117). Potser no tenia suficientment en compte que March *no era d'eixe món*, que el seu entorn cultural tenia trets distintius. Amb tot, aquesta empenta a la subjectivitat és, efectivament, el que avui ens pot fer semblar que llegim un poeta modern.

El problema de la llengua llemosina, tal com va ser plantejat, no basta per explicar els entrebancs en la restauració de la semàntica profunda, com tampoc aquella dificultat general en el text que va existir i que de manera més o menys explícita els traductors confessaren. En definitiva, allò que uneix a tots i cada un d'aquests casos (catalans, aragonesos i castellans dels s. XV i XVI lectors de March) és que l'obscuritat no els il·lumina com avui: en els passatges més ombrívols no hi veuen el crit de turment de l'individu empíric, sinó una mostra d'extrema subtileza; no hi veuen les crisis de fe ni la ràbia de la tràgedia de la propensió al pecat carnal, només l'alta filosofia moral i l'enginy; no hi veuen l'arravatament sintàctic com a resultat d'una dicció sincera i castigada, sinó els problemes del vocabulari aïllat.

En definitiva, alguns punts del sentit literal poden escapar-se o quedar transformats per la censura, però hi ha una altra cosa que és la simplificació o renúncia al potencial profund de l'obscuritat poètica, que en molts casos queda despotenciat, si no ignorat o impercebut.

6. De la Renaixença fins avui

Al XVII l'embranchida que havia pres la difusió de l'obra d'Ausiàs March comença a declinar.⁹³ Davant dels nous protagonistes del Barroc castellà, poc marge quedava per al record d'aquell poeta antic que havia servit de pont cap al Renaixement de la lírica espanyola. Un dels pocs testimonis rellevants d'aquest segle és la traducció al llatí de la mà del bibliotecari reial, l'humanista valencià Vicent Mariner (Toornon, 1633).⁹⁴ El fet, però, és que durant dos segles les obres de March pràcticament es van deixar d'editar. Les primeres mostres de llavors ençà no són fins a partir de la segona meitat del XIX (1864, 1884, 1888) i totes a Barcelona.⁹⁵

El Romanticisme, que havia obert el camí de la recuperació de la història, el folklore i la cultura dels pobles d'Europa, es concretava en un moviment territorialment desigual que a casa nostra s'ha anomenat Renaixença i que, com a signe de la represa d'un moment de certa discontinuïtat, va impulsar la reincorporació gradual del català en l'àmbit literari, així com dels autors, obres i referents culturals d'èpoques passades que s'instituíen com a clàssics. De la mateixa manera que els romàntics francesos recuperaren François Villon, els italians a Dante, els catalans tornaren a March. És representatiu, en aquest aspecte, que quan es tornaren a celebrar els primers Jocs Florals a Barcelona el 1859 es dedicassin a aquest poeta.

⁹³ Pagès en dóna algunes causes: la caiguda de la literatura cavalleresca i de l'escolàstica, la distància lingüística i el gust per un estil menys rude i més elegant i flexible (1990: 404-405).

⁹⁴ Vegeu els estudis de Coronel (sobretot 1997)

⁹⁵ Vegeu les tres edicions de March: (1864), *Obres de aquest poeta, publicades tenint al davant las edicions de 1543, 1545, 1555 y 1560...*; (1884), *Obras del poeta valencià Ausiàs March...* i (1888), *Les obres del valerós cavaller y elegantíssim poeta Ausiàs March....*

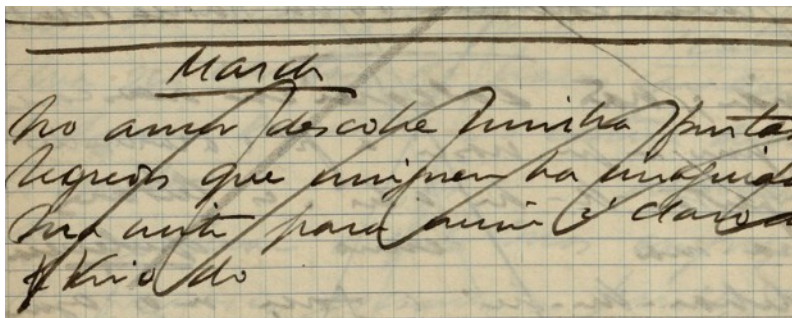
En el certamen de 1865, Milà i Fontanals també li dedica un espai en la seva *Ressenya històrica* «oferta per amor a la medalla». Amb un esperit molt fidel a l'època es fixa amb la dificultat de la lectura del poeta enamorat quan parla com un fora seny, talment els lírics romàntics afectats per l'amor melancòlic i malaltís.

Mes ay! Ausías volia trobar l'infinitat fora de son veritable centre, y cercava, segons ell mateix nos diu, vida per lo camí de mort; y ja sia perque lo desenganyás algun acte de la dona, ja sia per lo desorde que naix en lo esperit d'un pensament massa constant y perque ell mateix no fos tan bo com s'havia pensat [...]. Parla llavors Ausías March com hom fora de seny: «Com viure vull la mort prech en delit, / Com vull morir la vida tinch per santa...» (Sobres dolor...). Podriam citar molts altres cants que mirats per eix costat fan de mal llegir, mes prou n'hi haurá ab recordar aquell en lo qual se plany del dolor y encara del fástich que pateix, ab paraulas que semblan propias de'ls moderns poetas que han estat malalts de cor y de seny, y es lo que comensa: «Retingue-m Deu / en mon trist pensament» (1890 [1865]: 182-183).

En efecte, March posseeix alguns ingredients que prefiguren el subjecte modern (el primer romàntic, que en diu Montoliu [1959: 83]); com ara la soledat de l'individu o l'estètica de la veracitat sentimental per sobre de la de la impostura. Milà propaga el gust per l'autenticitat i exalta la capacitat de March per superar el codi trobadoresc en què «si ara consideram la materia ó argument de las obras, veurem primerament que lo lloch dels veritables afectes era moltes vegades usurpat per la gentilesa cortesana» (*ib.*: 236). En canvi, en March, «fins quant nos dona una doctrina teòrica d'amor, se veu que no era com molts altres per seguir la costum, sino perque verament hi creya y pensava executarla». Ara bé, si la sinceritat era lloable, parlar de la manera en què ho feia dificulta la comprensió: «Lo defecte de l'obscuritat (que semblava primor als seus admiradors antichs) ve en molta part de que volia aprimar la matèria, pensar per sí mateix y dir lo que'ls altres no havian may sentit ni expressat», a més, «li manca aquella fantasía inventiva que de cada objecte representat ó de cada situació del ànima fa un nou ésser poètic; mes no per això deixa d'acostarse molt á aquella soberana perfecció, que sols aconsegueix del tot l'inspiració natural ó l'art mes exquisit» (*ib.*: 238).

El seny i la rauxa ideològicament representats, si es vol veure així, amb les constants clàssiques i romàntiques —poc a envejar a les pulsions apol·línies i dionisíiques de Nietzsche— marcaren el Noucentisme català, que sovint s’hi debatia. Ferrater i Móra disposà que les virtuts ideals de *Les formes de la vida catalana* (1944) eren el seny, la continuïtat, la mesura i la ironia. El 1968 va haver de saltar Rodolf Llorens per contradir-les totes, contractant amb les armes d’Ausiàs March: la continuïtat: «ja en amor no seré durador»; el seny: «Perdona si follament te parle»; la mesura: «perquè els extrems ha cercat mon voler»; la ironia: «Amich de plor e desamich de riure».

I és que, si els antics valoraren la subtileza, els moderns valoren l’autenticitat. Malgrat que el testimoni de Milà no deixi de resultar decimonònic, històricament marcat per un romanticisme i una pràctica formal encara respectuosa amb moltes de les directius neoclàssiques; resulta evident que en la nova acollida del poeta valencià la recepció d’una subjectivitat introspectiva, cristianament metafísica però sense por al patetisme humà, hi juga un paper important. No per altra raó degué interessar a Pessoa, que el va provar de traduir quan just comptava amb vint-i-un anys:



March
 No amor desobre minha fantasia
 Segredos que ninguem ha imaginado:
 Sua noite, para mim é claro dia
 e vivo do □

Foto: Pablo Javier Pérez (Biblioteca Nacional de Portugal).⁹⁶

⁹⁶ La imatge és presa d’una entrada a *Revista de Letras* en la qual Pablo Javier Pérez parla del projecte fallit del portugués: <http://revistadeletras.net/untraductor-fallido-de-ausias-march-fernando-pessoa/>.

Ausiàs era viu, però no és fins el segle XX que es dugueren a terme les restauracions filològiques i les edicions crítiques més rigoroses, amb treballs tan cèlebres com els d'Amédée Pagès, Martí de Riquer o Pere Bohigas, que fan el text més accessible. També en aquell moment, però, la idea de la dificultat persistia: Riquer s'havia referit a «la tradicional oscuridad de Ausias March» (1946: XXI), mentre que Brenan parlava de «the great obscurity of many of his poems and the difficulty of neary all of them» (1957: 108).

Avui es tracta encara d'una *communis opinio*, en paraules de Marchand (1979: 181), però, com a tal, no deixa de resultar un tant generalista. Tot i el valor d'algunes aportacions específiques (destaco els articles ja citats de Ferrando [1993] i Marchand [1979]), la majoria de referències a la qüestió de l'obscuritat poètica d'aquest autor es manifesten de manera aïllada i tangencial o es limiten a constatar que la llengua ens és antiga, la frase condensada i la sintaxi difícil. Per Dolç «el “contingut” només sembla aquí poètic quan troba una “forma” per fondre-s'hi i desenvolupar-s'hi; una forma capaç de suggerir el contingut, en la intuïció del lector, tan viu com ha rajat en la intuïció del poeta. No sempre ho aconsegueix. Perquè March és i serà sempre un poeta difícil, de vegades obscur, quasi enigmàtic» (1959: 61).⁹⁷ Sembla que se suggereixi que l'obscuritat és producte d'un moment de caiguda poètica. Avui que és més difícil deixar-se impressionar per la superioritat autoatribuïda dels amadors entesos, en canvi, podem pensar que es tracta d'un defecte d'estil, o més aviat d'un valor afegit?

⁹⁷ El tema principal de l'article de Dolç, però, no és l'obscuritat marquiana, sinó la relació que estableix el text amb altres tendències literàries mediterrànies, sobretot les italianes. Es tracta per tant d'un comentari perifèric, significatiu però sense l'ocasió de considerar el problema en la seva totalitat.

7. L'eloqüència de l'obscuritat marquiana al segle XXI

L'obscuritat de l'obra marquiana es concentra en diversos punts dels seus cants: pronoms que fugen, enunciacions massa el·líptiques i fins i tot alguns anacoluts són algunes de les característiques d'una foscor constitutiva del text. A aquests factors, se li ha d'afegir la comprensió de l'argument del discurs i del comportament del subjecte, que moltes vegades cau en contradiccions, com hem pogut veure en alguns dels exemples citats. Molt sovint les recepcions antigues han trobat com a raó fonamental d'aquests fenòmens la difícil expressió del contingut, que concebien com a lliçó teòrica i moral (què és l'amor i com s'arriba a estimar purament).

A continuació, presento una síntesi dels arguments del jo poètic pel que fa al propi discurs (per què parla i quines són les causes que ho faci d'aquesta manera). Un cop definides les intencions del subjecte poètic caldrà contrastar-les amb el que el lector modern hi detecta com a resultat final: la descoberta precoç de la consciència individual. És aquest, per tant, un nou tipus de contingut que treu a la superfície gràcies, en gran part, a l'obscuritat, i que constitueix una de les principals aportacions de la novetat de la seva poètica.

La incansable voluntat de dir

a) Val més no ser entès que romandre callat

Fins ara hem vist que per més que el jo s'esforci a sistematitzar els seus pensaments, no li basta ni el registre pur dels universals (en llatí si fes falta, segons Urrea) ni els bells, i vells, codis de la fina amor, encara que de tot un poc se'n serveix. La raó d'això rau en una necessitat que avui ens sembla molt més clara: la subjectivització de l'experiència humana. Passar de la figuralitat convencional que en el moment suposaven les parelles d'oposats de cançoner a la seva

literalitat més crua i raonada hi té molt a veure. Estam a davant de la construcció d'un *ethos* que, tot i ser conscient de la incomprendibilitat o estranyesa que genera (és reprès per la gent, ni els amadors fins han sofert com ell), i tot i renunciar a l'art d'uns versos amables està compromès en la transmissió de la veritat i necessita expressar-la tant com l'aire que respira.

L'obscuritat que se'n pugui derivar és el preu d'aquest objectiu i, a pesar de la dificultat que comporta, la indicibilitat no és una amenaça que faci arronsar el poeta. De fet, només menciona el problema d'encaixar pensament i paraules per subrallar encara més el propi estat d'ànim, de tal manera que l'exageració sobre allò que traspasa els límits de l'enteniment («tal dolor no la recull natura / ne·s pot asmar, e menys sentir pot l'ome» [vv. 83-4]) no constitueix un problema d'expressió, sinó una solució expressiva en si mateixa. D'aquesta manera, quan el turment sembla que l'arrossegui al bloqueig de la verbalització, com en el poema «La gran dolor que llengua no pot dir» (v. 1), el cinquè dels sis *Cants de mort*, no serà perquè el subjecte es vegi superat en la tasca de conceptualitzar determinades emocions, experiències o intuïcions: la impossibilitat d'expressar la infinitud d'una por o la desmesura d'un dolor tan gran no arribarà a ser mai el tema real del poema, sinó, com de fet en aquest cas, s'utilitza per bastir una comparació per explicar des de la hipèrbole l'estat del subjecte, que comença al vers quart: «semblant dolor lo meu esperit sent».

El callar, com de vegades ha passat, pot impedir un moment de comunicació directa amb l'estimada i, per tant, un desenvolupament de l'acció amorosa, que queda momentàniament paralizada. Paralitzada en fets però no en el pensament ni en la reflexió, que tard o d'hora sempre troba les paraules. No crec, com Martos, que «una isotopia que enfosqueix molt el corpus marquià és relativa al silenci, la timidesa i la vergonya» (1997a: 65), tot i que aquesta isotopia existeix; crec més aviat que aquesta puntual pèrdua de la parla (que mai no veim en directe i que té caràcter transitori)

confirma la voluntat del jo de contar-ho tot, també això. L'acció de l'agent que la provocaria, la Vergonya aliada amb l'Amor, és ni més ni manco que una distinció dels enamorats, condició primera del jo per poder parlar amb l'autoritat amb què ho fa. El jo, quan el sentim en el moment que parla, no mostra mai feblesa en el seu parlar; l'únic que es veu, i aquí, com ell sol advertir, és on actua l'estranyesa o obscuritat, és un terrible esvoranc entre el seu ímpetu i experiència, i la parla general i les expectatives de les veritats universals. Per això, com desenvolupo a continuació, la construcció d'aquesta poètica condueix a una obscuritat que és també una recerca de sentit.⁹⁸

b) Mecanismes de comunicabilitat

De vegades ha pogut semblar que l'afany didàctic i descriptiu de la teoria i anàlisi erotològiques de March passava per davant de la seva capacitat de poetitzar. Efectivament, el color de March no és el del *trovar ric*, on «la imatge valia *per se* i tenia a veure amb la *inventio*», sinó que més aviat segueix la línia del *clus*, que haurem de relacionar amb l'*elocutio* (Martos, 1997b: 1040). De la construcció d'un enunciadore consagrat a aquesta missió en surt la pròpia «renúncia a l'estil», que s'ha d'entendre, al seu torn, com una preferència per l'autenticitat. Que la formulació sigui «tal mal traçada» (segons la glossa de Pujol a «sens algun'art»), com s'ha dit, és una idea reiterada en altres poemes: «nós freturans de bella eloqüència, / l'orella d'hom afalac no pot rebre» (LXII, v. 35-36). En part, les expectatives sobre l'artifici a les que el poeta renuncia es construeixen en relació amb el model de bellesa proposat per l'*stil nuovo*; però també, i això conscientment o no degué influir molt més Ausiàs March, a les rígides constants d'aquella poesia de certamen, un producte en molts casos institucional amb què el subjecte no trobava el camí de la sinceritat. Per això ell busca la manera d'evitar les figuracions buides d'aquella estètica

⁹⁸ Cf. Zimmermann (1997: 87-102).

convencional, els abusos decoratius o altres frivolitats que l'allunyarien d'una pretesa intenció expositiva de la seva veritat, que té en compte el gir intel·lectualitzant del moment així com la necessitat de noves formes de lirisme.

Ara bé, el jo poetitza: la forma del text literari és important, en molt casos ben significativa: en el poema XLIX —que ja hem llegit—, sense anar més lluny, les rimes són altament reveladores; reincideixen amb una mateixa idea proporcionant-li superlativisme: *orrible/terrible* (v. 9, 11); emfatitzen la reunió de contraris: *impossible/possible* (v. 5, 8), *escape/arrape* (v. 42, 43), *posades* (en sentit de *fixades*) / *obliuades* (v. 18, 19), *castiga/amiga* (v. 39, 40); o fan repensar el valor negatiu o positiu que adquireixen algunes paraules dins la lògica del poema: *menaces/braces*, *laces/braces* (v. 37, 40-41, 44). Al poeta no li manca l'ofici, quan vol busca l'enginy i la musicalitat del vers («on seny no 'teny, no es per seny sentit» [XCI, v. 52], «tant am quant pot hom fer amar Amor» [LXVI, v. 16]). El que passa, com remarca Badia, és que «gira l'art i la imaginació cap a un efectisme tètric, que convenci (i castigui) plenament el lector» (1993: 213).⁹⁹ La retòrica marquiana és més persuasiva que amable, i prefereix la comparació didàctica a la metàfora absoluta. Tot plegat s'ha d'entendre a partir de la confiança en l'ús del llenguatge (potser no en el més comú), perquè no hi ha emoció, per complexa que sigui, que el jo renunciï a provar d'explicar, tot explorant-ne alhora els efectes psicològics i metafísics. Per tal de fer-ho, s'arma d'estratègies varies, però sense substitucions al·legòriques, ni eufemístiques, ni succedànies: el dubte és el dubte («no sse per que no faç lo que volrria» [CV, v. 6]); la lluita interior, lluita interior («e dintre mi sent terrible baralla» [v. 60]); la petició, talment («Ajuda-m Deu, car ma força es flaca» [v. 150]). El poeta és directe —i tan directe que quan es dirigeix a Déu li parla de tu—. La resta de figures i translacions són per

⁹⁹ Badia ha comparat el poema XXVII de March amb el sonet 189 de Petrarca, senyalant les «cruets tècniques de raonament» del primer i la «petita meravella d'artifici» del segon, que no castiga ni l'art ni el lector (*op. cit.*: 215).

exemplificar millor el que s'està dient, les imatges poden ser fins i tot quotidianes; els mecanismes retòrics, persuasius, i la repetició de l'explicació d'una mateixa idea es repeteix mitjançant diferents formulacions.

Al *Cant espiritual*, per exemple, en què el jo fa el balanç de la seva trajectòria i exposa el seus penediments i temors, les seves súpriques i retrets, diu «que la virtut al gustar m'es amarga» (v. 52).¹⁰⁰ L'adjectiu *amarg* s'utilitza comunament per expressar els efectes d'una aflicció,¹⁰¹ però en March, l'analogia basada en la sensorialitat també invoca el gust com a element instersubjectiu al servei de la il·lustració de l'autocrítica per una crisi que d'alguna manera ell percep ben poc intersubjectiva i que més endavant es contrastarà amb el sabor/experiència contrària (la dolçor):

Oh, quan serà que regaré les galtes
d'aigua de plor ab les llàgremes dolces!
219 Contricció és la font d'on emanen:
aquesta és clau que el cel tancat nos obre.
D'atricció parteixen les amargues,
222 perquè en temor més que en amor se funden;
mas, tals quals són, d'aquestes me abunda,
puix són camí e via per les altres.

«Perquè», «mas», «puix» ens tornen a la idea de l'articulació lògica en què es vol exposar el pensament turmentat, que recolza en tot tipus d'antònims destinats a il·luminar els extrems en què el jo es debat (per exemple en termes de fred/calor: «Catholich so, mas la fe no m'escalfa / que la fredor lenta dels senys apague» (v. 185-186), o movilitat/immovilitat: «Ajuda·m, Deu, que sens tu no·m puch

¹⁰⁰ Hem vist com entre els ausiasmarquians es parlava d'aquella idea àmpliament assumida sobre l'aculturació de l'amor sofisticat i cortesà, que l'allunyava del pur instint bestial i el relacionava amb una subtileza que els savis poetes manejaven. La transmissió d'aquestes reflexions era naturalment restrictiva, ja que no tothom presentava la disponibilitat suficient.

¹⁰¹ Segons el DIEC2: **3 adj.** [LC] Que produeix una impressió de disgust, que expressa aflicció. *Una desgràcia molt amarga. Queixes amargues. Passàrem uns dies molt amargs.*

moure / perque·l meu cors es mes que paralitich» (v. 49-50).¹⁰² Sembla que tot està al servei de la glossa: els símils són senzills i utilitaris, i les comparacions amb altres personatges de la tradició assisteixen a la descripció de la situació del jo: «Mas yo·m recort que meritist lo lladre» (v. 29), «Si Job lo just por de tu l'opremia / que faré yo que dins les colpes nade?» (v. 65-66), «yo crech a tu com volguist dir de Judes / que·l fora bo no fos nat al mon home» (v. 199-200). En altres ocasions, es recorre a imatges d'elements concrets per explicar de manera més gràfica fenòmens transcendents: «Si com los rius a la mar tot acorren, / axi les fins totes a tu se n'entren» (v. 133-134). En definitiva, del conjunts d'aquests mecanismes se'n desprèn una voluntat no només destinada a la quadratura d'un sistema, sinó també a la seva transmissió; el jo es vol fer entendre.¹⁰³

L'expressió de la consciència individual

a) March contra tots

La relació entre la unitat del jo i la diferència de l'altre (dels altres, del món) i que en March tendeix a expressar-se en termes de superioritat o d'incomprensió, és en el fons un resultat de la tensió entre el particular i l'universal. L'obscuritat en aquest sentit hi juga un paper important, ja que es tracta d'una fricció que podem veure lliurada en el si del codi: és en el text que ha de fixar-se el moviment del jo, que evoluciona en sentit diacrònic i sincrònic. En el primer cas, els canvis de posicionament i girs argumentals mostren les possibilitats d'organització d'una veritat que contradiu

¹⁰² Vegeu Robert Archer, «*E ja en mi alterat és l'arbitre. Dramatic Representation in Ausiàs March's Cant Espiritual*» (1982: 317-323).

¹⁰³ Sobre la funció didàctica, expressiva i creativa de la metàfora, l'al·legoria, el símbol o l'analogia en Ausiàs March són de gran utilitat els estudis de Robert Archer «*Symbolic Metaphor and Reading-Processes in Ausiàs March*» (1982: 89-99), «*The Workings of Allegory in Ausiàs March*» (1983: 169-188) o *The Pervasive Image. The Role of Analogy in the Poetry of Ausiàs March* (1985).

la rígida carcassa del sistema estàtic i escolasticitzant. En el segon, la simultaneïtat de fets racionalment impossibles (voler una cosa i la contrària, sentir una cosa i la contrària), per més que inserits dintre d'un discurs amb pretensions teòriques, posa de manifest la novetat d'una consciència emocional que per mirar més endins ha de trencar les fórmules de la representació de l'individu arquetípic.¹⁰⁴

El lector contemporani, a través de les categories de la psicologia moderna, pot llegir aquesta gran fatiga de l'emparaulament difícil —és a dir, del dir la veritat (llum) amb tota la seva complexitat (fosca)— com l'intent de racionalitzar en el discurs unes pulsions inacceptables segons les convencions de la civilització cristiana. Serveixin els citats *Cants de mort* com a exemple d'un intent de sublimació de l'amor en un moment en què l'*eros* i el *thanatos* són els elements principals de l'escena.¹⁰⁵ Es diria que els processos que avui podem identificar de racionalització i també de sublimació¹⁰⁶ es poden dur a terme gràcies a la seva canalització a través de l'escriptura, del llenguatge.

Amb això, s'evidencia que el text també s'ha construït sobre unes altres estratègies relacionades amb aquesta voluntat de transparència i que porten a la tensió entre allò que el subjecte té d'únic, igual i intransferible (i que en el discurs premodern sovint es vesteix de subtileza i superioritat) i la seva confrontació amb el món, l'universal, i el col·lectiu. Veiem, per tant, que l'escriptura resulta alhora el marc per a la lliçó (anàlisi, coherència del sistema,

¹⁰⁴ Sobre la construcció de la subjectivitat del jo marquià, sumat a altres referències ja citades, són de referència els assajos de Marie-Claire Zimmermann a *Ausiàs March o l'emergència del jo* (1998) i a 1991: 51-80.

¹⁰⁵ Sobre els *Cants de mort* i el *Cant espiritual* vegeu, entre d'altres, Ramírez: «La poesia espiritual tardana d'Ausiàs March» (1979: 23-40). Vegeu també Arthur Terry: «Introspection in Ausiàs March» (1986: 165-177).

¹⁰⁶ Martos, per exemple, proposa el poema XXIII com una presentació sublimant de la dama, «que justifica el cant per les qualitats espirituals de l'amada» (1997b: 59-63).

exemplaritat, didactisme) i la confessió (caigudes, crisis, incompatibilitats, contradiccions, autoanàlisi).

- Si per null temps creguí ser amador,
en mi conec d'Amor poc sentiment.
3 Si mi compar al comú de la gent,
és veritat que en mi trob gran amor,
però si guard algú del temps passat,
6 i el que Amor pot fer en lloc dispost,
nom d'amador solament no m'acost,
car tant com dec no só passionat.

(XCVII)

Per arribar a ser constantment objecte dels seu propi estudi («en mi conec», «en mi trob»), el jo es veu forçat a mesurar-se i remesurar-se amb el seu entorn cultural i humà (el comú de la gent), i amb una comunitat cada vegada més restringida (algú del temps passat) que el porta a confirmar la mesura de la seva unicitat. Hem vist com el jo tot sovint es col·loca entre les veritats universals:

- 51 Creixent saber, l'ignorança·s desperta;
al qui més sap li ocorre major dubte:
en aquell temps que res no sé, no dubte,
54 e·l grosser foll tota cosa l'és certa

(CXIII)

També es confronta amb la dona: «només un home que, com el poeta mateix, “en amor és ben percebut” i que no viu subjecte als desigs deshonestos, s'adona de la veritat quant a elles (les dones), és a dir, que “jamés dona tenc voler ferm” (LXXI, v. 65 i 66)» (Archer, 2009: 71); pel que té clar «que pura amor no pot en dona caure»¹⁰⁷ (LXXXVII, v. 267-268).

¹⁰⁷ Cf. Archer a «Ausiàs March i les dones» (1997: 14-57), on proposa no entendre la «misogínia» com a conseqüència del fracàs en l'empresa amorosa, sinó com a punt de partida dels seus poemes. La misogínia del segle XV va molt més lluny i Archer aquí recorda el llibre III de *Lo somni* o els textos d'Andreu Capellà com a exemples de la tradició misògina pròpiament dita, en la qual no hi podríem incloure March. Amb tot, encara que no puguem parlar de tradició misògina, sí que ho podem fer de temàtica antifeminista: Cantavella (2010) comenta al respecte el poema LXXI com a exemple d'aplicació del patró literari

M'entretenc un moment en la reiterada distinció d'aquests «entenents amadors» que es contraposen a la resta, incapaços de comprendre'l:

Tot entenent amador mi entenga,
puix mon parlar de amor no s'aparta
3 e l'amador que en apetit se farta
lo meu parlar no em pens que bé comprenca.

(LXXXVII)

Amb tot, són diverses les ocasions en què el poeta ni tan sols considera que el col·lectiu d'enamorats més fins el pugui seguir, perquè la seva experiència resulta tan específica que sembla que no el poden entendre del tot:

Clar és e molt a tots los amadors
i a tots aquells que de mi han sabut
3 que mon semblant no és hui conegut.
[...]
la grossa part d'amor en mi gran és;
20 de l'altra·m call, que és fort dar a entenent.

(LXIX)

«Avui no hi ha cap amant que s'assembli al poeta. [...] La forma més comuna de l'amor és evident en el poeta; no vol parlar, però, d'una altra forma de l'amor que la gent, fins i tot els més entenents, no arriben a sentir» (Archer, 1997: 231). D'aquí sorgeixen dues qüestions centrals pel que fa al debat de la comprensió; la primera fa referència al que Fuster entenia com la megalomania del poeta (el seu egocentrisme i superioritat extrema d'enteniment amorós, que el fa un incomprès); la segona, apunta els motius del silenci/expressió d'aquesta part tan forta de l'amor («l'altra·m call»), que ja hem comentat pel que fa la timidesa i que ara troba un altre motiu (de nou la superioritat: qui l'ha d'entendre!). Remarco

característic de la crítica a una dona per desengany amorós que acaba amb l'extensió del judici a tot el gènere femení.

l'eficàs posada en escena del que «calla», —i que en prou feines ho ha dit, el jo es disposa a explicar-ho tot fil per randa.

Avui no sabem si la seva experiència era més o menys qualificada que la dels altres, però podem entendre que era diferent. Certament, parlar amb autoritat d'aquest tema requeria, amb tot, una certa qualitat i capacitat de la persona (per això era ofici del poeta culte i no qualsevol), però, a més, quan l'amor es queda sense fórmules, quan aquelles convencions trobadoresques deixen de ser productives i útils, qui pot dir l'amor? És aquest el moment de la reinvençió del codi de l'amor cortès.

La perspectiva jeràrquica desplaça cap a l'alterització de la resta de subjectes tot formant parelles com el jo i els altres; el pus extrem amador i els ignorants; el mascle i les dones; i fins i tot arriba a encarar-se amb Déu.¹⁰⁸ Aquesta relació ego/alter, a moments insegura però constant, alhora que alteritza i minoritza, traça un disseny asimètric on les altres veus callades resulten necessàries per construir l'escenificació dialògica unidireccional (en molt casos assimilable a la predicació com un acte locutiú públic: «oiü, oiü»)¹⁰⁹ que substitueix el monòleg interior d'un jo complex i canviant que en el fons es parla a si mateix (el discurs és també un exercici alliberador, com si, víctima d'una obsessió, no pogués evitar parlar-ne per esbravar-se'n). Tot plegat es relaciona amb la baralla entre el que avui podem identificar com el flux de consciència i l'estaticitat universal d'una pretensió organitzadora dels valors i els ideals que

¹⁰⁸ L'antiga tensió entre carn i esperit es concentra en el conflicte psicològic de les necessitats de l'individu, que a batzegades aconsegueix extingir les passions de la carn per elevar-se a una estimació bona i pura, inconstant i fugissera. El cristianisme ha deixat de ser una solució última i a la pràctica efectiva: forma part del seu horitzó cultural, però el condemna per la seva humanitat inevitable, un retret que el jo no li estalvia a Déu.

¹⁰⁹ És com si traslladàs els recursos del discurs oral al poema, en un moment en què, curiosament, podria haver arribat «l'hora del lector en la poesia medieval» (Ferrer, 1985: 271-291): els poemes llargs i d'argumentació enrevesada de March serien molt difícils de resseguir mitjançant l'audició que no deixa marcar els tempos d'una lectura calma i reflexiva.

no té en compte la complexitat dels processos psicològics de l'individu. Aquest gran esforç per col·locar-se dins el sistema de relacions tardomedieval entre el particular i l'universal el fa sentir incomprès. La seva megalomania, per tant, té a veure amb l'obscuritat en el sentit que també és una actitud per justificar la batalla contra l'aparent «poca traça».

b) Un jo modern

Aquesta crisi just descrita sorgeix gràcies a una de les grans innovacions —o modernitzacions— marquianes, que tenen a veure, insisteixo, amb l'aflorament d'una consciència desestilitzada, històrica i empírica, que evoluciona i que fluctua.¹¹⁰ Per això, quan el poeta confessava que els efectes de l'amor li havien trastocat la percepció («Axi despert dols me sembla l'amarch») Milà i Fontanals hi veia un moment de pèrdua del seny que tanmateix s'havia d'entendre dintre d'un pròpia evolució: «Mes no creyem que durás gaire en aquest tristíssim estat, sino que cercá lo veritable conort en la cristiana filosofía y en l'Amor divinal, com demostra en sos cants morals y en son únich encara que preciós cant espiritual» (1890 [1865]: 183). Que cercà aquest conhort és veritat, tot i que són molts els indicis que ens fan pensar que distà molt de trobar-lo.

Els *Cants de mort*,¹¹¹ per exemple, mostren una ocasió per reavaluar la possibilitat real de l'experiència de l'amor pur gràcies al traspàs del cos de l'amada. El poeta parla a l'esperit de la difunta:

¹¹⁰ Sobre l'ús de la primera persona com a veu sincera i relacionable amb l'autor en March, Llull, Corella i altres autors catalans medievals és il·luminant l'article de Martos «El yo literario de Ausiàs March en el contexto de la tardor medieval catalana. La problematica de un referente ficcional verosímil» (1996: 1037-1046).

¹¹¹ En definitiva, els temes de March no són nous, però amb nova llum vénen tractats. El seu didactisme s'ha modernitzat i el seu exemple implica un redimensionament del sentit. El cicle dels *Cants de mort* són un seguit de composicions la disposició de les quals respectaria l'ordre cronològic en què foren escrits, segons la hipòtesi a partir de Pagès. El tema en comú és el traspàs

Tu, esperit, si mon ben fet te val,
la sang daré per tos goigs infinits.
75 Vine a mi de dia o de nits,
fes-me saber si pregar per tu cal.

(XCV)

però la renúncia forçosa al contacte carnal posa de relleu aquella fisicitat de l'altra que de vegades s'havia arribat a arraconar sota el conflicte del jo amb ell mateix o amb les forces de l'Amor com a figura, si es vol dir així, al·legòrica.¹¹² Ella, en definitiva, és una dona «amb virtuts i vicis, amb fermesa i amb feblesa, un ésser capaç de pecar i de fer pecar el poeta» (Riquer, 1984: 219). Com pot el jo congeniar el seu objectiu de bon amador si l'única manera que té de confrontar-se amb la dona amb garanties és gràcies a la seva mort? Així, al llarg d'aquest sis cants veiem la celebració de l'amor, el dubte i la perpetuació del conflicte.¹¹³

Els ausiasmarquians, potser menys preocupats per l'èxit de l'ascendència espiritual de l'amor que els seus successors, apuntaren a un model hermenèutic que explicava els efectes

de l'amada, la pregunta sobre el destí *postmortem* i de l'amor a partir de llavors. Vegeu «La poesia tardana d'Ausiàs March» (Ramirez Molas, 2010 [1979]: s/n). Una lectura alternativa que invoca un periple amorós i consolotari l'ofereix Francesc J. Gomez (2008: 49-85).

¹¹² La dona molt sovint havia estat de fet «absent en l'obra d'Ausiàs March i l'objecte (o el subjecte) del poema es confon amb el poeta mateix [...]. Ausiàs March escriu per Ausiàs March» (Zimmermann, 1998: 215-216). Ens recorda Zimmermann que el paper del jo respecte la dona i respecte ell mateix va mutant al llarg dels diferents cicles i que, en el primer, el *senhal* sols surt al final del poema, com si de sobte March, un cop desenvolupada la seva reflexió amorosa, recordàs l'origen d'aquest amor, que no ha estat present fins a la tornada, emmarcat dins una part diferenciada del cos principal on es desenvolupa la reflexió des del punt de vista de l'estructura del poema. En la resta de poemes, el *senhal* i la figura de la dona varia fins al punt que en els cants de mort apareix només com a record i en els morals simplement desapareix. El que vull posar de manifest és que, tanmateix, aquest record és ara l'oportunitat per fer de la dona i del seu cos un dels elements més importants del discurs.

¹¹³ Segons Archer (2009) March presenta un mecanisme diferent al didactisme tradicional, ja que és la pròpia veu enunciativa de les nocions morals qui comet els errors i que després s'ha de corregir a ell mateix.

d'aquest sobre la persona de carn i os. Les conseqüències emocionals de l'eros s'il·lustraven amb imatges de vegades molt físiques (sensacions corporals, confusió, contradicció entre fets i voluntat). El problema és que la formulació a partir de tòpics i fórmules codificades condemnava el subjecte dintre d'una estereotipificació de la qual el jo marquà volia sortir per explicar tota la veritat que el seu cas particular presentava.

La confiança en l'emparaulament. El flux de consciència

Finalment, un dels grans motius pels quals el jo s'aferra al llenguatge es deu al fet que, aquest, pla o obscur, no només no constitueix un límit que impedeixi al poeta renunciar a l'enunciació de cap part de la seva experiència o pensament, sinó que, de fet, és un suport per al desenvolupament de la consciència i l'elaboració de la (auto)comprensió. En certs moments, l'aparent desestructuració del discurs (canvis de parer, correccions dels propis arguments) no és altra cosa que la mimetització de la fluctuació en què simultàniament la diegesi té lloc.

Si no vol fer jocs de galanteria, si no vol ser dolç, potser és que troba un element catàrtic en el dir-se a ell mateix, i d'aquí l'obsessió per conceptualitzar, i racionalitzar, les seves contradiccions. L'emparaulament, talment un intent de posar marcs a l'infinit de les emocions, prova d'ordenar un pensament que prové d'una pulsio psicològica irreductible. El que el text ens mostra, a més, no és el resultat definitiu d'aquest intent, sinó la narració del procés de l'intent mateix.¹¹⁴ Per tot plegat, la inestabilitat argumental és un element constitutiu que, si bé pot crear confusió sobre el fil del discurs i en la recerca de la seva coherència, expressa amb una nova forma de fidelitat el fluxe viu del pensament.

¹¹⁴ Archer, referint-se al *Cant espiritual*, en lloc de parlar d'estructura, parla de la trajectòria emocional on les úniques fites són les dels camins de l'ànim del poeta (1996: 16).

8. Acabament

Poder seguir parlant, per Ausiàs March, implica la construcció d'unes fórmules novament eficaces. En realitat, molts dels ecos trobadorescos, de cançoner i estilnovistes només poden ser punts de partida per a la creació d'una cosa nova, si no és que només són accessoris d'estil que, si bé emmarquen l'obra en un context determinat, no constitueixen el seu model moral ni ideològic (Di Girolamo, 1996: 12) i, afegiria, tampoc el seu model poètic o expressiu. En aquesta situació, resulta que la foscor i la dificultat han estat la manera més clara de dir certes coses, és a dir, de transmetre-les, comunicar-les o, senzillament, d'expressar per mitjà del llenguatge allò que el llenguatge semblava, per raons històriques i culturals, incapaç d'expressar amb claredat.

Quan aquella part del jo que s'identifica amb el boig o amb l'eremita marginat pren més coratge, basteix la seva imatge d'autoritat com a artífex d'un discurs que vol transmetre des de dalt. Per complicat que resulti tot plegat, es vol evitar un obscurantisme egoista o estètic incompatible amb la persuasió, el didactisme i l'emparaulament del contingut que cada mot és i persegueix. Entre els planys de l'incomprens i l'arrogància de l'escollit, l'obsessió per propagar el propi missatge va acompanyada d'un altre gran argument de legitimitat, que és la promesa de sinceritat (d'aquí la captura del pensament fluctuant en directe, que recull tota la seva espontaneïtat i contradicció). Si a mal estrany equival la parla estranya és perquè la paraula cerca la màxima adhesió a la veritat de l'experiència, la viscuda i la del pensament. Aquesta voluntat de transparència resulta inevitablement obscura, una obscuritat, però, imprescindible per expressar la llum i indefectiblement lligada al parlar com a intent d'ordenació o sistematització de la consciència.

Ja sabem que és en el moment en què la teoria universal de l'amor es posa en pràctica que afloren les tensions en la psicologia més

profunda. El jo, llavors, ha de donar cobertura lògica a unes contradiccions lògicament insalvables: ha aparegut l'ombra més obscura. El que passa al subjecte, cap i cor, esdevé intransferible amb la placidesa i facilitat que es voldria, i això, com ja s'ha comentat, és un conflicte que té lloc en el codi o l'espai de la tensa convivència entre la veritat i l'«art», la sinceritat i la simplicitat, la creació i la tradició o el particular i l'universal. És la ferma preferència pels primers termes d'aquestes parelles que fan que un paradoxal «no es pot dubtar que sense ulls hom pot veure» arribi a substituir un raonable «jo em meravell com no hi vé qui ulls ha», escrit pel seu pare anys enrere,¹¹⁵ i que aquesta substitució encarni l'autenticitat.

El poder significant d'aquesta «paradoxa», tanmateix, aflora amb més vitalitat ara que en les recepcions antigues. Per això, quan Milà i Fontanals deia que March volia pensar per si mateix i dir coses que els altres no havien mai sentit ni expressat, tenia tota la raó del món; el que potser no va veure era que l'obscuritat, lluny de resultar-ne un efecte col·lateral negatiu, era l'únic camí d'adherència a aquesta novetat. Els versos de March llegits des de l'assimilació de la psicologia moderna i del paper que aconsegueix el subjecte en la lírica a partir del segle XX, no s'experimenta tant com un intent no reeixit de col·laboració entre la forma i el contingut, sinó com la màxima expressió perfectament adherida al contingut mateix.

La dificultat de la comprensió, llavors, és històrica i constitutiva alhora. En tant que històrica, està subjecta a la diferent recepció de

¹¹⁵ La teorització de l'amor és una tendència que precedeix a March, i un cas paradigmàtic és el seu familiar Pere March: «E, can un forts desir se pausa / dedins lo cor de la persona, / tan de forts punyiments li dona / que-n sofer affany ses dolor: / aytal forts desir és amor, / nompnat per tot hom egalmén, / e, can lo foch d'amor se pren / a cremar, no garda rasó / ne da repaus nulla sasó, / tan és lo fort desir que-l ve / de posseir ço que no té / ne pot tener sí com désira. / D'aycell desir li ve gran ira, / languimén, tristor e treball, / car lo cor se fon e defall / peí fort desir qui-l té destreg, / e no troba negun deleg / en veser, parlar ne ausir...» («Lo mal d'amor», v. 106-123; ed. de Lluís Cabré, 1993, p. 188).

les diverses èpoques i cultures, inclosa la nostra. Podem dir que el significat de l'obscuritat de March és també (i potser sobretot) allò que el temps històric, el nostre *in primis*, li ha anat atribuint. Llegir March en les seves recepcions no és solament un gest historiogràfic sinó un acte hermenèutic dedicat a buscar la veritat del text tal com es presenta als nostres ulls. La història de la recepció, en la qual també s'hi col·loca la nostra mirada, és la manera específica en què un text se'ns pot revelar, en què la seva obscuritat pot adquirir —és a dir, produir— un sentit per a nosaltres. Les categories modernes —sobre la veritat, sobre el jo, sobre el llenguatge— ens permeten entendre March de manera inèdita i profunda, de fer justícia a la seva veritat històrica, però també humana, fins al punt de capir en la inestabilitat constant del subjecte, la contradicció argumental, la violència sintàctica o la comprensió d'un pensament en les estretes càpsules del vers, farcides de monosíl·labs, una lliçó sobre l'experiència psicològica de la tragèdia de l'individu, que sí que pot voler i no voler una cosa i la contrària a la vegada, i tampoc no és pas tan estrany.

**L'OBSCURITAT POÈTICA EN
LUIS DE GÓNGORA**

1. Presentació de Luis de Góngora, el seu temps i la seva obra

El poeta racionero de Còrdova

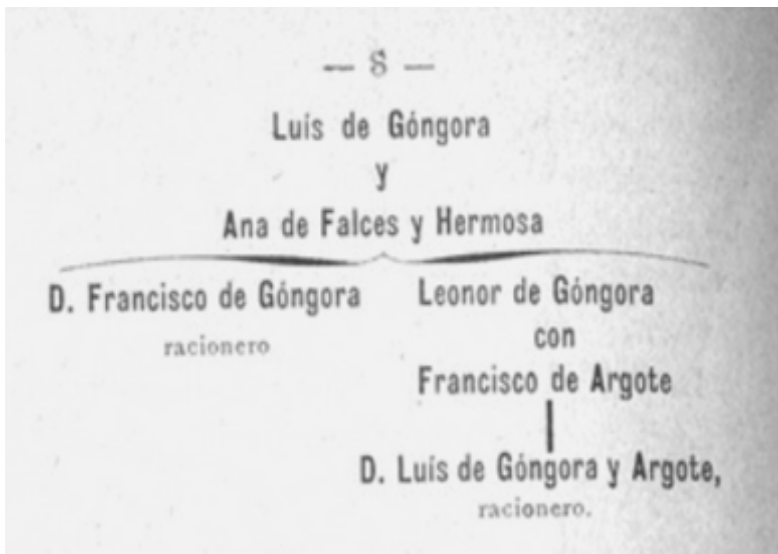
¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,
Que privilegia el cielo y dora el día!
¡Oh siempre gloriosa patria mía,
Tanto por plumas cuanto por espadas!

GÓNGORA («Soneto a Córdoba»)

Hi ha vides que semblen fetes a posta per exemplificar els estereotips perfectes de l'artista en funció de l'època a què pertanyen. Aquest podria ser el cas de Pedro Calderón de la Barca, que neix a Madrid el 1600. Després de rebre una educació jesuítica i en dret a Salamanca, serví durant 10 anys a la carrera militar, fou nomenat poeta de la cort per Felip IV i produí obres tan memorables com *La vida es sueño*, amb la qual posa de manifest l'ansietat barroca sobre la il·lusió i la fragilitat de la realitat. La biografia de Góngora no és més estranya o propera al seu temps i, tanmateix, en molts aspectes s'hi ha vist una consciència específica de crisi, un geni de geografia perifèrica que no s'adaptà a la cort, un amic generós i alhora assedegat de beneficis, un intel·lectual culte que no va treure els estudis universitaris, una carrera que evita les armes però que tampoc exemplifica la conducta de l'«espiritualitat professional», una figura mundana i eterna o, en paraules de Jammes (1987), un poeta rebel.¹¹⁶

¹¹⁶ Hi ha treballs específics que reconstrueixen la biografia de Góngora, des d'Artigas: *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico* (1925), fins als d'Amelia de Paz, com els recents «La vida del poeta» (2012: 31-45) o «Las cuentas de don Luis» (2014: 31-78), en què descriu les peripècies econòmiques del poeta per fer-se amb la *chantrería*. Per a una panoràmica del context històric en relació a la poesia de Góngora, vegeu també J. I. Fortea (2012: 61-71).

El pare de l'il·lustre poeta, Francisco de Argote, representa un cert desajustament entre una modesta classe econòmica en relació amb la destacada classe cultural, adquirida amb els estudis a Salamanca i constatable en la seva biblioteca. Amb tot, i afegint-hi el nociu rumor sobre la falta de puresa de sang de la família,¹¹⁷ Francisco rebé el favor del secretari Eraso, que li permet d'ocupar alguns càrrecs. Així la família pogué finançar una formació per al primogènit, Luis de Góngora i Argote, el més gran de quatre germans, nascut a Còrdova el 1561 a l'actual carrer de las Pavas.



Captura del llibre de González y Frances *Góngora Racionero* (1986: 4).

La formació de Luis havia començat entre els vuit i els deu anys al col·legi dels jesuïtes de Còrdova. Potser distret per les muses, no va obtenir cap títol a la universitat de Salamanca (1576-1580), on s'ordena sacerdot quan ni tan sols n'havia complert tretze. Més tard, fou nomenat *racionero* a la catedral de la seva ciutat natal,¹¹⁸ un

¹¹⁷ Així Quevedo aprofitava aquest filó «Yo te untaré mis obras con tocino / porque no me las muerdas, Gongorilla».

¹¹⁸ Vegis *Góngora racionero* de Manuel González y Francés (1896), ara en edició facsímil (Extramuros Edición, 2011, amb prefaci de Robert Jammes), a partir de l'exemplar de la Biblioteca Nacional de Còrdova trobat per Joaquín Roses.

càrrec que exercí amb solvència tot i portar una vida poc continguda.

El bisbe Francisco Pacheco l'arribà a acusar de fets com ara assistir poc al cor i parlar durant l'ofici, d'anar a veure els toros, de viure com un *mozo* i d'escriure coples profanes. De tot es defensa el *rationero* al·legant alguna excusa, dient que guardava silenci perquè «tengo a mis lados un sordo y uno que jamás cesa de cantar, y así callo, por no tener quien me responda» i que:

Aunque es verdad que en el hacer coplas he tenido alguna libertad, no ha sido tanta como la que se me carga; porque las más Letrillas, que se me achacan, no son más, como podría V. S. saber si mandase informar dello; y que si mi poesía no ha sido tan espiritual como debiera, que mi poca Teología me desculpa: pues es tan poca, que he tenido por mejor ser condenado por liviano que por hereje.¹¹⁹

El poeta havia començat a escriure temps enrere, pels volts de 1580, coincidint amb la publicació dels *Comentarios* d'Herrera, i amb aquests, amb un impuls de les preceptives renaixementistes. Políglot i preparat, demostrà ser dotat i versàtil, capaç de dominar tant el registre culte com el popular. Autor de romanços, sonets i les famoses *letrillas*, satíriques però també líriques, viatja arreu d'Espanya com a part de les seves obligacions (Palència, Madrid, Salamanca, Conca, Valladolid) i s'allarga especialment en els cercles literaris de la cort, un ambient atractiu però que li costava deutes i mala salut. El 1609 es torna a instal·lar a la seva localitat i intensifica el «barroquisme» dels seus versos amb obres com l'*Oda a la toma de Larache* (1610-1611) i, sobretot, la *Fabula del Polifemo y Galatea* (1613) i les *Soledades*, que, inacabades, comença a divulgar aquest mateix any.

¹¹⁹ *Don Luis de Góngora vindicado su fama ante el propio obispo*, que reproduceix la resposta autògrafa de Góngora a l'amonestació: González y Francés (cur.) (1899: 1-16); ara en edició facsímil (2011). El cas es tanca el 29 d'agost de 1589 amb un avís i una multa de quatre ducats per a obres pies.

Aquesta productivitat poètica contrasta amb la polèmica i els intents infructuosos per trobar mecenes: sol·licita la protecció del marquès de Ayamonte, que mor poc després; tampoc no tingué èxit el projecte de partir cap a Nàpols amb el comte de Lemos, i la cort de Madrid es convertí en el lloc d'origen de gran part de les crítiques dels seus adversaris. Tanmateix, entre fracassos i sàtires, s'anava vestint de prestigi i de fama: un moment àlgid del guany institucional és quan Felip III, a petició del Duc de Lerma —a qui havia dedicat el *Panegírico*—,¹²⁰ el nomena capellà reial, i és per això que es pot instal·lar a la cort del 1617 al 1626. Quan els seus protectors perderen el favor del rei, però, i quan aquest fou succeït per Felip IV, el cordovès hagué de cercar la protecció del duc d'Olivares, que mai li arriba a solucionar una situació cada vegada més insostenible.

Góngora és un poeta universal de l'època daurada de les arts i les lletres castellanques. En gran part, la conformació d'aquest fenomen ve determinada per una cultura que s'alçava al servei de la creació de valors simbòlics i de demostració del poder per part d'aquells que la pagaven i, per tant, que la sostenien. En aquesta situació trobem que el monarca que patrocinà el pintor Velázquez o el músic Pablo Bruna no va saber fer-ho amb Góngora. Del trio més cèlebre de les lletres del Segle d'Or en podem observar la xocant arbitrietat de les «condicions socials» en què acabaren la vida o, dit d'altra manera, la importància de saber-se col·locar sota les proteccions adequades al marge de la qualitat literària de la seva producció, en tots tres destacable: Quevedo (1580-1645) fou tancat quatre anys en una presó miserable, un cop del qual no s'arribà a recuperar en els dies que li restaren. El més jove, Lope de Vega (1562-1635), autor de cartes i ofensives en contra de les *Soledades*, mor a Madrid acompanyat de processons i funerals que s'allargaren més d'una setmana. L'inconformista Don Luis, decebut i amb greus problemes de salut que li afectaren la memòria, es retirà a Còrdova

¹²⁰ Vegeu el volum d'estudis *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro* (edició de J. Matas Caballero, J. M. Micó y J. Ponce, 2011).

el 1627 privat de les mínimes condicions materials i dels petits plaers i entreteniments mundans que sempre havia amat, i morí la plena primavera d'aquell mateix any.¹²¹

Havíem començat parlant de vides d'època, i no es pot dir que la de Góngora no ho fos. L'excepcionalitat de la seva obra, com recorda Amelia de Paz, és difícil d'explicar mitjançant la seva biografia, de la qual en sabem algunes dades factuais que callen els avatars profunds de la seva psicologia, fàcilment relacionable amb la frustració per la manca de reconeixement i el xoc d'interessos no sempre nobles de la cort.

El Barroc i les tensions culturals del Segle d'Or

En la història de l'Estat espanyol, l'ingrés a l'edat moderna es dona sota la dinastia dels Àustries, que protagonitzen dos segles d'importants ingressos econòmics, centralització del poder i conquestes (l'imperi on no es ponía el sol), així com de despeses, guerres (sobretot la dels 30 anys) i revoltes internes (els *comuneros* o les germanies). A partir de XVII s'intensifica la inestabilitat de manera notable, però no per això minva l'esplendor del Segle d'Or en els àmbits de l'art i la cultura, que comptaven tant amb l'activació d'un públic de masses com amb el patrocini de l'estament de la noblesa i de la monarquia.¹²² En l'àmbit literari,

¹²¹ Trenta-dos anys abans havia mort Torquato Tasso, prototip ben present em Góngora de poeta incomprès, portat a conviure amb les misèries de la vida de la cort, i que a més passà set anys tancat per boig. Sobre les relacions amb Tasso vegeu, per exemple, Micò (2001: 20-23) i Roses (1994: 74-75), que insisteix en el seu paper en defensa de l'obscuritat.

¹²² La noció de Segle d'Or o *Siglo de Oro* s'ha anat redefinint amb el pas de la història, des d'una de les primeres expressions en el que es considera la primera història de la poesia espanyola (vegis De la Calle Martín, 2008), *Orígenes de la poesía castellana* de Luis Velázquez de Velasco (1754), amb un fort toc ideològic que perseguia el prestigi nacional, a les propostes més modernes. Vegeu, entre d'altres: «Siglo de Oro, historia de un concepto» de J. M. Rozas (1984: 413-428); «“Siglo de Oro”: Consideraciones y materiales sobre la historia, sentido y pertinencia de un término» de J. Lara Garrido (1992: 173-200); el mateix autor

també els gèneres més assequibles contrastaran amb el refinament de les formes més sofisticades; i així, destaquen fenòmens tan variats com el de la renovació del teatre, amb punts d'inflexió com l'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega, que popularitzà la capa i l'espasa als corralis; el conreu de la mística i l'ascetisme, que a partir del siscentes pren la forma del quietisme; el consum lleuger d'entremesos o la poesia culta. Es fa palès que aquest tipus de poesia que al XVI ja havia experimentat tota una sèrie de transformacions respecte a les formes medievalitzades precedents (petrarquització i introducció de l'hendecasíl·lab italià de la mà de Garcilaso o Boscà, redescoberta de la *Poètica* d'Aristòtil, influència de l'humanisme renaixentista, etc.), a mesura que s'acosta el canvi de centúria pren una deriva manierista i un gir cap al pessimisme i el desengany que van conformant la construcció d'un nou esperit conegut com a barroc.¹²³

Aquesta segona part del Segle d'Or representà sens dubte una època d'efervescència cultural; però des d'una perspectiva classicista, ben present en el pensament estètic europeu i espanyol fins ben entrat el segle XX, el barroc s'associà per moltes dècades a la deformitat com el gòtic a la barbàrie. El mot, per ventura derivat d'una paraula portuguesa que designava perles de forma irregular s'utilitzà de manera despectiva per designar aquelles creacions post-

argumenta a favor de la conservació de l'expressió en singular per oposició a la de *Siglos de Oro* a «Historia y concepto (sentido y pertinencia del marbete Siglo de Oro)» (1997: 23-56); «El Siglo de Oro en el hispanismo español desde los años setenta» d'Ignacio Arellano (1995: 207-230); «La poesía del Siglo de Oro: historiografía y canon» de López Bueno (2002: 56-87), o «El concepto del Siglo de Oro» d'Alberto Blecha (2004 [1978]: 115-160).

¹²³ El Barroc (i el barroc) ha estat una noció àmpliament discutida i difícil de teoritzar. La utilitzam per fer referència als diferents fenòmens (culturals, artístics, de pensament, etc.) entorn del XVII a Europa, ara fent especial esment a la seva concreció dins el marc de la segona part del Segle d'Or (vegeu la nota anterior i la bibliografia), del que es destacarà el fenomen de la poesia barroca espanyola. Sobre la seva historiografia, vegeu López Bueno (1990: 135-160). Un estudi que ja té uns anys però que aporta una bona visió sobre l'art i la literatura d'aquest període en l'àmbit espanyol el trobam a Orozco, *Temas del Barroco* (1989).

renaixentistes relacionades amb la desviació i l'extravagància per oposició a l'esfera neta i perfecta que podien representar les perles més belles.¹²⁴ Va caldre una considerable distància històrica perquè fos concebut com una fase cultural i epocal equiparable en importància i valor al Renaixement, respecte el qual tendia a ser percebut com una deformació dels països catòlics (una qüestió que compta amb el vell estudi de referència de Weisbach, *El Barroco arte de la Contrarreforma* [1921], i que cal completar amb el reconeixement del pes del «Barroc protestant»¹²⁵ Encara el 1929 crítics de relleu com Benedetto Croce (*Storia dell'età barocca in Italia*) continuaven veient-hi un influx globalment negatiu, tot i que revaloritzà el període des del punt de vista documental, que efectivament comença a adquirir importància en el seu estudi. Mentrestant, a casa nostra Eugeni d'Ors (*Lo Barroco*, 1954) presentava una estructura del tot polaritzada que dividia la història entre moments barrocs o clàssics sense tenir gaire en compte la possibilitat d'interrelacions, diàlegs i simultaneïtats, una circumstància que, de fet, explica moltes de les tensions manifestades arran de la lectura de les obres «majors» de Luis de Góngora. Es podria proposar Walter Benjamin com a emblema de la revaloració plena del Barroc, que en una anàlisi plena de perspectives innovadores proposa aquest moment com una gran anticipació del moviment anticlassicista de la modernitat, del seu destí al·legòric i vanguardista (vegeu sobretot *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, 1928).

J. A. Maravall, a *La cultura del Barroco* (2008), treballa a partir de l'eixamplament de la idea del Barroc com a concepte estilístic i el descriu com a concepte d'època (que a l'Estat espanyol abraçaria aproximadament els regnats de Felip III —formació—, Felip IV —

¹²⁴ Tot i que hi ha altres hipòtesis (ex. de «verruca»). Una panoràmica del debat terminològic es troba a: «El Barroco y la cuestión terminológica», Pérez Brazo, 2004: 59-94.

¹²⁵ Sobre Barroc i religiositat insisteix V.L. Tapié a *El Barroco* (1972 [1965]) i a *Clasicismo y Barroco* (1978 [1957]). Sobre el Barroc i protestantisme veigis A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* (1957 [1953]).

plenitud— i Carles III —decadència—) amb tota la seva transversalitat, que implicaria un tipus de condició anímica i intel·lectual, així com una manera d'entendre la política i les relacions socials, caracteritzades per les fluctuacions econòmiques, el deteriorament de la societat estamentària i la crisi de valors o «estado de relajación moral generalizado» (2008: 94-95) que l'església percebia com a perill que s'havia de reprimir. Maravall insisteix en la idea d'una cultura de la persuasió i propaganda massiva del sistema monàrquic senyorial, conservadora i pragmàtica en la seva acció psicològica sobre la col·lectiva; una visió matisada per Rogríguez de la Flor en el seu estudi *Barroco: Representación e ideología en el mundo Hispánico (1580-1680)* (2002), en el qual reconeix un poder crític a l'obra barroca relacionat amb la capacitat de de manifestar un escepticisme radical als interessos dominants (una «energía nihilificadora» [13]); i un replantejament de l'actual utilitat de les determinacions vigents fins aleshores.

La relació entre la poesia culta i el poder és, de fet, un assumpte complex. A l'Espanya del XVII, la vitalitat de la producció de béns simbòlics elitistes va lligada a la consolidació d'un circuit de mercat en què la preparació dels literats —sovint formats a les acadèmies i universitats consolidades des del Renaixement— garantia l'oferta a una demanda de mecenes i membres de la cort que lluien encàrrecs de luxe (retrats, panegírics, palaus) com un atribut de poder i com a negació de qualsevol imatge de crisi. Tanmateix, la inadaptació de l'aristocràcia tradicional també es deixà veure en la recepció de les pròpies obres que la sostenien: la cultura sortia d'una erudició difícil, no n'hi havia prou a posseir un títol nobiliari per dominar-la.

Instruccions per a un naufragi

a) Els projecte de les *Soledades* i el fil de la fàbula

Les *Soledades* és una de les obres del Segle d'Or que va causar més impacte. L'estimació de període de la seva redacció és aproximada (entre 1613 i 1614 segons Alonso [1936: 313-323]), però se sap que a partir de 1613 ja circulava pels cercles intel·lectuals, tot i que la seva difusió en molts casos es donà a fragments.¹²⁶ Sembla que no n'apareix una versió en manuscrit del total escrit fins a Chacón, que, datat del 1628 i redescobert a principis del segle XX, es considera avui el testimoni més fiable. Tot i que el text restà inacabat, a les seves *Lecciones solemnes* (1630) Pellicer explica que el projecte inicial de Góngora havia de consistir en quatre *soledades*, que feien respectivament referència a les edats de l'home (joventut, adolescència, virilitat i senectut). Segons Díaz de Rivas, cada *soledad* hauria fet referència al lloc on es desenvolupava l'acció: camps, rivera, selva, erm; espais tots on els homes viuen fora del domini de governs institucionals. Al marge d'aquestes hipòtesis, el fet és que d'aquesta obra truncada se'n conserven només tres parts: la dedicatòria al Duc de Lerma (trenta-set versos), la *Soledad Primera* (mil noranta-un versos, probablement acabada ja el 1613), i la inacabada *Soledad Segunda* (nou-cents trenta-sis versos, més quaranta-tres d'afegits per l'autor en una posterior tongada). Un total de dos mil cent-set versos heptasíl·labs i hendecasíl·labs de rimes consonants. Les octaves reials s'han deixat de banda per la silva, una forma més lliure, que s'ha relacionat amb l'espessor de la selva i fins i tot amb el desordre. En efecte, el text es caracteritza per la seva intensitat formal, fórmules expressives singulars, exhibició tècnica, temàtica hedonista i bucòlica, tensió entre la tradició i la novetat, metàfores que recullen la materialitat concreta de la natura, elevant-ne la sensualitat, pompositat i luxe, vocabulari culte (neologismes, llatinismes) i referències històriques i mitològiques preminentment del món clàssic.

¹²⁶ Vegeu *Las Soledades caminan hacia palacio*, Osuna, 2008.

El fil argumental conta la trajectòria d'un naufrag per un indret rústic i idíl·lic. El foraster apareix, després d'una tempesta, en una illa desconeguda. No sabrem d'ell ni el seu nom, només més endavant es desvelarà que té origen noble i que s'havia embarcat després d'haver estat rebutjat per la seva dama. Quan es desperta a la platja, supera un penya-segat i arriba a un alberg on uns cabrers li donen sopar (llet i carn seca) i cobert en una humil cabana. En despertar, surt amb el cabrer, que arran de la visió d'unes runes pronuncia un discurs sobre el pas del temps. Una batuda de llops interromp l'escena, i és llavors quan el jove veu un grup de serranes que han partit cap a vila a celebrar unes noces. També els serrans s'hi encaminen carregats de regals (un be, perdius, un rusc de mel...). S'hi acosta i saluda. Un ancià que guia les noies veu en la seva roba les marques de l'aigua del mar, i pronuncia un discurs sobre el preu de l'avarícia de les expedicions colonials. El convida a unir-se al grup. Ells i elles emprenen camins diferents, l'estranger camina amb les noies, s'aturen a una font, s'hi ajunten més vilatanes. Quan s'apleguen amb els serrans arriben a l'aldea. Cau la fosca entre focs d'artifici. Hi ha balls i cants i fogueres fins que s'adormen. Al matí següent el poble està decorat amb arbres i flors. El pelegrí veu la núvia i experimenta nostàlgia. Els cors canten himeneus. Les noces se celebren amb banquets, algunes al·lotes canten i desitgen felicitat i discreta bonança als esposos, els nois juguen a lluitar, fer salts de llargada i córrer. El dia s'apaga i la parella es retira sota l'estrella de Venus. La segona *soledad* comença al quart dia, quan s'embarca amb uns pescadors que feinegen a la riba. Van a la seva cabana, situada en una illa on també hi viu Nereo amb les seves filles. Passegen ell i aquest ancià, s'aturen a una font, sopen i parlen durant la sobretaula. El jove presencia com fan la cort a dues de les filles pescadores i intercedeix per conciliar els enamorats. El dia següent el pelegrí abandona l'illa remant a l'alba, albiren un palau de marbre, sona una trompa i surten un grup de persones de caça. L'escena de

falconeria i la segona *soledad* s'interrompen en arribar a un humil llogaret de pescadors.¹²⁷

b) L'estètica del conceptisme i el culteranisme i les seves interpretacions

En la producció «alta» del poeta, de la qual destaquen les *Soledades* i el *Polifemo*, es mostra un domini en el camp dels sabers, el llenguatge i la tècnica compositiva. Els trets de la poètica resultant s'emmarquen en el desenvolupament de la poesia àuria a partir de dos grans pilars. En primer lloc, en els cançoners castellans del XV hi ha una tendència recurrent pel joc intel·lectual de conceptes que ara trobava en el Barroc un espai idoni per consolidar-se d'una forma actualitzada, sofisticada i fructífera: el conceptisme, de gran èxit en el panorama europeu.¹²⁸ Destaca la definició que en dona Gracián a la seva obra *Agudeza y arte de ingenio*¹²⁹ en tant que associació enginyosa entre paraules i idees, o «un acto del entendimiento que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos».¹³⁰ Tal com el presenta, aquest ús del concepte consisteix més en una agudesa de «pensament» que de «paraules», i és per això que sovont s'alerta contra l'artifici exagerat.¹³¹ Aquesta

¹²⁷ L'assaig de J. M. Micó a *La fragua de las Soledades* (després a *De Góngora*) pot ajudar a reflexionar sobre l'existència d'arquetips que les *Soledades* compliquen i «obscoreixen» (1990: 59-102).

¹²⁸ Garcia Berrio considera el conceptisme espanyol com a peça clau del conceptisme europeu (estudia especialment la seva relació a Itàlia: Pellegrini, Tesauro, Frugoni) (1968). En aquesta línia vegeu també B. Garzelli (1998: 107-136).

¹²⁹ Hi ha dues versions: *Arte de Ingenio* (1642) i la segona, més llarga, *Agudeza y arte de ingenio* (1648).

¹³⁰ Una revisió de la recepció de la teoria de l'agudesa i el conceptisme de Gracián fins al segle XX es pot veure a Hidalgo-Serna (1989: 477-486). Sobre el conceptisme en Góngora i en el barroc literari espanyol es fa imprescindible Blanco (2012b).

¹³¹ A part, Gracián també parla d'agudesa verbal i agudesa d'acció, però en última instància totes van regides per la facultat del bon gust, de manera que ho concep com la via lliure a la dificultat «de la paraula», limitada per aquesta condició.

pràctica desemboca en una expressió sintètica, el·líptica, polisèmica, equívoca, però que es considerarà un repte digne de les ments enginyoses que poden identificar i resseguir el procés compositiu que ha produït una solució aguda en l'expressió d'un contingut.

El segon dels pilars és el cultisme —o la seva derivació despectiva, el culteranisme (com de *luterà*, *luteranisme*), associat a Góngora—. Aquesta tendència la compondrien elements tals com la llatinització de la sintaxi, l'ús de vocables estrangers o cultismes, els hipèrbats, les metàfores pures, la retòrica exacerbada, el sensualisme de les imatges o les referències mitològiques. L'efecte que es produïa era d'enrarament i artificiositat, de fisonomia laberíntica i dispersió sensorial.¹³² La interpretació d'aquesta etiqueta ha estat històricament negativa per associació a l'exageració i l'excés. Així Quevedo a la seva *Aguja de navegar cultos* inclou una «Receta» per fer «soledades como migas», de la quals reproduïxo els dos primers quartets:¹³³

D'aquesta manera: «No se contenta el ingenio con la sola verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura», amb tot, «el artificio primoroso suspende la inteligencia» (*Agudeza*, II, cito sempre, si no s'especifica el contrari, de les *Obras completas*: 239); per això prefereix «la sublimidad del conocimiento» a «la delicadeza del artificio», ja que és la primera que provoca satisfacció per la seva ensenyança (*Agudeza*, XLIII: 430).

¹³² Si ara analitzam la parella conceptisme/culteranisme és per la importància de la seva interpretació històrica en tant que marques d'estil tradicionalment relacionades amb diferents formes d'obscuritat i que afectarà el judici i recepció de l'obra gongorina de manera molt explícita des del XVII fins avui. Tanmateix, Blanco (2012b) en presenta una altra parella, que també parteix de les doctrines de Gracián i que no cal perdre de vista, i és la d'agudeses/sublimitat.

¹³³ El títol complet és: *Aguja de navegar cultos. Con la receta para hacer «Soledades» en un día. Y es probada. Con la ropería de viejo de anoheceres y amaneceres, y platería de las facciones para remendar romances desharrapados* (1625). A «Ejemplo hermafrodito: romance latino», el poeta també relaciona culteranisme i obscuritat amb connotacions negatives: «Con esto, y con gastar mucho Calepino sin qué ni para qué, serás culto, y lo que escribieres oculto, y lo que hablases lo hablarás a bulto». La poesia original completa de Quevedo pot llegir-se a l'edició de Planeta (2005).

- Quien quisiere ser Góngora en un día
 la jeri (aprenderá) gonza siguiente:
 3 fulgores, arrogar, joven, presiente,
 candor, construye, métrica, armonía;
- poco, mucho, si, no, purpuracia,
 6 neutralidad, conculca, erige, mente,
 pulsa, ostenta, librar, adolescente,
 señas, traslada, pira, frustra, harpía.¹³⁴

Però conceptisme i culteranisme no només no van renyits ni representen una opció excloent, com moltes vegades s'ha plantejat,¹³⁵ sinó que posen conjuntament de manifest una tendència a la dificultat de la poesia culta i intel·lectualitzada com a valor, que cada vegada deixava el poble pla, i també el noble poc cultivat, a més distància. I és que la incomprensió ve també de l'ambivalència del valor de la pompa i la dificultat de la poesia aristocràtica: no es pot passar per alt que qui jutjava Góngora era una minoria que, a diferència del teatre de corral de Lope i de la novel·la de Cervantes, estava lluny del públic de masses com la Lluna del Sol. Les exigències de la lectura, per tant, s'emmarquen en un àmbit restringit que vol temps, diners, llibres i acadèmies per instruir-se: calia cultura clàssica i general, en el camp lingüístic, de repertori, de

¹³⁴ Una curiositat és l'anàlisi comparatiu del lèxic operat per l'aplicació de l'Instituto de Ingeniería del Conocimiento, que ha computat que de les quaranta paraules que Quevedo associa a l'estil de Góngora en aquest poema, vuit no foren mai utilitzades pel cordovès i només tres (*joven, canoro y errante*) són considerades distintives del seu estil: <http://innova.iic.uam.es/acl/ejemplos/quevedo/1.html>. És tracta d'una informació quantitativa que no té perquè mostrar com a incongruent la intenció d'imitació burlesca de Quevedo.

¹³⁵ Luis Velázquez de Velasco (1754) presenta una idea del culteranisme i el conceptisme com dues nocions oposades que es perpetua fins ben a prop dels nostres dies (vegeu també Méndez Pidal, 1966 [1945]: 219-230). Tanmateix, la noció de culteranisme (o gongorisme) fou revisat per Alexander Parker a «Sobre la dificultad conceptista» (1952: 355-385), que l'entengué com un refinament del conceptisme en inserir-hi la tradició llatinitzant. També Lázaro Carreter (1952: 345-360) afirma que el culteranisme troba la seva base en el conceptisme, i que la dificultat d'aquest últim s'incrementa amb l'exigència lingüística i enciclopèdica de la segona, la qual cosa provoca un efecte d'obscuritat. Han insistit en la reunió col·laborativa d'aquestes dues tendències en Góngora Jammes, Carreira i Blanco en diverses ocasions. Una evolució sintètica de la comprensió del conceptisme i el culteranisme es troba a López Bueno (2009: especialment 150-155).

figures, d'història o de mites; tot en funció d'entendre el que venia disposat d'una manera gens pal·lesa. I és que no n'hi havia prou de conèixer els protagonistes del panteó grecoromà o els atributs de cada divinitat; calia, a més, conèixer-ne els noms alternatius (Alcides per Hèracles, Liëo per Abacus) i els dels «personatges secundaris» (Palinuro, pilot d'Enees; Clicie, nimfa convertida en gira-sol), reconèixer les al·lusions («al frigio muro el otro leño griego» [S1, v. 378] pel cavall de Troia; «Rebelde ninfa, humilde ahora caña» [S2, v. 831] per Siringa, i al seu torn, per canyar) o els elements històrics i geogràfics (Eurota, riu d'Esparta; Sidon, ciutat de la costa libanesa) i, després, calia saber-ho llegir, perquè quan al protagonista li sembla veure «mentidos» en el seu amfitrió «armando Pan o semicapro a Marte» (S1, v. 234) o en la bellesa de la noia amb flors als cabells «Si Aurora no con rayos, Sol con flores» (S1, v. 250), els atributs barrejats o invertits no han de fer-nos prendre «piedra por agua, y agua por piedra», com deia el mateix Góngora en la seva *Carta en respuesta a la que le escribieron*.

A pesar de l'acumulació de tot tipus de cultismes, però, si hi havia o no part de veritat en el vell mite que es perpetuà fins ben a prop de la nostra era sobre el fet que «el conceptismo aparece lleno de profundidad, la frase encierra más ideas que palabras (al revés del culteranismo, que prodiga más las palabras que las ideas)» (Méndez Pidal, 1992: 229); el que és clar és que Góngora feia la segona cosa tant o més que la primera. Podríem parlar del text com una endevinalla perquè efectivament el que es demana és un resseguiment (i resolució) del procés mental que ha produït formulacions agudes que, segons Gracián, havien d'estar prenyades de misteri («los misterios le hagan preñado»). Els defensors del conceptisme, però, haurien d'oblidar que la seva dificultat era, al seu torn, una dificultat lingüística, i que el cofre de la llengua de les *Soledades* estava format tant per procediments dilatadors del fil

argumental (digressions, descripcions) com, i sobretot, de síntesi (fins i tot el contingut de les digressions és sintètic).¹³⁶

c) Una poètica de la xifra

Una primera impressió que ofereix el text de les *Soledades* és la d'un bosc de silves encriptades per la sintaxi, les figures i les agudeses. Vegem-ho només en el començament de la primera *Soledad* (que tallo als 60 primers versos: naufragi, arribada a platja i camí fins a la cabana dels cabrers).¹³⁷ El principi sembla ja una endevinalla:

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
3 (media luna las armas de su frente,
y el Sol todo los rayos de su pelo),
luciente honor del cielo,
6 en campos de zafiro pace estrellas¹³⁸

Fins aquí s'expressen les coordenades temporals en què comença l'acció: la primavera. D'entrada, la solució sembla prou ben indicada per la pista de les flors; tanmateix, serà per la constel·lació

¹³⁶ Efectivament, les estratègies al·lusives o que contribueixen a la concentració són freqüents. En aquest grup de versos, per exemple: «Mal pudo el extranjero, agradecido, / en tercio tal negar tal compañía / y en tan noble ocasión tal hospedaje» (S1: 531-533); la repetició de *tal* o *tan* substitueix en el primer cas el grup d'hermoses noies de la muntanya, i la seva companyia; la «tan noble ocasión» és la d'unes noces i el «tal hospedaje», el que se li oferia en el lloc.

¹³⁷ Vegeu un comentari complet d'aquest fragment a «*Soledad primera*, Lines 1-61: The Pilgrim» de J. R. Beverley (1980: 26-35).

¹³⁸ M'hauria agradat haver citat les *Soledades* de la prometedora edició digital que està preparant Antonio Rojas Castro, encara en curs. Per motius merament pràctics, m'havia decantat per la versió en línia que ofereix la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes basada en el manuscrit Chacón (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/soledades--0/>). Tot i tractar-se d'un text probablement molt autoritzat per la institució on el consultem, el fet de no mencionar l'autoria de l'edició (semblant a la de Jammes, però no idèntica) —polèmic pel que fa als codis de bons usos de la propietat intel·lectual— m'ha empès a utilitzar l'original de Robert Jammes (Castalia, 1994), que és, tanmateix, d'indiscutible referència.

de taure («luciente honor del cielo»), evocada per la imatge de la mitja lluna (banyes) i per l'episodi de la metamorfosi de Zeus en toro segons el mite del rapte d'Europa, que sabem que el dia se situa entre el 21 d'abril i el 21 de maig. Ni les banyes, ni el toro, ni taure, ni la mesada són anomenats. A canvi, al·lusions i significats translàtics, sovint vestits de preciosisme i sensualitat («rayos de su pelo» [v. 4], «campos de zafiro» [v. 6], «dulce instrumento» [v. 14], «calientes plumas» [v. 25]). Així se'ns conta l'acollida de la terra al jove desconegut, en la qual intervé una natura esplendorosa i viva, plena de prosopopeies que incideixen en els aspectes emocionals (les ones i el vent el planyen [v. 11-12], les penyes confessen gratitud [v. 32-33]) i biològics: el naufragi s'arriba a presentar com un procés digestiu de l'oceà, en què el protagonista és «primero sorbido / y luego vomitado» (v. 22-23) i la seva roba ha estat beguda (v. 35); però fins i tot unes accions tan comunes són portades al registre alt, per la qual cosa la roba restituïda i mullada no s'exposa al Sol, sinó que aquest la llepa amb «su dulce lengua de templado fuego» (v. 37-39), i l'aigua no s'asseca, sinó que és xupada «con süave estilo» (v. 40-41). Júpiter, Arió, el vent Noto o el desert de Líbia acudeixen a narrar aquesta aparició *in media res* d'un món desconegut i d'un transeünt anònim que a poc a poc es comença a refer. A mesura que tot això passa, va caient la nit:

- 42 No bien pues de su luz los horizontes,
que hacían desigual, confusamente,
montes de agua y piélagos de montes,
45 desdorados los siente,
cuando, entregado el mísero extranjero
en lo que ya del mar redimió fiero,
48 entre espinas crepúsculos pisando,
riscos que aun igualara mal volando
veloz, intrépida ala,
51 menos cansado que confuso, escala.

Veiem que la proporció entre la digressió i la narració principal es ben decanta sovint cap a la segona. En qualsevol cas, el text ens explica que en prou feines sent que la llum comença a minvar (a perdre el color daurat), el nouvingut comença a escalar per un camí

costós d'espines i cingles. També costós serà el camí de la lectura, farcit d'hipotaxi, hipèrbats, agudeses i interrupcions. La confusió general coincideix amb un estat post-naufragi, i així els horitzons presenten el replegament d'un món en què sembla que s'inverteix la normalitat (muntanyes d'aigua i pèlags de muntanya, v. 43-44). Cansat i encara més confós (v. 51), el seu estat es posa de manifest a partir del camp semàntic que en només aquests deu versos concentra els mots: *confuso*, *vacilante*, *mal distinta*, *incierto*, *sombras* (v. 51-61).

L'ingrés al món de les *Soledades* és doncs l'entrada violenta a una silva obscura, en què la percepció (tant del pelegrí com del lector) s'ha d'adaptar a unes noves condicions sense més alternatives. Només d'aquesta manera es podrà anar gradualment destriant una llum (v. 57-58) i, com en un procés de graduació d'unes lents de lectura, afina un signe interpretable: com un far, el «farol de una cabaña» (v. 59) és el primer punt de referència entre l'incert. El sentit d'aquest sistema de xifratge i dels motius de la confusió que provoca seran els puntals d'una discussió sobre la presència i valor de l'obscuritat que s'allarga fins a dia d'avui.

2. Proposta de treball

L'obra de Góngora se sol classificar distingint-ne dues tendències: els poemes menors (romanços, *letrillas*, dècimes, cançons o sonets) i els poemes majors (la *Fábula de Polifemo y Galatea*, les *Soledades* o el *Panegírico al Duque de Lerma*).¹³⁹ Una tercera secció seria la dedicada al teatre (*Las firmezas de Isabela*, la *Comedia venatoria* i *El doctor Carlino*, inacabada). Si per una cosa es caracteritza l'anomenada obra major de Góngora (sobretot les *Soledades* i el *Polifemo*) és per la seva obscuritat, tot i que molts elements que hi intervenen formen part d'un projecte més ampli de construcció d'una nova poesia i es troben arreu de la seva producció. Un treball monogràfic més extens que aquest sobre la qüestió podria, per tant, incloure altres parts del corpus textual gongorí. La decisió de restringir el material d'estudi a les *Soledades* respon al seu alt potencial de representativitat del fenomen, que no debades ha estat l'obra que ha tendit a centralitzar la discussió i per la qual cosa em sembla un útil punt de partida.

Per revisar què va significar l'obscuritat de les *Soledades* de Góngora i per repensar què pot significar avui també s'acudirà a alguns capítols destacats de la seva recepció al llarg de la història, començant pels testimonis de la famosa polèmica que l'obra va desfermar tot just fou posada en circulació el 1613. L'objectiu no és fer cap contribució documental ni ser exhaustius al respecte (estudis monogràfics detallats a la bibliografia poden cobrir aquest buit). Es tracta, en canvi, d'individuï quines són les grans línies argumentals i els problemes generals que es van repetint i actualitzant, delatant, en cada cas, una noció específica del que s'entenia per obscuritat (i per literatura o poesia) i les seves implicacions. Quan les *Soledades*

¹³⁹ Tot i que s'ha apuntat el caràcter simplista d'aquesta divisió, que continua sent vigent, entesa, això sí, com a classificació descriptiva de les tipologies de poemes segons estructura, to, mètrica o tipus d'estrofa. No es tracta tampoc de dues etapes successives, sinó de dues tendències alternes i no contradictòries.

arriben al segle XX, per exemple, la idea moderna de la poesia, amb fortes conviccions sobre la llibertat i el sentit de la forma, topa amb l'herència dels arguments de la crítica i la teoria literària del passat. Les postures conservadores del gust neoclàssic peguen les últimes coces mentre emergeixen les interpretacions dels moviments rupturistes, que llegiran en nous ulls el problema de l'obscuritat lingüística i de la incomprensió de les condicions del text.

Preguntar-nos ara sobre l'actualitat d'aquell codi equival a buscar les lliçons que l'obscuritat pot continuar o no propagant a partir de la mirada al text i a la seva materialitat lingüística, d'una poètica que xoca amb els valors de l'estètica clàssica i que n'encarna la renovació. Tot i que fóra finalment ociós demanar-nos quin pogué ser el grau de consciència amb què Góngora exercí aquesta funció, es poden indagar les possibles raons que l'empenyeren a una innovació tan remarcable (de les tensions amb la civilització cortesana a les possibilitats de la comunicació). Unes preguntes fatalment àrdues que no priven, però, de la possibilitat d'un assaig de resposta tot concentrant l'atenció en la funció que la categoria d'obscuritat ha exercit en aquest horitzó.

3. La noció d'obscuritat en temps de Góngora

más a las veces son mejor oídos
el puro ingenio y lengua casi muda
testigos limpios de ánimo inocente
que la curiosidad del elocuente

GARCILASO

Quan es parla d'obscuritat al Segle d'Or es tracta d'una idea precisa però d'aplicació complicada.¹⁴⁰ El primer d'aquests trets es deu a que la seva definició s'enquadra dintre d'una tradició concreta, que té els seus orígens en els valors de les retòriques clàssiques d'occident; el segon, deriva del fet que tota llei és interpretable i resulta una qüestió en certa mesura relativa a l'ús en el si d'un context cultural dinàmic que marca el sentit històric de les intencions i dels horitzons d'expectatives. A continuació, segueixen quatre punts sobre el que crec que són els aspectes principals de la noció d'obscuritat poètica en temps de Góngora, i que es reprendran tant en la polèmica entorn de les *Soledades* com en discussions posteriors.

1. Per concebre millor que s'entén per obscuritat pels volts de 1613, llavors, cal remuntar-se a la primera definició conservada com a concepte tènic de la tradició occidental: es tracta de la σκοτεινόν o *obscuritas*, un element de l'enciclopèdia retòrica antiga que establia

¹⁴⁰ L'estudi de referència sobre l'obscuritat poètica en la literatura del Segle d'Or i en concret en el cas de Góngora és el de Joaquín Roses, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de Las Soledades en el siglo XVII* (1994), al qual deu tant aquest capítol. Vegeu també l'estudi d'Antonio Vilanova «Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético» (1983), així com les cinc raons per a l'obscuritat en el Segle d'Or que dona José Domínguez (1. Incompetència lectora; 2. Cultisme del poeta; 3. Plaer per la superació de la dificultat; 4. Motius polítics; 5. Relació amb el sacre) a «Razones para la oscuridad poética» (1992: 533-573). Vegeu també la tesi doctoral de Bird-Swaim (1996) i el volum de varis autors *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro* (2004).

les pautes del bon orador.¹⁴¹ Concebuda d'entrada dins el marc de la *elocutio*, s'havia de subordinar a aquell discurs la finalitat del qual era defensar una idea, convèncer, persuadir. Això implicava que no havia d'estar directament vinculada amb el text pel que fa l'expressió de la forma o del contingut, sinó que també es podia atribuir a factors externs relacionats amb la situació, el volum de la veu, les interferències, etc. En tractar-se d'un fenomen que prest sobrepassa els vells objectius de la retòrica, o almenys de la fase de l'*actio*, no consideraré els factors de circumstància; en canvi, sí que remarco la concepció que n'hereta el Segle d'Or com una qüestió lligada a l'artifici lingüístic, i que s'instal·la en els manuals de poètica de l'època, generalment favorables als beneficis de la perspicuïtat i l'equilibri racionalista de les formes.

2. El testimoni de les autoritats grecoromanes es transmet de manera irregular durant l'edat mitjana —un moment en què els elements de la tradició clàssica s'amalgamen amb les noves formulacions culturals que precedeixen la desfeta de l'Imperi—. En el marc del cristianisme neoplatònic, Sant Agustí formula una de les aportacions amb més conseqüències en el camp de la teorització de l'obscuritat: l'al·legorisme o una legitimació de la natura falsa i imitativa (obscura) dels textos als quals s'atribueix el potencial de revelar alguna veritat superior als exegetes iniciats. La patrística assumí l'obscuritat per a les Sagrades Escripures en nom dels mateixos motius, no mancats d'elitisme, amb què es justifica l'hermetisme oracular dels grecs; és a dir, els de la gestió de la transmissió i protecció del misteri.

Però l'argumentari sobre la idoneïtat de l'obscuritat, ben esgrimit en els camps de la filosofia, la religió o la pragmàtica retòrica, encara havia de trobar en el terreny de la literatura i, concretament, en el de la poesia lírica un lloc específic per al debat. En aquest sentit, són

¹⁴¹ Per a una definició exhaustiva de l'*obscuritas*, principalment formulada per Aristòtil, Ciceró, Horaci i Quintilià, són bàsiques les referències de Fuhrmann (1966: 47-72), Lausberg (1975 [1963]) i Roses (1994: 66-68).

famoses les declaracions poètiques dels autors italians de la baixa edat mitjana com Dante,¹⁴² Petrarca,¹⁴³ o Boccaccio.¹⁴⁴ Aquests creadors repregueren l'argument agustinian i l'aplicaren al camp literari atribuint al text poètic una llum pròpia, amagada en un segon nivell de significació, i fent una defensa de l'estil obscur en tant que reservat a aquells pocs capaços d'entendre'l:

Ma come hanno parlato i philosophi? [...] Che dirai del divino sermone? [...] Del quale oscuro palare parlando Agostino predetto nell'undecimo libro

¹⁴² San Tomàs, a la seva *Suma teològica* (p. I, q. 1, art. 10) parla d'un significat històric o literal (que lliga les paraules a les coses), i d'un altre espiritual (que es fonamenta sobre la lletra i la pressuposa). Aquest últim, però, pot ser de tres tipus: al·legòric (figuralitat), moral (model de comportament implícit en el sentit), anagògic (amb referència última a l'essència transcendent del diví). Sembla doncs que Dante es basa en aquesta classificació tomista quan a l'epístola XIII a Can Grande della Scala (atribuïda) es proposa una lectura al·legòrica a la manera de l'exegesi bíblica de la *Comèdia*: «manifestum est quod duplex oportet esse subiectum, circa quod currant alterni sensus. Et ideo videndum est de subiecto huius operis, prout ad litteram accipitur; deinde de subiecto, prout allegorice sententiatur»; en què s'exposa que el tema de l'obra s'entén en un sentit o altre segons si es pren el seu significat literal o si s'interpreta al·legòricament. El significat d'una obra, per tant, no és únic —«sciendum est quod istius operis non est simplex sensus»—, sinó que pot ser literal, al·legòric o moral o anagògic. Vegeu també «Dante y Góngora. Una aproximación» de J. M. Micó (2014: 325-335), on l'autor nota la «curiosa coincidència en la condena por razones elocutivas» dels dos poetes.

¹⁴³ El xoc entre valors culturals clàssics i cristians portà a alguns debats importants en el segle XIV, dels quals en destaca el d'Albertino Mussato contra el teòleg dominic Giovannino de Mantua. Petrarca s'inspirarà amb Mussato sobre la convicció que el punt d'unió entre la teologia i la poesia era la capacitat d'activar una doble significació en el llenguatge (literal i al·legòric). El poeta del cançoner edità les seves cartes en el recull *Familiarium rerum libri* el 1361. A la desena, dirigida al seu germà, declara: «Christum modo leonem, modo agnum, modo vermem dici, quid nisi poeticum est... Quid vero aliud parabolae Salvatoris in Evangelio sonant, nisi sermonem a sensibus alienum, sive ut verbo exprimam, “alieniloquium” quem allegoriam usitatori vocabulo nuncupamus?» (*Epistolae de rebus familiaribus*, X, ep. 4). A *Invective contra medicum* (1355) insisteix en la lectura al·legòrica i en la defensa de la poesia.

¹⁴⁴ En el *Trattatello in laude di Dante* (c. 1357-1361), Boccaccio reitera la idea que la poesia, sotmesa al mateix mètode interpretatiu que la Bíblia, és una font vàlida de coneixement. A partir del 1360 redacta la *Genealogiae deorum gentilium libri*, on continua la defensa de la poesia basada en tres arguments: la capacitat de revelar una veritat, la imitació o ficció com a mètode efectiu i la bellesa.

della *Ciptà di Dio*: «La schurità del divino sermone etiandio a questo è utile» [...]. Adpresso de' poeti si ritiene la maesttà e dignità dello stilo: et non à invidia a chi non lo può intendere, ma, proposta una dolcie faticha, dà consiglio et aiuto alla delettazione et alla memoria [...] Ma perch'io non ò proposito d'inghannare alchuno, ma di piacere a pochi, però che i savi sono pochi. [...] Non volere dunque riprovare lo stilo, il quale si può imparare per lo nobile ingegno.¹⁴⁵

Els arguments són clars: el propòsit del poeta és honest, però, com a les Sagrades Escripures, els seus versos no estan a l'abast de tothom. Pels que sí, la feina del desxiframent presentaria avantatges relacionades amb el plaer de l'esforç intel·lectual; una formulació que recorda tant el dolç treball agustinià com la doctrina horaciana del *docere et delectare*. És clar que l'al·legorisme provoca que sigui en nom d'una veritat prèvia o externa que es doni el polèmic estil imitatiu indirecte o poc clar; una qüestió que si ara «molesta» les mentalitats modernes, cal entendre en el seu context: prou sabien els lletrats que comparar la poesia amb el text sagrat era una manera d'enaltir-la, una operació que, a més, permeté una renovació de l'argumentari sobre la poesia com a espai diferenciats, en el qual es podia exercir el maneig distintiu i si cal estranyant del llenguatge, tal com ja succeïa en el discurs religiós.

3. L'argument de la relació amb el diví, però, encara pren altres tipus d'implicacions quan es parla del favor o gràcia que ha rebut el poeta; un fet diversament considerat si es tracta d'un do de déu ben gestionat per l'enginy o d'una aventura insensata amb les muses. Per a un correcte enteniment d'aquesta qüestió, es fa precís invocar les antigues nocions d'*ars* (precepte, ensenyança adquirida), *ingenium* (talent natural, personal i permanent) i inspiració o furor (extern i ocasional).¹⁴⁶ Respecte el debat sobre els equilibris que

¹⁴⁵ Petrarca, *Invective contra medicum* (Ricci [ed.], 1950: 167-170).

¹⁴⁶ Sobre la teoria de la inspiració o furor i l'enginy des de les seves arrels platòniques i fins a la seva interpretació en temps de Góngora són indispensables les aportacions de Roses (1990: 31-49; 1992: 91-130; 1994), que ara prenem per guia. Vegeu-ne també múltiples referències als dos volums de García Berrio (1977-1980).

s'espera que s'estableixin entre aquestes categories, menciono el posicionament d'un text rellevant de la tradició castellana tardomedieval; el pròleg del *Cancionero de Baena*, compost entre 1406 i 1454 i que inclou el millor recull de la tradició lírica galaico-provençal i al·legòrico-dantesca, de marcat caràcter tècnic i intel·lectualista:

[el arte de la poetría e gaya sciencia] la cual sciencia e avisación e doctrina que della depende es habida e recebida e alcanzada por gracia infusa del señor Dios que la da e la envía e influye en aquel o aquellos que bien e sabía e sutil e derechamente la saben facer e ordenar e componer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas, e por sus consonantes e sílabas e acentos, e por artes sotiles e de muy diversas e singulares nombranzas, e aun asimismo es arte de tan elevado entendimiento e de tal sutil engeño que la non puede aprender, nin haber, nin alcanzar, nin saber bien nin como debe, salvo todo omme que sea de muy altas e sotiles invenciones, e de muy elevada e pura discreción, e de muy sano e derecho juicio [...] e aun que haya cursado cortes de reyes e con grandes senyores...¹⁴⁷

Déu envia la ciència poètica («gracia infusa») a qui té la capacitat (natural, pròpia) de travar-ne disposicions «derechas» segons unes pautes mètriques i compositives (*ars*). La condició d'una correcta aplicació de les regles com a requisit del bon talent no semblen generar, encara, cap tensió especial. Mentrestant, la justa presentació de la poesia com a possibilitat d'una expressió singular, difícil i d'accés restringit continua recolzant-se sobre els vells arguments de caràcter elitista i tècnic, que la relacionen amb l'àmbit del cortesà i del favor diví per salvaguardar veritats i misteris. Això provoca el seu comportament «llicenciós» respecte de la prosa, i és per aquest mateix motiu que no es fa estrany que al ja cincentista *Proemio y carta al Condestable de Portugal del marquès de Santillana*, per posar un altre exemple conegut, també es consideri que «esta ciencia poetal es aceptada principalmente a Dios» i resulta «de mayor perfección y más autoridad que la suelta prosa».¹⁴⁸

¹⁴⁷ Cito de l'edició de Porqueras a Puvill (1986).

¹⁴⁸ El text d'Íñigo López de Mendoza (1398-1458) fou editat per primera vegada el 1775 pel Padre Sarmiento. Ara cito de l'edició modernizada del manuscrit 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca curada per la Biblioteca digital

No és sobrer recordar que els criteris comuns de la composició havien de predominar per sobre del geni individual en la poesia premoderna. Per això, si en el «fingimiento de cosas útiles» que són els versos s'accepta que aquestes estiguin «cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura», és perquè la composició està subjecta a unes determinades funcions i lleis que les presenten «compuestas, distinguidas y escandidas por cierto cuento, peso y medida» (*Proemio*, s/n). La corda es comença a tensar quan a partir de la proliferació de tractats de tall classicista a finals del segle XVI les exigències de les preceptives xoquen amb una voluntat d'alliberació de l'*ingenium*.

En aquest panorama crític inclinat per les *ars*, destaca una discreta revaloració teòrica de l'«enginy» de la mà de Huarte de san Juan (*Examen de ingenios para las ciencias*, 1575) i Alfonso López Pinciano (*Philosophia Antigua Poetica*, 1596) —que com a bons metges associen el furor amb la patologia a partir de la teoria dels humors—, tot i que sense afrontar amb profunditat les necessitats reals de la comprensió dels fenòmens literaris del moment.¹⁴⁹ El pas més consistent i arriscat el realitza Carvallo al *Cisne de Apolo* (1602), en què fa una clara declaració de principis a favor de l'exaltació de l'«enginy» natural: «Soberuia fuera grande mía querer sujetar con delicadissimos ingenios de Vs. mercedes a reglas y preceptos míos, queriendo poner limitacion, y orden, a la subtileza de las obras que tanto a toda arte exceden» (1958 [1602], I: 23). També inclou una lluita contra el prejudici del poeta embogit pel furor o «vena», tot disposant-ne una classificació quatipartida (amorós, religiós, profètic i poètic). Es tracta d'un filó interessant

Miguel de Cervantes (s/n), consultable a: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/proemio-y-carta--0/html/001fd8e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_.

¹⁴⁹ «Ninguno de ellos se aleja del frondoso árbol aristotélico, ni se aventura a reinterpretar la dualidad tópica bajo la panoràmica revolucionaria que las realizaciones poéticas del momento dejaban intuir» (Roses, 1990: 35). Aquests «pretextos renacentistas» i una bona anàlisi del *Cisne* es troben a les p. 33-39 del mateix article.

per estirar les raons de l'obscuritat de les *Soledades*, majoritàriament incompresa en el seu context de creació.

4. Finalment, és veritat que l'«alliberació» de l'exercici creatiu sobre l'estil en el Barroc es manifesta precisament en el barroquisme: tant la tècnica de tipus conceptista —que tenia una consolidada acceptació en les lletres castellanques— com la voluta i el rínxol, l'altisonància o l'ornament fastuós formen part de la demanda cultural de l'Espanya del XVII. Dos punts semblen claus en tot això, el primer és que els artificis de l'estil culte no es podien aplicar, com veurem, a qualsevol tipus de discurs, sinó a un que per la seva gravetat i transcendència en fos mereixedor; el segon, és que l'arduitat de la comprensió es tolerava de diversa manera si procedia de la superfície lingüística o del pensament. En els *Discorsi sul poema eroico* de Torquato Tasso ja es diferencia entre una obscuritat injustificable (referida a la paraula) i una de justificada (referida a l'assumpte). Aquesta regulació de l'ús troba una altra coneguda versió en Fernando de Herrera (un d'aquells que havien admirat l'«obscur filòsof» Ausiàs March): «Más la oscuridad de que procede de las cosas y de la doctrina es alabada y tenuta entre los que saben mucho, pero no debe oscurecerse más con las palabras; porque basta la dificultad de la cosa» (*Anotaciones*, 1973 [1580]: 342).¹⁵⁰

Entorn de la distinció entre obscuritat (estil de la llengua) i dificultat (concepte) es desenvolupen una sèrie de connotacions, associacions i judicis que forgen l'estigmatització de la primera (per les *verba*, atribuïda a la imaginació i associada al culteranisme, al gongorisme i a l'obscuritat lingüísticoformal) i la legitimació de la segona (per

¹⁵⁰ D'aquesta manera s'havia de perpetuar la condemna de l'obscuritat de l'estil per l'estil: els preceptistes reclamaven una locució clara (també a Itàlia: Marco Girolamo Vida, Antonio Minturno i Julio César Scalígero) i més decididament en el cas que l'autor parlàs d'assumptes tan menors com els que jutjaren molts dels opinadors sobre les *Soledades*. Sobre la discriminació entre obscuritat acceptable o no segons la influència de Torquato Tasso i Ciceró en la polèmica gongorina vegeu Roses (1994: 67), i l'article de Darst, «*Res y verba* en las poéticas del siglo de oro» (1992: 62-68).

la *res*, relacionada amb l'intel·lecte i associada al conceptisme, a Quevedo i a la complicació subtil).¹⁵¹ De fet, si Gracián havia legitimat la falta de llum i evidència superable per a les estratègies de l'agudesia i l'enginy,¹⁵² l'obscuritat afectada del culteranisme compta amb una multitud de detractors que es mantenen fermes durant pràcticament tres segles. Així ho veiem a *El filósofo de aldea* (1625) de Baltasar Mateo Velázquez, que es refereix als culterans amb els termes de *rancios* i *ranas*, «que todos son ruido y voces, no haciendo concierto de música sus ecos» (1625: 50).¹⁵³ Un quart de segle més tard al *Genio de la Historia* (1651) de Fray Jerónimo de San José, detractor de Góngora: «Una metáfora sobre metáfora, y en cada palabra diez figuras, y en cada figura diez alegorías y alusiones que el mismo a quien esta obscuridad afectada costó mucho estudio y desvelo, después de escrito, no lo entiende ni sabe lo que quiso decir» (1651: 96-97).¹⁵⁴ Es tracta d'un pensament que, referit a les *Soledades*, ja es troba en els coetanis Jaúregui i Cascales, i que no

¹⁵¹ El mite de la profunda rivalitat i oposició entre Quevedo i Góngora que ha reforçat la transmissió del conceptisme i el culteranisme com a dues escoles oposades, ha estat desmuntat per Amelia Paz (1999: 29-47) i més recentment per J. A. Carreira (2014: 473-494). Vegeu també «El conceptismo de Góngora y Quevedo» (Carreira, 2009: 353-377). Sobre Góngora i la poètica cultista és de referència l'estudi de López Bueno (1987). Vegeu també Buceta (1990: 328-348).

¹⁵² Recordem que Gracián havia distingit «la agudeza de perspicacia» i «la agudeza del artificio», consistint la primera en descobrir veritats ocultes i la segona en el tractament de la veritat i la bellesa enteses com dos elements que s'havien de donar de forma simultània; tot i que per a ell, les formes enginyoses provenien d'un exercici de la ment, més que de l'artifici. També és necessari recordar que el jesuïta, a part de qualificar d'aguts Lope i Quevedo, inclou Góngora sense embuts. El menyspreu «culteranista» que se li professa és, per tant, una construcció paral·lela.

¹⁵³ Afegeix Velázquez: «El lenguaje bueno es aquel que es decente y digno de la materia que en él se trata y del lugar en que se dice, como sea tan claro que todos sean capaces de entenderlo; pero el lenguaje malo es aquel que, aunque sea bueno, no le entiende nadie, o, aunque le entiendan todos, es indecente é indigno de la materia que se trata o de la autoridad y lugar donde se dice». (1625: 51). Cito de l'edició digital d'Alcamp, consultable a: <http://es.scribd.com/doc/91390972/VELAZQUEZ-BALTASAR-MATEO-El-filosofo-de-la-aldea>.

¹⁵⁴ Sobre les reflexions d'aquest dos autors entorn de les nocions de claredat i afectació vegeu André Nogue (1980: 5-11).

es comença a refutar fins a l'arribada de la crítica moderna del segle XX, com veurem a continuació.

De moment, veiem que la discussió sobre la legitimitat de l'obscuritat és complexa en el món de Góngora perquè si d'una banda aquesta havia d'adaptar-se a determinades convencions a la pràctica decadents, que intentaven regular la dificultat requerida de la producció aristocràtica; de l'altra es defensava l'especificitat de la poesia i del seu estil «diferent», de vegades vinculant-la, per gràcia o paral·lelisme, amb els beneficis de la veritat i favor del diví. Si pensem que la versió secular d'aquesta explicació raïa en l'alienació o bogeria, el moviment que desplaçà la responsabilitat al centre del talent i de la intel·ligència humana atorgaria a la producció de l'individu creador una vàlua sense precedents.

4. Alguns apunts sobre els debats de la polèmica

*Introducció i documents*¹⁵⁵

La recepció de Góngora va ser important tant en l'àmbit ibèric com en l'europeu i americà, del qual Frai Gerónimo Baía, Sor Juana Inés de la Cruz o Hernando Domínguez Camargo en són exemples representatius.¹⁵⁶ En part, la rellevància del gongorisme¹⁵⁷ pot

¹⁵⁵ A partir d'ara, s'utilitzaran les següents abreviacions:

Advertencias = *Advertencias de Andrés de Almansa y Mendoza para inteligencia de las Soledades de don Luis de Góngora*, c. 1613-1614. Ara a Carreira (1998: 239-266).

Antídoto o *Ant.* = *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, por Juan de Jáuregui*. Edició de José Manuel Rico García (2002).

Apología = *Apología por una décima del autor de las Soledades*, de Fernández de Córdoba, Abad de Rute, c. 1615. Ara a Gates (1960: 143-151).

CEC = *Carta escrita a don Luis de Góngora en censura de sus poesías* de Pedro de Valencia. Ara a Martínez Arancón (1978).

CER = *Carta de Luis de Góngora, en respuesta a la que le escribieron*, atribuïda a Góngora. Ara a Martínez Arancón (1978).

CF = *Cartas filológica*, de Francisco Cascales, 1634. Edició digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (1999).

DA = *Discursos Apologeticos* de Díaz de Rivas. A Joiner Gates (ed.) (1960).

DP = *Discurso poético* de Juan de Jáuregui, 1624. Edició de Melchora Ramos (1978).

Epístolas = *Epístolas satisfactorias*, d'Angulo y Pulgar, 1635. Ara a Martínez Arancón (1978).

¹⁵⁶ Sobre la recepció en l'entorn cordovès vegeu Cruz Casado (2000: 277-295). Sobre la recepció a Europa i Amèrica es pot consultar, entre una àmplia bibliografia, Dámaso Alonso, «Influjo de Góngora en los siglos XVII y XVIII en España, Europa y América» (1960 [ara a *Obras Completas*, 1984: 230-278]); així com els treballs de Beverley, «Sobre Góngora y el gongorismo colonial» (1981: 114-115); Rivers (1992: 856-861; 1996: 69-75); el volum v de *Góngora Hoy, Góngora y América*, editat per Roses (Div. Aut., 2004); o «La recepción de Góngora en Europa y su estela en America» (Sánchez Robayna, 2012: 171-184).

¹⁵⁷ Amb especial èmfasi sobre el concepte de gongorisme, la bibliografia de la nota anterior podria completar-se amb els estudis de Lara Garrido, «La estela de la revolución gongorina...» (2007: 121-168), o Sánchez Robayna, «Notas sobre el concepto de "gongorismo"» (2009: 119-131).

començar a mesurar-se per aquella primera onada de reaccions que despertà l'obra en el seu entorn immediat, negatives o positives, però mai indiferents. Els nombrosos documents que va generar la lectura de les *Soledades* al segle XVII són variats i de diferent naturalesa; en primer lloc, hi ha les opinions (parers) que l'autor va sol·licitar explícitament: la *Carta* de Pedro de Valencia, el *Parecer* de l'Abad de Rute, o fins i tot les *Advertencias* d'Andrés Almansa y Mendoza. Ben aviat la discussió pren vida pròpia i es conforma l'anomenada *polèmica gongorina*.¹⁵⁸ En el bàndol dels detractors, destaquen les ofensives per carta de l'entorn de Lope de Vega,¹⁵⁹ l'*Antídoto* i el *Discurso poético* de Juan de Jáuregui, les *Cartas philológicas* de Francisco Cáscales, o els comentaris a *Os Lusíadas* de Manuel de Faria y Sousa. En el dels defensors, tenim les respostes a les cartes (la de don Antonio de las Infantas i la *Carta en respuesta*, atribuïda al mateix Luis de Góngora), l'*Examen del Antídoto* de l'Abad de Rute, la *Defensa e ilustración de la «Soledad*

¹⁵⁸ La polèmica és vasta i complexa. Més que procurar un mapa complet que descriuï totes les intervencions (per aquest propòsit, és útil el que ja ofereix Robert Jammes al final de la seva edició crítica de les silves [1994]), el que es proposa és un recull dels arguments més rellevants. Per a un estat de la qüestió més exhaustiu, vegeu Alonso (1978), Orozco (1962: 395-400; 1969), Roses (1994) i Osuna y Cabezas (2008a i 2008b). També destaco Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora* (1978); Cruz Casado, «Góngora a la luz de sus comentaristas. (La estructura narrativa de las *Soledades*)» (1986); Micó, «Góngora en las guerras de sus comentaristas: Andrés Cuesta contra Pellicer» (1985: 401-472); Carreira, que va descobrir un *parecer* fins llavors desconegut (1994, vol. I, 239-266); o Blanco, «La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria» (2012c: 49-70). Sobre el context crític i polèmic dels comentaristes manuscrits vegeu les últimes actualitzacions de Daza (2014, s/n).

¹⁵⁹ Aquesta batalla epistolar sovint fou més rica en sàtires que en arguments. La «Carta de un amigo», tot i mantenir-se en l'anonimat, s'atribueix a Lope de Vega. La resposta es coneix com a «Carta en respuesta», atribuïda a Góngora. Segueix la «Carta de don Antonio de las Infantas», que respon totes les objeccions de la carta de l'«amic» i alça el to fins a ser despectiu. En la «Respuesta a las cartas de don Luí de Góngora y de don Antonio de las Infantas», del bàndol dels poetes madrilenys, l'autor repta el poeta cordovès a mostrar les opinions de tres doctes que avalin el seu poema. La resposta de Góngora va existir, però no se n'ha trobat el document. Per últim, en la «Carta echadiza», Lope es presenta sota la falsa identitat d'un acadèmic de Coimbra i justifica el sonet «Canta, cisme andaluz...», que faria al·lusió als seguidors de Góngora i no al poeta mateix.

primera» (anònim), l'*Opúsculo contra el Antídoto* («un curioso»), els *Discursos apologéticos* de Pedro Díaz de Rivas, l'*Apología en favor de don Luis de Góngora* de Francisco Martínez de Portichuelo, les *Epístolas satisfactorias* de Martín de Angulo y Pulgar, el *Discurso sobre el estilo de Don Luis de Góngora* de Martín Vázquez Siruela o l'*Apologético* de Juan de Espinosa y Medrano. Un últim grup de textos el conformarien els comentaris a mode de glossa o guia de lectura al poema, que sorgeixen tant per explicar les *Soledades*, com també succeeix en el *Polifemo*: les *Anotaciones* de Pedro Díaz de Ribas, les *Lecciones solemnes* de José de Pellicer, les *Soledades comentadas* de Salcedo Coronel, la *Censura de las Lecciones solemnes* d'Andrés Cuesta, les *Anotaciones* de Vázquez Siruela, Cristóbal de Salazar o els *Comentarios* de Manuel Serrano de Paz.¹⁶⁰

La llei i la tradició: entre el seguidisme i la revolta

a) L'antiga *autoritas* i les ànsies de novetat

Com hem dit abans, on sorgeix el problema del Barroc, hi va implícita l'existència del classicisme.¹⁶¹ Es tracta d'un tema que no deixa de palpar en el Segle d'Or i que explica que la poesia culta del XVII, com posarà de manifest la polèmica, no es pot entendre sense tenir en compte l'aristotelisme i els pilars fonamentals dels ideals grecollatins, que alhora que es reconeixien es posaven en discussió.¹⁶² A continuació veurem com la recepció de les

¹⁶⁰ La classificació dels textos entre parers, polèmica i comentaris ha estat proposada Pérez Lasheras (2000: 429-452), que proposa una organització més àmplia del paratext i la crítica entorn de l'obra del poeta.

¹⁶¹ Vegeu H. Hatzfeld en el capítol «Los estilos generacionales de la época: manierismo, barroco, barroquismo» (1964: esp. 62).

¹⁶² «Los poetas barrocos supieron, como Lope en el teatro y Cervantes en la novela, perder el respeto a Aristoteles... y a Cicerón, y a Quintiliano» (Egido, 1990: 54). Aquesta «pèrdua de respecte» es dona en forma de conflicte amb les preceptives de tall renaixentista, sobre les quals es pot consultar A. Vilanova a «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII» (1953, III: 567-692).

Soledades a partir del 1613 estimularà una proposta de renegociació del sentit de les lliçons dels antics, que indefectiblement constitueixen la base del discurs argumentador de favorables i contraris (d'aquí que sovint s'invoquin les mateixes referències per defensar una cosa i la oposada).¹⁶³ Així, també els simpatitzants de Góngora sentiren la necessitat de fonamentar la innovació de les *Soledades* en les arrels del món i l'estètica clàssiques; i en el títol mateix de la primera edició del 1627 es parla de les *Obras en verso del Homero español, que recogio Juan Lopez de Vicuña*. El poeta no havia prescindit d'aquesta tradició ni de la seva estela, però l'Homer barroc ja no era l'Horaci renaixentista.

La novetat, doncs, entesa com una espècie d'enfrontament entre antics i moderns, resulta segons l'amic i apologista Fernández de Córdoba la causa de l'enfrontament.¹⁶⁴ Tal vegada era veritat que, com almarà Pinciano, s'havia arribat a un punt en què les poètiques anaven per una banda i els poetes per l'altra. Enmig d'un panorama en què els preceptistes no donaven raó a les pràctiques que s'anaven imposant, són remarcables els pensaments valents com el de l'abat de Rute, que afrontà l'evidència dels fets sense planyiment: «más cierto es de lo que admite probança: pues, aunque lo hubiera callado Aristóteles, nos lo dixera cada día la experiencia mesma» (*Apología*: 144). De Córdoba sembla que reconegui que la

¹⁶³ Amb tot, els detractors tendiran a la línia Aristòtil-Ciceró-Horaci-Quintilià, mentre que els que justifiquen el poeta prendran majoritàriament els arguments medievals-renaixentistes de la de Sant Agustí-Petrarca-Boccaccio-Castiglione; una travessia que recorre la justificació des de l'exegesi de les Sagrades Escripures a l'ofici del poeta. Aquesta anàlisi i l'argumentació en cada un d'aquests autors es troba a Roses (1994: 68-75).

¹⁶⁴ «La novedad del Poema intitulado Soledades a dado puerta a varios discursos que acerca dél se an publicado en España, encaminados unos a faborecer la obra y el autor, y otros a condenarlos igualmente, según el ingenio y afecto de sus dueños» (*Apología*: 144). Fernández de Córdoba, abat de Rute (Baena, 1565? - Rute, 1626) rep la *Soledad primera i segunda* a principis del 1614. Orozco (1984: 278-79) apunta que la difusió general de les *Soledades* arreu de la cort seria posterior a les cartes de Francisco de Córdoba i Pedro de Valencia, cap allà a la primavera del 1614. Roses, en canvi, problematitza aquesta cronologia i creu que hi hauria pogut haver una difusió prèvia a la lectura de Valencia la primavera del 1613, facilitada per Pedro Cárdenas.

realitat és nova, diguin el que diguin les autoritats. Aquesta entronització del «Poeta en possessión» al marge dels «fiscales de Apolo» marca una tendència que encara es radicalitza més a l'*Examen del «Antídoto»* en resposta a la crítica a les *Soledades* que havia emès Juan de Jáuregui.¹⁶⁵

b) Ofici, inspiració i talent

Estilo para deidades
os dio el cielo en tanto extremo,
cual se ve en el *Polifemo*
y muestran las *Soledades*:
voz grave, dulces verdades,
y tan entendida musa
que, contra lo que se usa
(porque se usa el ignorar)
vos no queréis excusar
el saber que no se excusa.

COMTE DE SALDAÑA, «Décima»

Alguns apologistes havien acudit al furor per justificar l'excelsitud de les silves: Díaz de Rivas afirma que «esto confirma solamente el concederse escribir poéticamente a ingenios muy grandes y por lo remoto de el decir vulgar, como partícipe de impulsos divinos y de inspiración superior, como notó doctamente Platón» (DA: 71). D'altres, com el ja citat Pinciano, associaven el furor a una alienació incompatible amb el bon judici i el discerniment. Jáuregui denuncia el perill de la inspiració divina, que

¹⁶⁵ L'*Antídoto* és un text incisiu i erudit. Segons proposà Orozco (1962) fou escrit el 1616, però Jammes (1994) insisteix que seria del 1614. El pamflet gaudí d'una difusió rellevant que provocà importants textos de resposta, com el ja citat *Examen del Antídoto* de Francisco Fernández de Córdoba (Alonso [1975: 35] n'ha fixat la cronologia el 1617) o l'«Apología por una décima» (Góngora ha defensat la seva poesia a través d'unes dècimes —«Por la estafeta he sabido / que me han apologizado»— sobre les que Jáuregui va polemitzar). Vegeu Daza (2008: 77-88) i López Bueno (2013: 123-142).

porta els poetes a «levantar la poesia en gran altura y piérdense por el exceso» (DP: 64).

També hi havia qui criticava l'autosuficiència de l'«enginy» o talent natural. Així Cascales, traductor d'Horaci: «Oigo a algunos demasiadamente confiados en su natural ingenio, decir: que como se puede nadar sin corcho, se puede también escribir sin leyes. Brava presunción y vana confianza, y indigna de ser admitida» (TP: 9-10). L'humanista murcià dedica l'epístola VIII a l'obscuritat de les obres majors de Góngora:

¿Qué otra cosa nos dan el *Polifemo* y *Soledades* y otros poemas semejantes, sino palabras trastornadas con catacreses y metáforas licenciosas, que cuando fueran tropos muy legítimos, por ser tan continuos y seguidos unos tras otros, habían de engendrar obscuridad, intrincamiento y embarazo? (CF, s/n)¹⁶⁶

El trastorn evoca la locura/furor com la llicència a allò contrari a l'*ars*; mentre que el factor quantitatiu provoca la percepció de desmesura en l'ús de *tropos* i figures, que condueix al vici de l'obscuritat de les *verba*. És la síntesi perfecta dels recels del bàndol erudit conservador. Góngora, però, no dissimula, i en els primers versos de la *Dedicatòria al duque de Lerma*¹⁶⁷ ja fa referència a la musa:

Pasos de un peregrino son errante
cuantos me dictó versos dulce Musa,
3 en soledad confusa
perdidos unos, otros inspirados.

¹⁶⁶ Vegeu Schwartz a «Oscuridad y dificultad poéticas: un topos retórico en las Cartas filológicas de Cascales» (2014).

¹⁶⁷ La dedicatòria va dirigida a don Alonso Diego López de Zúñiga y Sotomayor, duc de Béjar, a qui Cervantes ja havia dedicat la primera part del *Quixot*, Pedro de Espinosa la *Primera Parte de las Flores de Poetas ilustres de España* i Lope de Vega la *Rima* CXXXI.

A l'*Apología en favor de Góngora* (1926) de Portichuelo¹⁶⁸ es recapitula una discussió sobre el sentit de *dictar* i *inspirar* entre ell i el llicenciat Navarrete. Pel primer, les paraules serien sinònimes (*dictar* adoptaria el sentit culte que el fa equivalent a la inspiració); pel segon, resultarien expressions diverses i per tant incongruents. Però el debat en si anava molt més enllà d'un possible malentès semàntic: la qüestió de l'*ingenium* i la inspiració es plantejava des del primer moment de la lectura en un text en què el jo enunciator coincidia amb el del poeta. La dedicatòria, de trenta-set versos, té tres frases sintàctiques, la primera de quatre versos, la tercera de cinc i la segona de vint-i-vuit. Si el període central comporta un primer desafiament de resseguiment de la sintaxi, el primer, posa sobre la taula altres reptes interpretatius.

El passatge té un punt enigmàtic que ha merescut múltiples comentaris. D'entrada, fa de mal dir si la «soledad confusa» del v. 3 és el territori inconegut pel protagonista quan hi naufraga o si és la silva de versos que el poeta teixeix. Aquesta confusió estimulants és de fet la primera de moltes altres equivalències entre la creació i el procés d'escriptura/lectura: cada pas del pelegrí en el món poètic (creat) de les *Soledades* és un vers que el poeta escriu, errant i perdut, dictat i inspirat?¹⁶⁹ Si els passos són errants és perquè no hi ha un destí o direcció prèviament donada en l'acció del naufrag.¹⁷⁰ De la mateixa manera, el poeta és inspirat (dirigit) per una força externa i imprevisible. Cal, però, no confondre el desconèixer a on

¹⁶⁸ A Roses, «La *Apología en favor de Góngora* de Francisco Martínez de Portichuelo (selección anotada e introducción)» (1992: 91-130). Vegeu també les pàgines 40-46 de l'article citat de 1990 en què analitza l'ús dels mots *dictar* i *inspirar* en el corpus gongorí, la semàntica històrica i la discussió exegètica de la mà de Portichuelo i Navarrete.

¹⁶⁹ Sánchez Robayna a *Silva gongorina* (1993) parla de les *Soledades* com una escriptura de l'escriptura que recull la doble ambició d'escriure el món (crear) i d'escriure el text que conté la seva escriptura (re-fer). L'obscuritat del text, en aquest sentit, s'entén com el laberint circular de metagnosis semiòtica. Així el món és un llibre en què els ocells volen com teixint un text al cel i el poeta escriu el text del món, que en si és una escriptura.

¹⁷⁰ Blanco (2012a) explica com això fou vist com una característica que incompatibilitzava el poema amb el gènere heroic

es va amb l'estar perdut, i les *Soledades* ofereixen, en aquest sentit, l'obertura de múltiples horitzons possibles.

Al cap i a la fi, l'ofensiva de l'abat i de Portichuelo no provoquen sinó la visualització de la crisi de la tradició respecte a la novetat i de la norma col·lectiva *vs.* el criteri individual; pesos d'una balança que en el 1613 s'havien de ponderar de bell nou.

Xifratge lingüístic, incomprensió de criteris compositius i mal gust

a) L'obscuritat i el *decòrum*

L'explicació de la presència de l'*obscuritas* aplicada al cas de les *Soledades* troba diferents intents, com podem veure en les declaracions de Díaz de Rivas¹⁷¹ o Manuel Ponce.¹⁷² Destaco de manera especial Vázquez Siruela, «que tuvo bastante audacia para proclamar, no sólo el derecho, si no la obligación, para la poesía, de hablar en una lengua que no vacila en calificar de “forastera”» (Jammes, 1994: 648). En general, tanmateix, l'obscuritat lingüística es percep innecessària i grandiloqüent segons els criteris de les preceptives que seguien l'estela herreriana, sobre la qual ha parlat àmpliament Micó, també en relació amb la polèmica (2001: 17-36). Es tracta d'un retret que en moltes ocasions no poden deixar d'emetre ni els propis amics del poeta, que tot i defensar-ne l'aportació li recomanen que es moderi. Una mostra d'això és la correspondència mantinguda amb Pedro de Valencia durant la

¹⁷¹ Per Díaz de Ribas l'obscuritat era una de les empremtes de la «poesía nueva»: «(El deleie) nace ya de cosas portentosas, admirables y escondidas, ya de las voces y fases sublimes y pregrinas» (DA, 1960: 36).

¹⁷² Del novembre de 1613 és la *Silva* de Ponce, que incloïa un *discurso en favor de la novedad y términos de su estilo*. Amb tot, el propòsit del comentarista és ajudar «a los que no entienten esta silba» a causa de tres tipus de mancances subjectives: en matèria de retòrica i poètica, de llengua llatina o toscana i de coneixement enciclopèdic sobre històries o fàbules a les quals el poema fa referència. Vegeu part del text reproduït a Alonso, *Obras Completas* VI (1984: 501-524); i el comentari d'Osuna (2008a: 111-132).

primavera del 1613. De la *Carta en censura* de De Valencia en tenim dues redaccions,¹⁷³ en la primera li critica els efectes de grandiloquència, que «afojan, enfrían y afean», i l'ús de la retòrica translàtica, que seria de l'element major al menor i no a la inversa. A la segona redacció, l'apunt sobre aquestes figures encara es matisa més, apuntant el seu efecte burlesc, impropï de l'estil alt del poema que considera inflat, per la qual cosa, tot i reconèixer les virtuts del text, li demana mesura i aplicar la recepta renaixentista de la imitació.

Les objeccions de l'autor de la CEC van en la línia dels quatre punts que Jammes indica com els més recurrents de les queixes de la polèmica pel que fa a l'obscuritat del llenguatge: llatinismes, sintaxi tortuosa, períodes excessivament llargs i abundància de *tropos* i figures.¹⁷⁴ Respecte a les causes lingüístiques, els doctes, si ho eren, degueren extreure'n l'entrellat; per tant, el motiu que fomentava el desgrat no fou la buidor entesa en el seu sentit radical (impossibilitat o absència de significat literal), sinó com allò que De Valencia anomena «hinchaçon» o excés d'artifici en el significat en relació amb un significat insignificant (en sentit d'irrellevant). Pels mateixos motius, i també des del costat de Góngora, l'abat de Rute li recomanen acudir a la *perspicuitas*:

Faltóle a esta obra para ser digna del ingenio de Vm. (esto es perfectísima) la perspicuidad, que es bondad, y requisito necesario en género de narración, luego no tiene la suma bondad, que debiera por de tal dueño, y es lástima, no sea tal obra de Vm. Y en que se hallan tales, y tantos pedazos de belleza, sólo por querer su dueño que sea poco inteligible, y dar con esto entender a tantos. (*Parecer*:19)

¹⁷³ Pedro de Valencia (Badajoz, 1555 - Madrid, 1620) rep el *Polifemo* i la *Soledad primera* amb una suposada carta de Góngora qui li demana opinió i a la qual contesta amb una altra carta.

¹⁷⁴ Al seu torn, el crític proposa tenir en compte altres causes, com ara la circulació de còpies de mala qualitat i l'escassa puntuació que encara dificultarien més la lectura als primers comentaristes (Jammes, 1994: 104). Aquests factors no són causa directa del procés poètic, la qual cosa no treu que puguin tenir algun tipus de conseqüència en la percepció de l'obscuritat.

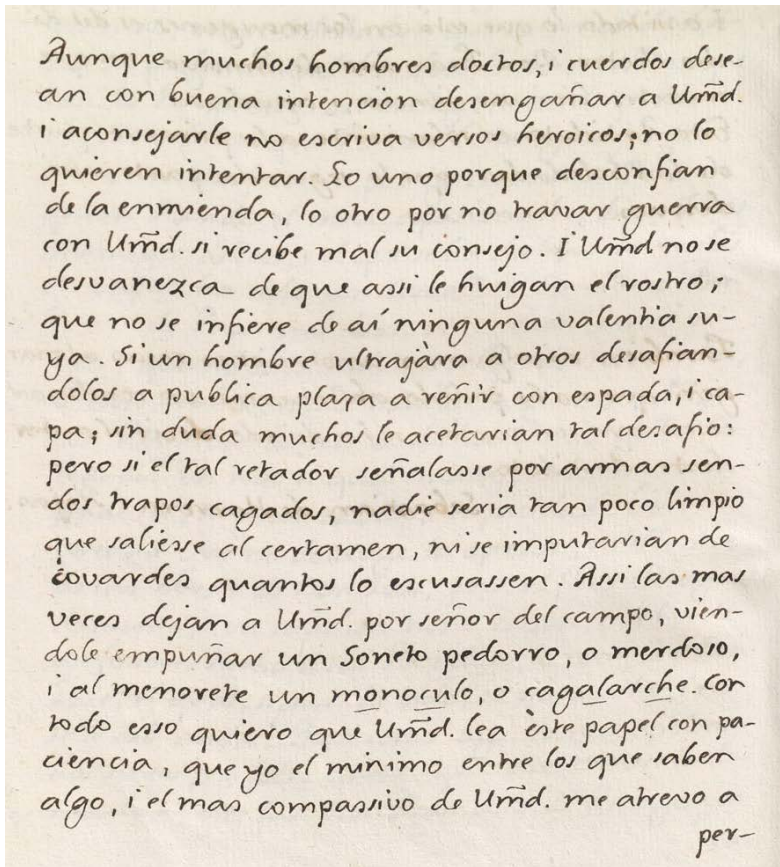
Totes les precaucions respecte a l'obscuritat i la novetat retraten el conflicte dels «àrbitres» humanistes, per a qui les decisions de l'escriptura que afecten la dificultat del poema culte constitueixen un problema no tant per la idea que el desxiframent fos irrealitzable com per altres factors relacionats amb la negligència de la llei dels estils (inadequació entre l'estil elevat i el tema intranscendent), la sobergueria del poeta («algunos pretenden la fama de erudición»)¹⁷⁵ o la percepció d'un error de gust per la desmesura i extravagància en les solucions formals.

El neoaristotèlic més acarnissat i censorador fou Juan de Jáuregui (Sevilla, 1583 - Madrid, 1641), autor del ja anomenat *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo*.¹⁷⁶ El text afronta els dos mateixos punts que els anteriors: si per una part les *Soledades* s'insereixen en l'àmbit de la poesia aristocràtica i culta, que es podia esperar intel·lectualitzada, tecnològica i gens fàcil;¹⁷⁷ per l'altra, sota d'una vestimenta tan cara no semblava que hi pervisqués la possibilitat de fruit d'un argument de rellevància èpica o moral, sinó una contarella de «gallos i gallinas, i de pan i mançanas, con otras semejantes raterías» (Ant.: 96).

¹⁷⁵ La cita és de Cascales, que la manlleva de les *Instituciones oratorias* de Marco Fabio («Con ésta [oscuridad] algunos pretenden la fama de erudición, para que se entienda que ellos solos saben»). Després recorre a Quintilià: «*At ego otiosum, sermonem dixerim, quem auditor suo ingenio non intelligit*. “Ocioso, vano y sin fruto es el lenguaje que el oyente ingenioso no entiende”» (CF, s/n). D'una opinió molt semblant és Pinciano (vegeu *Philosophia antiqua poética*, II, 163).

¹⁷⁶ Sobre Jáuregui, apòlogista de Góngora, vegeu els diferents estudis de Melchora Romanos; sobre les versions de l'*Antídoto* (1985: 117-141).

¹⁷⁷ La posició del sevillà pot semblar paradoxal perquè tot i criticar l'obscuritat de Góngora, ell mateix no s'inscrivía en un tipus d'escriptura clara (vegeu poemes cultíssims com l'*Orfeo*, de 1624) Però el problema no rau en una contradicció tan simple, sinó en la defensa a ultrança de la preceptiva clàssica davant d'una obra que a la pràctica qüestionava. Sobre la seva censura a la poesia nova vegeu també Rioseco, 2006.



Aunque muchos hombres doctos, i cuerdos desean con buena intencion desengañar a Urd. i aconsejarle no escriua versos heroicos; no lo quieren intentar. Lo uno porque desconfian de la enmienda, lo otro por no traxar guerra con Urd. si recibe mal su consejo. I Urd. no se desvanexca de que assi le huigan el rostro; que no se infiere de ai ninguna valentia suya. Si un hombre ultrajara a otros desafiandolos a publica plaza a reñir con espada, i capa; sin duda muchos le acetarian tal desafio: pero si el tal retador señalase por armas sendos trapos cagados, nadie seria tan poco limpio que sabiese al certamen, ni se imputarian de covardes quantos lo escusassen. Assi las mas veces dejan a Urd. por señor del campo, viendole empuñar un soneto pedorro, o merdoso, i al menovete un monoculo, o cagalarche. Con todo eso quiero que Urd. lea este papel con paciencia, que yo el minimo entre los que saben algo, i el mas compassivo de Urd. me atrevo a per-

Començament de l'Antídoto (1614-1616). MSS/3965.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.

Pel que fa a l'obscuritat, l'escriptor i pintor sevillà es plany de l'exageració de l'estil del llenguatge (també parla de vacuïtat), però com que la reconstrucció del significat del text era possible, la seva crítica es dirigeix, segons exposa al *Discurso Poético* (125), no a la manca de claredat —un problema que només afecta als mancats de traça i erudició—, sinó a la manca de perspicuïtat —una qualitat pròpia de la poesia il·lustre:

Hay pues, en los autores dos suertes de oscuridad diversísima: la una consiste en las palabras, esto es, en el orden y modo de la locución, y en el estilo del lenguaje solo; la otra en la sentencia, esto es, en la materia y argumento mismo, y en los conceptos y pensamientos dél. Esta segunda oscuridad, o bien la llamaremos dificultad, es las más veces loable, porque la grandeza de las materias trae consigo el no ser vulgares y manifiestas,

sino escondidas y difíciles: este nombre les pertenece mejor que el de oscuras. (DP: 136)

Tornem a la vella dicotomia entre obscuritat (per les *verba*, ara oposada a la *perspicuitas*) i dificultat (per la *res*, ara oposada a la claredat), i a tot això, molta necessitat de mesura: «Aun si allí se trataran pensamientos exquisitos y sentencias profundas, sería tolerable que de ellas resultase la obscuridad» (Ant.: 66). Amb aquesta manca de profunditat de les idees, per més inri, el text també fracassava en el compliment de les expectatives horacianes del *docere* i *delectare*: que la poesia havia d'ensenyar delectant era una idea,¹⁷⁸ com veurem, diversament interpretable; la incompatibilitat amb aquest profit, però, s'explica en relació amb la recurrent manca de correspondència entre matèria i estil o exageració sense lliçó.

En definitiva, la llei del decòrum —una noció que el Renaixement havia manllevat de l'*Ars poetica* d'Horaci, i que preveia una determinada harmonia en la combinació de gèneres, estils, metres, temes, personatges i veus— s'aplica a una noció de poesia d'elit que, per no contradir Aristòtil, havia deixat de considerar-se que imitava les accions per passar a imitar els conceptes.¹⁷⁹

b) El gènere i el contingut

Si abans ens hem centrat en el problema de la «hipertròfia» de la forma, ara ens referirem al de la «poquesa» del contingut. Miràs per on es miràs, la percepció que en resultava suggeria una indeterminació del gènere. Els codis dels preceptistes, com deia

¹⁷⁸ «La poesía tiende en el siglo XVII a decantarse cada vez más por el sincretismo de las dos vertientes del postulado horaciano y por ampliar y ensanchar los límites del *delectare* como campo abierto que implica en sí mismo utilidad y provecho» (Aurora Egido, 1990: 19).

¹⁷⁹ Vegeu Darst a *Imitatio (polémicas sobre la imitación de el Siglo de Oro)* (1984), i Herrick a *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism* (1963: 1531-1555).

Lapesa, «eran constantement desmentidos por la realidad: unos géneros caían en el olvido, nacían otros nuevos, y los subsistentes experimentaban incesantes variaciones» (Lapesa, 1979: 123-124). La hibriditat de les *Soledades*, però, fou capaç de desfermar les hipòtesis més variades; els adjectius *bucòlic*, *pastoral* o *satíric* sortien a debat, i es parlava tant d'èpica i de lírica com de cap de les dues coses.¹⁸⁰ Així Góngora es defensava: «no corto la pluma en estilo satírico, que yo le escarmentara semejantes osadías, y creo que en él fuera tan claro como le ha parecido obscuro en el lírico» (CNR: 42).

El que havia establert Aristòtil —l'estranyament de l'estil en la poesia en contraposició a la prosa per una qüestió d'assumpte— Góngora ho incomplia:

pues el variar lo ordinario hace que la dicción sea más digna. [...] Por eso es necesario hacer algo extraña la lengua, ya que se admira de los que están lejos, y lo que causa admiración es agradable. En la poesía esto lo producen muchos medios y conviene muy bien en ella, porque se sale más de lo ordinario en asuntos y personas de que habla, mas en la prosa sencilla conviene mucho menos, porque el asunto es inferior. (*Retòrica*, 3, 2, 1404b)

En conseqüència, la consolidació d'aquella llei del *decòrum* que se'n derivava preveia un estil humil i clar per aquells poemes que tractaven l'àmbit ordinari de cabrers, serrans i pescadors (és a dir, pels assumptes dels gèneres menors o mitjans). En l'estil heroic, en canvi, es consentien altres llicències; així Jáuregui: «Aunque es verdad que al poeta heroico es lícito usar voces nuevas y extranjerías, según el arte de Aristóteles, el de Horacio y otros, juntamente es precepto suyo que en esto haya gran tiento y moderación» (*Antídoto*: 36). Davant del desajustament que presentaven les silves, alguns van intentar revalorar el sentit de la trama del naufrag no-ningú, i fins i tot s'assajaren explicacions al·legòriques, com és el cas dels *Comentarios* de Manuel Serrano de

¹⁸⁰ «Dicen lo primero que ha usado en las *Soledades* y *Polifemo* desiguales modos en su composición y que debía el *Polifemo* ser poesía lírica y las *Soledades* heroicos, y que cambió los dos modos» (Andrés de Almasa, *Advertencias*: 244).

Paz, sense gaire èxit,¹⁸¹ o fins i tot les *Epístolas* d'Angulo y Pulgar.¹⁸² Sembla que l'única sortida que podia relativitzar la gravetat d'aquest error era acudir a la idea del sublim. Blanco ha proposat la rellevància d'aquesta possibilitat fent notar que, segons el tractat de Pseudolongino,¹⁸³ consistia en un «poder verbal que trasciende lo socialmente corriente y admitido». Un fenomen que transcendia els gèneres i les diferents formes del discurs i que, per tant, no estava subordinat al criteri del *decorum* ni a les predeterminades correspondències entre *res* i *verba* (2012b: 47-49). Pedro de Valencia hi fa referència, i Díaz de Rivas declara que «aun

¹⁸¹ Vegeu el recent article de Jesús Ponce, «Manuel Serrano de Paz: deslindes para un perfil biográfico y crítico» (2014 [s/n]), en el qual es considera que, tot i les crítiques de Dámaso Alonso, en el context del comentarista resulta comprensible l'intent de trobar un significat al·legòric ocult sota l'obscuritat, com el mateix Serrano de Paz declara: «nunca entendí que el intento del Poema se acortase en lo literal solo, antes siempre juzgué que el Poeta escondió otro sentido mayor del que muestra la letra y así fui discurriendo las alegorías que en el propósito se podían dar. Y no quiero que crea alguno que doy éstas por las intencionadas del Poeta, que acaso escondió otras muy diversas, pero en cosa tan oculta valga a cada uno su juicio. Quien las juzgare superfluas tiene en su voluntad el no leerlas. Y esto, de los comentarios» (Citat per Ponce, *ib.*).

¹⁸² Cruz Casado (1986: 55-56) sintetitza els ingredients que Angulo y Pulgar extreu per a una comprensió del text com a plantejament de la vida arquetípica de l'home a partir de les edats que ja havia apuntat Díaz de Rivas (*Epístolas satisfactorias*, 1635. Ara a *La batalla en torno a Góngora*: 120). La taula de Cruz Casado mostraria els elements quasi suficients per a la formalització d'un gran poema al·legòric:

	Título	Referida a la edad del hombre	Tema fundamental	Motivos empleados en ella
Soledad primera ...	<i>Soledad de los campos.</i>	Juventud	Amores	Juegos, bodas, alegrías.
Soledad segunda ...	<i>Soledad de las riberas.</i>	Adolescencia	?	Pescas, músicas, cetrerías.
Soledad tercera ...	<i>Soledad de las selvas.</i>	Virilidad	Prudencia	Cazas, monterías.
Soledad cuarta ...	<i>Soledad de los yermos.</i>	Senectud	Política	?

¹⁸³ El *Tractat del sublim* dataria del segle I. Hi ha qui pensa que és anònim, tot i que per molt temps es va atribuir a Longino avui se sol assignar a un Pseudo-Longino. Es pot consultar en la traducció de Molina y Oyarzún (2007).

en materias humildes, por guardar fin del asunto en la sublimidad, no desmaya y guarda un mismo tenor, huyendo del estilo plebeyo» (DA: 64; citat per Blanco: 48). A la pràctica, però, el sublim com a moment d'alta es va haver de mesurar tot seguit dintre de la teoria de l'*aptum* i dels estils fins ben entrat el Romanticisme (González Alcázar, 2005: 134-140).¹⁸⁴

Per acabar, noto que, a diferència de la falta de mesura en la contenció verbal, la indeterminació genèrica no crea de per si un efecte que enfosqueixi o obstaculitzi el significat literal, sinó que més aviat genera un tipus d'incomprensió —en molts casos d'angoixa— que delata el fracàs de la negociació entre les condicions que escriptura i lectura respectivament imposaven. És en aquest hiat que també es crea un buit a punt per omplir de sentit.

Contraarguments i assumptes pendents

L'artífex de les silves contesta les diferents missives amb diversos poemes i una carta atribuïda que ha merescut una gran quantitat de comentaris. Es pot dir que la base de la defensa de la dificultat de la seva obra s'articula en les següents idees: en primer lloc, l'exigència d'una composició tan complexa hauria de provocar un reconeixement del poeta (*admiratio*) i, de retruc, de la suficiència del lector qualificat («si entendida para los doctos, causarme ha autoridad»),¹⁸⁵ la tasca del qual és confiar en la seva missió de desglossar el text, tot i que sembli retorçat i no s'hi entrevegi el misteri, per rescatar-lo de l'escorça que el cobreix.

¹⁸⁴ El 1674 fou traduït per primera vegada a una llengua que no fos la llatina pel francès Boileau, que el relacionà amb el meravellós, alt i infinit.

¹⁸⁵ Totes les cites de Góngora són ara de la *Carta en respuesta*, p. 165; si no és que s'indica el contrari. Sobre la defensa de Góngora de l'obscuritat poètica vegeu Aguirre, 1990: 371-280 i Micó (2014: 325-335).

Góngora també treu a rotlle la idea que el prestigi es guanya per mèrits de l'enginy i de la capacitat intel·lectual, tot creant vincles amb l'elitisme de la patristica i amb la defensa de les decisions d'estil del poeta. Fa referència a autoritats tan simptomàtiques com sant Jeroni: «no se han de dar las perlas preciosas a animales de cerda» (CER: 165).¹⁸⁶ A més, amb aquesta operació es duria a terme un enaltiment del castellà (pel que cal «venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo aya llegado a la perfección y alteza de la latina»).¹⁸⁷ Això queda patent en el text, ja que es porta la llengua al màxim nivell de flexibilitat sintàctica i esplendor, però sense trencar-la (d'aquí que l'autor vulgui matisar: «[l'obra] a quien no he quitado los artículos, como le parece a vuesa merced y esos señores, sino escusádoslos donde no eran necesarios»). Manipulació de la llengua sí, però garantia de reconstrucció també. Per tant, la poesia es presenta com l'ocasió per fer un ús específic del llenguatge —una idea que es defensa a ultrança («no van más que en una lengua las *Soledades*, aunque pudiera, quedándome el brazo sano, hacer una miscelánea de griego, latino y toscano con mi lengua natural, y creo no fuera condenable» [CER: 44])—. El resultat és un estil que permet el benefici del plaer intel·lectual especulatiu de «quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren» en una versió del *docere et delectare* que prioritzava el procés de descobrir (lectura) a la descoberta (entesa com a trama).

¹⁸⁶ Talment Petrarca a *Invective contra medicum*: «Non volere adunque riprovare lo stilo [...] il quale è alla memoria abile e alla ignoranza terribile, però che a dare a' cani le sante cose, e lle margherite a' porci è per la divina Scrittura proibito» (Ricci [ed. y trad.], 1950: 170). Els més intransigents, tanmateix, prenen la mateixa autoritat quan a *Nepotianum* adverteixen que el bon predicador no ha de caure en el parany de voler impressionar el poble ignorant amb un parlar precipitat i lleuger. Així Jáuregui notava que «no hay cosa tan fácil —decía Nacienceno [In epist. Hiero. *Ad Nepotianum*]— como engañar al vulgo y a los oyentes idiotas con la vana revolución de la lengua, porque esta gente, de aquello que menos entiende, hace mayor ostentación» (DP: 118-19); potser sense voler veure la diferència que s'imposava entre els estatus dels versos del poeta i del sermó del predicador.

¹⁸⁷ El comentarista Salcedo Coronel: «No digo yo que es buena cosa la oscuridad, ni la he seguido en mis escritos; pero en D. L. es venerable por haver ilustrado nuestro idioma con frases, con tropos y figuras» (1636, «Al lector», s/n).

Les *Soledades* oferien una garantia a l'esforç de la llegibilitat: res aparentava el que era, però sota la selva hi havia una cultura alternativa com sota la xifra una gramaticalitat i una trama (paradoxal almenys en relació amb la posada retòrica en escena). Des d'aquesta situació, la tensió que desfermà la novetat feu que les dualitats horacianes d'*ars/ingenium*, *docere/delectare* i *res/verba*, sobre una determinada harmonia de les quals es fundava la regulació del dret a l'originalitat, la figuralitat discursiva i la legitimitat moral, es començassin a decantar cap al segon dels termes. Amb més reticències que altra cosa, fins aquí, de tot se'n podia parlar. Ara bé, hi havia quelcom que s'escapava fins i tot als més favorables al text: les estratègies tècnicològiques de la retòrica de les *Soledades* —que impliquen una concepció substancialista del significat/veritat del llenguatge— no aclareixen l'enigmàtic sistema de valors que en el món del naufragi es manifesta, ni el sentit del periple del naufrag. Persistia aquella incomprensió general sobre els criteris de la proporció: la idea de fer fixar sobre el com i no només sobre el què era ja prou significativa pel que fa a algunes qüestions relacionades amb el paper de l'obscuritat, però a això se li ha d'afegir el fet que la descoberta de la trama no era, ni de bon tros, l'única cosa que l'obscuritat deixava marge per descobrir.

5. De l'estigma i el declivi (XVII-XIX) al gongorisme del segle XX

Essi [i poeti difficili o addirittura oscuri] vanno incontro a lunghi periodi, talvolta a secoli, di oblio, ma presto o tardi giunge il momento della loro resurrezione.

EUGENIO MONTALE, *Trentadue variazioni*

Obscuritat i pre-noucentisme a la península Ibèrica

a) La restauració neoclàssica

Si durant el XVII l'agitat debat entorn de les *Soledades* en demostra la vigència, en els dos segles següents l'ambivalent fortuna de Góngora a Europa cau pràcticament en l'oblit:¹⁸⁸ l'anomenada *poesia postbarroca* constitueix en part una perpetuació dels models de Góngora i Quevedo per imitació;¹⁸⁹ a la qual s'oposa una reacció d'antibarroquisme, que predomina durant la primera meitat del setcents, i que considera que l'herència precedent atempta contra la senzillesa i el bon gust. La consolidació del Neoclassicisme (que es manté fins a finals del XVIII) rebutja una poètica contrària als models de Virgili, Horaci o Ovidi, que es mantenen forts i actius fins ben entrat el segle XIX. Ni tan sols el Rococó, que podem situar entre les dècades de 1750 i 1770, tot i mostrar una permissivitat més

¹⁸⁸ Les excepcions són poques, com ara la polèmica entre espanyols i italians sobre les conseqüències del «cultisme», cf. L.P. Thomas a *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne* (1909: 151-153). Cal subratllar que la trajectòria del gongorisme a Llatinoamerica, que en aquest estudi relegam per a una altra ocasió, és independent: «por casi dos siglos, en Nueva España, la lírica gongorina conformó no sólo la lengua poética de prestigio, sino casi la única lengua poética que podía concebirse» (M. Lila Tenorio, 2014: 495-527).

¹⁸⁹ Vegeu Carreira, «Pros y contras de la influencia gongorina...» (2005: 362).

gran en termes de volutes, constitueix una excepció a l'oposició predominant de l'esperit barroc.¹⁹⁰

El 1737 Ignacio de Luzán recollia els principis de la poètica noeoclàssica en un tractat de teoria literària titulat *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*.¹⁹¹ La seva concepció de la poesia destaca el paper de la mimesi (imitació de la natura en l'universal i en el particular) i els seus valors en tant que útil i delectable. Així, anomena el llibre segon «De la utilidad y del deleite de la poesía» i, en la missió de transmetre el bon coneixement, al capítol VII, «De la belleza en general y de la belleza de la poesía y de la verdad», manté que l'obscuritat és un impediment per a la bellesa de la veritat.¹⁹²

El crític reconeix que la percepció de la veritat depèn de factors com la disposició i el gust, ja que «Encuentra también la verdad disposiciones ya favorables, ya contrarias, así en nosotros como en sí misma».¹⁹³ Així, admet que «En las *Soledades*, de Góngora, habrá sin duda muchas verdades o muchos conceptos verdaderos que

¹⁹⁰ Sobre aquesta oposició a l'estètica barroca vegeu Glendinning, «La fortuna de Góngora en el siglo XVIII» (1961: 323-349).

¹⁹¹ L'edició de 1737 va ser corregida i augmentada en la pòstuma de 1789 de la mà de l'impressor Eugenio de Llaguno y Amírola. En aquesta segona versió es redueixen els elogis a la literatura del Segle d'Or. L'obra està organitzada en quatre llibres respectivament dividits en capítols. Cito de l'edició digital (s/n) de la Biblioteca Cervantes Virtual (Revilla i Sancha), que aplega textos de les edicions de 1737 i 1789: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23583953214581639787891/index.htm>.

¹⁹² «La base, pues, y el fundamento de la belleza poética es la verdad, que de suyo tiene el ser variamente uniforme, regular y proporcionada: circunstancias que la constituyen siempre hermosa. Por el contrario, la falsedad ostenta siempre la fealdad y descompostura de las partes que la componen, en las cuales todo es desunión, irregularidad y desproporción» (Llibre segon, capítol VII, s/n).

¹⁹³ «En nosotros, por las varias preocupaciones, gustos, genios, costumbres y pasiones de cada uno, que hacen que una misma verdad agrade a unos y desagrada a otros, y parezca más o menos bella según la diversa disposición de ánimo con que cada uno la considera y la recibe. En sí misma por aquellas tres circunstancias de la grandeza, novedad y diversidad, o las contrarias a éstas, que acrecientan o disminuyen su belleza y su eficacia» [*ídem*].

tendrán todas esas circunstancias», aquestes, però, de poc serveixen si l'obscuritat les oculta de la frase en què ho fa. Es tracta del vell retret que associa pejorativament els culteranisme i l'obscuritat:

Quizá por la obscuridad de tales poesías, donde a veces con dificultad se encuentra el sentido gramatical y la construcción, dijo Quevedo aquello de: «ni me entiendes, ni me entiendo; pues cádate, que soy culto», y quizá por lo mismo dijo Juan de Jáuregui en una canción que compuso aposta, haciendo burla de semejante estilo:

Canción, al que indignare
tu voz altiva y sílabas tremendas,
dile que en silogismos no repare,
que no te faltará de quien lo aprendas,
basta que tú me entiendas,
y que el lenguaje culto
muchos no lo distinguen de el oculto.

(Libre segon, capítol VII)

Al tractat s'atribueix a Góngora enginy i fantasia, però es considera que, excepte en els *romances* i alguna altra composició, ha fracassat en la seva ambició de novetat d'estil. Luzán afegeix que «es sumamente hinchado, hueco y lleno de metáforas extravagantes, de equívocos, de antítesis» (Libre primer, cap. III: «Del origen de la poesía vulgar»), remarcant la seva oposició a l'afectació,¹⁹⁴ motiu pel qual també Luis José Velázquez a *Orígenes de la poesía Castellana* de 1754 havia jutjat com a poesia de bon gust aquella del XVI, doncs la del XVII estaria contaminada per les sectes conceptistes i culteranes.¹⁹⁵ EN definitiva i a grans trets, es pot dir que els literats més representatius del XVIII no fan sinó reformular les mateixes objeccions que els polemistes del segle anterior.

¹⁹⁴ «Se deberá también apreciar más un soneto afectuoso de Garcilaso, o de Lupercio Leonardo; o de otro cualquier poeta de buen gusto, que todos los conceptos y toda la afectación de Góngora, o de otros poetas del mismo estilo» (cap. V del llibre segon «De la dulzura poética»).

¹⁹⁵ Amb tot, la recepció del gongorisme del setcents no és en el seu conjunt negativa, com explicà Glendinning (1961: 323-349), però entre les atencions rebudes, la historiografia ha tendit a transmetre les postures predominants.

b) Apunts sobre la recepció gongorina en el Romanticisme i la Il·lustració

Algunes vies que semblava que s'obrien en la nova poesia barroca són rebutades per les teories de la restauració espanyoles, i no serà fins al Romanticisme (de forma poc consistent, ja que a la Península fou més aviat tardà i breu) i molt més definitivament al segle XX que tornaran a rebrotar. Un clar exemple d'aquesta tensió de valors en el XIX és, com havíem dit, el de la interpretació de la teoria del sublim.¹⁹⁶ Vegeu si no la *Poética* de Martínez de la Rosa en què parla de «los autores que prometen cosas sublimes con palabras huecas, y nada enseñan luego por su oscuridad» (1831: 353).

Des del punt de vista neoclàssic, si la «utilitat» de la poesia veia amb bons ulls els temes costumistes, els gust per la forma clara i neta exigia una expressió continguda que en les *Soledades* vessava per totes bandes. Des del Romanticisme, si bé el poeta no gaudí d'una remarcable recuperació (pensem en factors com que les noces vilatanes o els festejos a les pescadores representaven una forma d'amor decorós i tendre, escenes de galanteria tipificades vistes per un protagonista encensat, sense una remarcable profunditat psicològica ni recerca del *pathos* —tot i que en algunes escenes apareixen sentiments i malenconia—),¹⁹⁷ es basteix a partir d'aquest moment un primer pas necessari per a la formació d'un horitzó

¹⁹⁶ Segons Pseudo-Longino, s'entén que es tracta d'una força que no busca convèncer, com en Ciceró, sinó, en termes quasi catàrquics, cerca sorprendre i admirar-se de la passió inspirada del creador (així es dóna també protagonisme al vell furor, com també al talent natural: «la simplicidad o ingenuidad de lo natural son un requisito para conseguir el efecto sublime». Pel seu efecte sobre les emocions, el sublim, com la bellesa, és la pedra de toc per a la producció de les idees estètiques romàntiques en la teoria espanyola (González Alcázar, 2005: 134, 139-140).

¹⁹⁷ Des d'una visió Modernista, Dámaso apunta que la natura és, de fet, el gran tema de les *Soledades*; i que la visió amb què aquesta se'ns presenta és encara renaixentista, ja que es revela com una força orgànica exuberant, modelada per un tractament poètic intens en el qual rau la seva originalitat, però en la qual mai no hi apareix l'emoció del protagonista per a la seva contemplació, com ho faria un poeta romàntic (1956:17).

cultural favorable a la recepció gongorina: arran de l'empancació dels continguts respecte de la normativa tradicional es revalorava el sentiment i la passió oprimides i es procedeix a la gradual superació de l'afany didàctic i les normes del bon gust (això des de finals del XVIII i començament del XIX a Europa). A partir d'aquest moment, la noció de poesia moderna és defineix desbancant aquell criteri d'arrels aristotèliques que la vinculava amb una tècnica determinada, una normativa col·lectiva i una pretesa objectivitat de criteris.

La veritat, però, és que a les portes del segle XX persistien els retrets i prejudicis classicitzants en relació amb Góngora. Destaco les hipòtesis de la idea la bogeria associada al geni (Castro),¹⁹⁸ de la malaltia (L.-P. Thomas)¹⁹⁹ o de la decadència estètica (Menéndez Pelayo).²⁰⁰ Aquest últim fou uns dels detractors que representa amb més incidència la continuïtat de l'argumentari que dos segles enrere jutjà el cordovès «pobre de ideas y riquísimo en imágenes» (1974, I: 803). Un posicionament que, com es veurà a continuació, tenia els dies comptats.²⁰¹

¹⁹⁸ A: Americo Castro, «Las complicaciones del arte barroco» (1935: 161-168).

¹⁹⁹ Lucien-Paul Thomas jutja el canvi d'un primer Góngora, tradicional i clàssic, cap a un segon que s'inicia amb el *Panegírico al duque de Lerma* a partir del qual regnaria l'obscuritat a causa d'una malaltia que hauria afectat el poeta l'estiu de 1609 (Sinicropi, 1976: 26-27).

²⁰⁰ Menéndez Pelayo veu el Barroc com a fase d'imperfecte transició entre Renaixement i Il·lustració, el qual «no fué revolución artística, sino motín inconsiderado [...] en España con una monstruosidad pedestre. Érase el Polifemo y las Soledades copiadas en piedra» (*Historia de las ideas estéticas*, II: 373).

²⁰¹ Vegeu Dámaso Alonso a *Menéndez Pelayo, crítico literario. Las Palinodias de Don Marcelino* (1958); i Eugenio Hernández, «Menéndez Pelayo ante la poesía de Góngora» (1958: 45-59).

Góngora, el clàssic que aclama el segle XX

a) La demanda de reinserció en el cànon

Des de principis del XVII, adeptes i detractors han marcat una història de la recepció de les *Soledades* amb poques postures temperades i en què l'obscuritat, per incompatibilitat amb les expectatives de gust i correcció, n'ha tendit a marcar el perquè. A partir de les primeres dècades del XX, però, la noció d'obscuritat es transforma perquè es transformen les expectatives sobre la literatura:²⁰² a la pràctica, es consolida el dret a la llibertat creadora de l'individu, no només pel que fa al contingut, com havia anticipat el Romanticisme, sinó també a la forma. De sobte, resulta que de la idea kantiana de l'art com a finalitat sense fi a la poesia simbolista pura i hermètica del XX hi ha dues passes, i que Góngora s'erigeix com un referent d'aquest gir.²⁰³ Així, podem definitivament parlar de poesia moderna en termes noucentistes i modernistes (no de la manera que ho feia Luzán quan parlava d'antics i moderns, basat en el criteri de la marca lingüística i cultural del llegat grecollatí *versus* la producció en llengua vernacle).²⁰⁴

²⁰² Sobre la recuperació gongorina del XX vegeu Orozco a «La revalorización del Barroco: del formalismo a la búsqueda del alma barroca» (1975: 24-33).

²⁰³ Clarament, el nucli de l'escàndol es troba tant en l'espai problemàtic disposat per Góngora i que el llenguatge podia ocupar sense topar amb realitats conegudes, com, recíprocament, en les misterioses realitats que cap paraula sembla que podia abastar. No passa per alt que cal guardar-se de fer de Góngora un poeta parnassià *ante litteram* o un simbolista experimental. Però tampoc no crec que es forci la realitat històrica i filològica dels textos individuants una línia de continuïtat profunda entre l'audàcia barroca de les *Soledades* i la poesia pura de Mallarmé, com altres estudis han apuntat. La freqüent comparativa entre Góngora i els poetes de la genealogia simbolista (Mallarmé) i pura o analògica (Ungaretti) són una mostra de com la novetat de la seva proposta va significar un referent pel pas endavant de la concepció moderna de la poesia en tant que autònoma. Vegeu H. Friedrich, «Mallarmé. Obscuridad. Comparación con Góngora» (1974: 156-160) i Buxó, *Ungaretti y Góngora* (1978); o Daniela Baroncini, *Ungaretti barocco* (2007: 197-218).

²⁰⁴ Vegeu el capítol «Reflexiones sobre los antiguos y modernos poetas, y sobre la diferencia entre unos y otros» (IV [V]) del llibre primer, en què el teòric distingeix entre antics (grecs i llatins) o aquells que instauren la norma de la

Des d'aquest horitzó i reinvertint els valors de l'obscuritat lingüística, encara es podia revisar la tradicional recepció negativa del poeta barroc al·legant que l'obscuritat que presentava no era pas supèrflua, ni buida (en el sentit d'un significat insalvable), mentre que pels que es plantejaven la possibilitat de la ruptura i el divorci entre el referencial i l'autoreferencial es tractava d'una proposta totalment inspiradora.²⁰⁵ Així, la generació ibèrica del 27 contesta definitivament el gust de la del 98, que continuava pensant que «el siglo XVI fue el del esplendor de la prosa castellana, el XVII es ya de decadencia; y uno de los síntomas de ésta es precisamente el buscar como principal sazón de la obra literaria el artificio y la agudeza [rebuscado del pensamiento]» (Menéndez Pidal, 1992: 229). A ulls d'aquests joves poetes, en canvi, així com de parnassians i simbolistes d'arreu, les anomenades obres majors de Góngora suposaren la màxima expressió d'un estil valorat pel seu caràcter rebel i inaugural d'un camí cap a la modernitat estètica, que ara tombava definitivament la balança cap a l'*ingenium*, les *verba* i el *delectare*.²⁰⁶ A partir d'aquí s'encadenen esdeveniments com a la celebració del tricentenari de la mort del poeta, d'homenatges, de noves edicions i importants revisions crítiques.

utilitat i el delit per tal de facilitar l'accés del *rudo vulgo* a les veritats especulatives de la religió, la moral i la política, tornant-les belles i tractables; i els moderns (en llengua vulgar), que han de tenir la mateixa finalitat, només que, en conèixer els Evangelis, ja no necessiten les fàbules i els déus pagans (per això retreu l'efecte inverossímil de la presència del panteó romà a *Os Lusíadas* de Camões).

²⁰⁵ Les avantguardes del segle XX resulten fosques i fins i tot frustrants per aquelles lectures que insisteixen en un tipus de recepció necessàriament referencial, on la representació aconsegueix una funció mimètica i on el significat no vingui promès en la submissió del material textual a quelcom extrareferit; i per això l'avantguarda resulta obscura als antics models de recepció. El que evidencia la polèmica és, de fet, el mateix tipus de conflicte; la crisi de convivència del model clàssic amb les inconcències de la poesia nova.

²⁰⁶ Sobre la revisió del Barroc i de Góngora en el Modernisme es pot consultar L. I. Iriarte (2011: 72-126). En aquest sentit, el destí de Góngora és similar al del napolità Giambattista Marino.

b) Damasianisme

Una de les aportacions més rellevants fruit d'aquest ambient és la de Dámaso Alonso, que elabora una edició de les *Soledades* amb una introducció per defensar la seva grandesa i claredat, i una glossa en prosa del text dividit per estrofes. Aquest projecte, juntament amb altres estudis, traspua una voluntat propositiva de la reincorporació de Góngora en el cànon. El crític, llavors, prova de desmuntar dos dels grans retrets de la crítica precedent: la inutilitat de la trama i el contingut, i l'obscurantisme.²⁰⁷

Pel que fa al primer punt, Alonso parla del senzill contingut novel·lesc de les *Soledades*: en fa un resum —naufragi, noces, pescadors, família de l'illa, dues filles promeses, tornada al riu i falconeria (SDA: 14-15)—, i explica que Góngora desenvolupa l'argument dintre del tòpic del camí iniciàtic d'un protagonista naufrag, però sense prendre cap altra obra o història llegada per la tradició com a referent directe. L'acció, si bé escassa, és un pretext (SDA: 16) per desplegar l'artifici poètic i el valor líric del l'obra (absent d'èpica). A part, hi ha el contingut que no forma part del fil novel·lesc (discursos, cants, descripcions) i que «es tan recargado como la forma misma» (SDA: 27). En aquest sentit, l'argument és nou, el contingut polimòrfic i el tractament original.

Per Alonso, però, la reivindicació de l'hegemonia de la forma en la valoració de la *res* acaba per fer considerar la trama com a lícit pretext per a l'exercici de l'estil. D'aquesta manera Góngora hauria realitzat una operació semblant a la de Poe o Baudelaire: el que sembla el resultat (la forma) és l'origen del poema; mentre que el que sembla que és l'origen (el contingut), no és altra cosa si no el resultat (Friedrich, 1979: 67-68). La influència del formalisme ha estat important en la crítica gongorina, tot i la intervenció d'altres perspectives del tipus Estudis Culturals que han reivindicat un

²⁰⁷ A partir d'ara cito sempre Dámaso Alonso indicant les pàgines i les inicials SDA d'aquesta edició de les *Soledades*, que data del 1956.

missatge ideològic en el contingut: en aquest sentit vegeu les lectures sobre la crítica a l'imperialisme proposades per Royston O. Jones o John Beverley. Aquest últim afirma que el poema conté valors politicosocials rellevants: «se apela al más allá de una comunidad que los seres humanos sólo pueden crear rebelándose contra las circunstancias que los esclavizan» (1979: 60). La conformació d'un estil recarregat, llavors, faria homenatge al concepte d'abundància i exuberància de la natura que acompanya la valoració de la vida extracortesana. Sens dubte, unes observacions a tenir en compte, però que caldrà posar en relació amb les raons de l'estil.

El segon problema, referit a l'obscuritat, es resol amb una tesi semblant a la dels antics comentaristes, i és que sota la xifra hi ha un significat lligat i coherent que el lector pot il·luminar.²⁰⁸ En Góngora hi hauria voluntat d'ocultació, però només momentània, i fins i tot els mecanismes formals que semblen només destinats a afalagar els sentits (estímuls de llum, color, ritme i musicalitat) estan en última instància al servei de la significació. És per això que Dámaso Alonso considera les poques «dificultats invencibles» petites faltes o excepcions,²⁰⁹ mentre que les «dificultades vencibles» són una contribució estilística i idiomàtica.²¹⁰

²⁰⁸ Hem vist com diversos participants del debat s'erigiren com a exegetes mediadors entre el text i el públic lector. Així, Salcedo Coronel intervé «por satisfacer el deseo que tienes de entender este poema de las Soledades de D. L. que oy te ofrezco menos difícil» (1636, «Al Lector»: s/n).

²⁰⁹ A la introducció de la seva edició en prosa dedica un apartat a les «Dificultades vencibles e invencibles» (1967: 30-31), les primeres són la majoria; les segones, escasses (quan s'ha perdut la nansa de certes al·lusions s'ha forçat massa la gramàtica caient en discordances o anacoluts [SDA: 30-31]). Recorda, a més, que en altres poetes dels segles XVI i XVII, des de Frai Luis a Lope, també és habitual trobar-hi passatges incomprensibles (SDA: 41). En Góngora, val a dir que els filòlegs d'avui segueixen afrontant alguns esculls. Vegeu per exemple Perrián sobre alguns casos d'ambigüitat i puntuació (1997: 40-53); o Micó «Sobre algunos escollos gongorinos» de la dedicatòria i del *Polifemo* (1997: 55-63; ara a *De Góngora* [2001: 145-155]).

²¹⁰ Seguint la raó gongorina d'haver contribuït al prestigi de la llengua castellana, nota el madrileny que alguns cultismes que al seu moment escandalitzaren, ara estan perfectament assumits pel llenguatge quotidià, per la qual cosa hauríem

Fixem-nos en com la diferent valoració del text inverteix les categories que jutjaven els diferents tipus de foscors: per a Jáuregui (com per a tants altres en el XVII) la dificultat era un obstacle legítim (fruit de la perícia compositiva) que se superava o aclaria amb la capacitat necessària. L'obscuritat, per contra, no era tant un repte intel·lectual com una marca d'estil («estilo del language solo»), que per exageració resultava de mal gust i contrària al valor clàssic de la *perspicuitas*. Ara tot canvia perquè, com diu Alonso, les *Soledades* són d'una lluminositat radiant: «No oscuridad: sí dificultad» (SDA: 31).²¹¹ Obscures poden ser-ho les associacions de l'inconscient o les imatges oníriques del Surrealisme, les analogies insalvables dels simbolistes o la irreversible destil·lació del llenguatge dels poetes purs que trenca la sintaxi de manera irreversible. L'obscuritat ha passat a ser allò que impedeix resseguir els gestos tecnicopoètics de la composició. Per tot això, el text de Góngora és clar, i la seva dificultat implica, precisament, la possibilitat d'aprendre les claus cultes i d'endevinar el procés cognoscitiu del discurs en relació amb el referent semàntic; una activitat profitosa i plaent que, per cert, fins llavors s'atribuïa només a la dificultat conceptista.

Recupero aquesta última idea perquè, de fet, tot i les múltiples i vexatòries acusacions de culteranista obscur dirigides a Góngora, avui crítics com Robert Jammes es decanten per pensar que la causa principal de l'obscuritat o dificultat del text es deriva, precisament,

d'agrair a Góngora la seva aportació a l'enriquiment de la llengua (SDA: 41). També a *La lengua poética de Góngora*: «[Góngora] colabora en la salvación del olvido de una buena parte del caudal culto del léxico del Renacimiento; él lo entrega a sus discípulos y admiradores, éstos lo popularizan, el vulgo lo acepta» (1935: 129).

²¹¹ «Pero, tras estas dificultades, la más rutilante imaginación, el más intenso, el más nutrido acopio de temas de belleza [...]. No oscuridad: Claridad radiante [...] de esta poesía que es la más exactamente clara de toda la literatura española!» (SDA: 31-32). És tracta, per tant, d'una claredat difícil que s'associa a una bellesa radiant, capgirant tots els prejudicis tradicionalment associats al culteranisme i a la seva distància amb el conceptisme.

del conjunt d'artefactes lingüístics atribuïts al conceptisme; al qual també col·laboren les al·lusions (referències a fets històrics i de la tradició sense noms directes). Aquests elements actuarien de manera molt més intensa que els aclamats hipèrbats o altres operacions sintàctiques (1994: 114-120). Mercedes Blanco, per la seva part, ha proposat el sublim com a noció que pot il·luminar el funcionament d'aquestes agudeses en Góngora, dissimulades sota l'artifici elocutiú: els efectes del sublim «monopolizan la atención, dejan pasar desapercibidas las frecuentes agudezas. Lo sublime encubre pues las figuras, como pensaba L. [Pseudolongino]» (2012b: 53).²¹² Aquesta categoria que després s'havia d'explotar amb el Romanticisme s'ha d'afegir, llavors, a la llista d'arguments de divers tarannà (l'assimilació de l'al·legorisme, la gràcia divina, l'elitisme aristocràtic) que en el Barroc anaven dirigides a la conquesta d'un terreny específic per a l'estil de la poesia i la creació poètica.²¹³ La veritat és que el gir de considerar Góngora conceptista va en part lligat a considerar-lo també difícil i no obscur en sentit modern (és a dir, complicat però parafrasejable).

c) La revisió formalista

Admetre que una cosa «s'entén sola»,
no és senzillament renunciar a la
comprensió?

BERTOLT BRECHT

L'estil de les *Soledades* queda llavors legitimat en el primer terç del segle XX pel seu interès estètic. Si llavors s'arriba a percebre les

²¹² Segons el tractat, els rajos del sublim i del patètic enceguen els artificis de la retòrica, ja que «por su brillo se nos muestran siempre antes que las figuras y ensombrecen el arte de éstas y lo mantienen igualmente oculto» (*Sobre lo sublime*, xvii: 182. Citat a Blanco [2012b: 42]).

²¹³ L'extranyesa, el sublim i el gènere són qüestions que van lligades: «Góngora inyecta grandeza y sublimidad, mediante la extrañeza de la expresión, en un relato desprovisto de elevadas doctrinas filosóficas o religiosas» (Blanco, 2012c: 137).

Soledades com el triomf de la paraula creativa sobre la cosa, fou en gran part gràcies al bon encaix amb el marc teòric del formalisme. Els resultats d'aquesta operació tenen a veure amb el que s'anomena *literalitat*, o la marca d'especificitat del llenguatge poètic.²¹⁴ El que ara més m'interessa, però, és que en nom d'aquesta marca es canalitzà també el discurs sobre el benefici de la dificultat, autoreferencialitat i estranyesa en la literatura, una opció que distingiria l'obra literària del producte lingüístic quotidià i referencial. En el text de Góngora funcionaria de la següent manera: com que la comprensió s'assigna a un procés cognitiu que atribueix al signe lingüístic una determinada significació, quan aquesta correspondència té lloc de manera automàtica, el discurs es percep com a clar, evident, automatitzat; mentre que per contra, quan es veu obstaculitzada o impedida, la recepció és desautomatitzada, i hom pot gaudir del poder d'un significant estimulador i poètic, que força els beneficis de la desautomatització, i per tant de recerca i creació. En aquest sentit són útils les nocions relacionades amb la desfamiliarització d'alguns teòrics d'aquesta escola, que suposen una actualització de la dolça fatiga augustiniana invocada per Góngora.

Per aquest camí s'arriba a aquella aproximació al text com a endevinalla relacionada amb el benefici d'una millor possibilitat de coneixement, ja que l'esforç d'abordar allò estrany (irreconegut) radicaria en l'existència d'una lectura necessàriament més reveladora (més atenta i desconfiada) que aquella que s'enfronta a allò que es reconeix de manera automàtica.²¹⁵ A aquest argument

²¹⁴ La literalitat, segons Eichenbaum, marcaria una distinció entre la «funció poètica» (Jakobson) o la «funció estètica» (Tynianov) i expressiva del llenguatge poètic *versus* la finalitat comunicativa i pràctica del llenguatge quotidià. La noció de literacitat, així mateix, ha estat posada en discussió per perspectives pragmàtiques i anti-idealistes.

²¹⁵ Vegeu Víktor Xklovski a *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo* (1973: 63), segons el qual allò formatiu de l'estranyament en el text poètic és que s'impedeix la facilitat com a causant que a una recepció li sigui suficient reconèixer, però no descobrir, la qual cosa no permetria valorar el caràcter estètic i revelador del llenguatge. Es necessita de l'estranyament per

sobre l'encriptació se li sumen altres idees (sempre a nivell formal pels formalistes) relacionades amb l'ús poètic del llenguatge i amb el dret al *delectare* pur, que també preveuen el desviament de la llengua dels automatismes que comunament la regeixen (Jakobson). Finalment, cal relacionar el canvi d'etiqueta (d'obscur a difícil) a la possibilitat d'aquesta forma sense deutes amb el significat literal racionalment parafrasejable (cert és que avui quan es parla d'obscuritat en Góngora es tendeix a fer referència a aquell estil difícil que desencadenà la polèmica, diguem-ne *obscuritas* barroca).

d) A la llum dels moderns. I alguns claroscurs

D'aquesta fase de recuperació gongorina cal remarcar-ne algunes contribucions essencials relacionades, com acabam de comentar, amb la redefinició de les nocions d'obscuritat i dificultat, les noves reivindicacions de la forma alliberada de les velles servituds d'imitació i del contingut, o el nou valor que l'encriptació confereix. En definitiva, l'ingrés al noucents ajuda a entendre perquè dos segles després que el jo poètic de March s'hagués esmerçat tant a exhibir mecanismes destinats a fer més eloqüent l'expressió d'un contingut tant subtil semblava que Góngora fes tot el contrari, provocant una manca de correspondència entre el pes de significat i la forma del significant, entre l'estil i el tema, entre les mesures de la realitat i la còpia per mor de l'artifici de la paraula. En la poesia culta l'exacerbació de la forma ja havia partit d'una manera que, o se salvava en nom d'un conceptisme associat al pensament —però tanmateix operat per argúcies formals— i d'alguna manera oposat al culteranisme entès com a vana cobertura superficial; o s'imposava la revolució que trencava definitivament amb la referencialitat de l'aparell verbal amb dos segles d'antelació.

compensar l'efecte de reconeixement: «Los objetos percibidos, muchas veces comienzan a serlo por un reconocimiento: el objeto se encuentra delante nuestro, nosotros lo sabemos, pero ya no lo vemos. Por este motivo no podemos decir nada de él» (Xklovski, 2002: 61).

Amb tot, la separació entre l'expressió de la forma i del contingut sembla que de vegades s'operi a partir de l'extrem contrari (aquest és almanco un retret que se li ha fet a Alonso).²¹⁶ En la visió damasiana l'obscuritat és aquella barrera que s'ha de provar de superar per arribar a la llum que s'amaga al darrere (perquè, de fet, així s'entenia l'*obscuritas* en temps de Góngora). I el valor que se li afegia era la seva qualitat estètica, la seva bellesa inútil, si es vol dir així (un concepte ben recuperat per Nadine Ly). Restava, per tant, bellesa lluminosa en la forma (lingüísticament obscura) i significat il·luminable (en el mer sentit que és coherent i desxifrabable) a sota de la mateixa. En poques paraules, la visió formalista-damasiana celebra que s'hagi pogut inflamar de bellesa i sublimitat la forma, i el contingut en prou feines serveix per demostrar que s'ha sabut procedir a fer-ho sense trencar el llenguatge. La desacceleració de la lectura a causa de la dificultat, a part de posar de relleu el seu valor estètic, es pot relacionar amb aquestes idees sobre la desfamiliarització, que crec que és el vessant que més pot provar de compensar la terrible indiferència pel contingut i per altres direccions en la creació de sentit més enllà de «el puro placer de las formas» i que aquesta perspectiva no arribà a afrontar en profunditat.

²¹⁶ Vegeu Sinicopri, «La stilistica di Dámaso Alonso, costituendosi sull'asse diacronico, tende ad instituire la norma come una costante rispetto alla quale le singole opere si pongono come variabili indifferenziate» (1976: 29). El crític italià acusa Alonso d'enunciar una nova llengua poètica instaurada per Góngora però de no definir-la més enllà de l'«inventari» de constants estilístiques. La qualitat de la norma privaria les expressions lingüístiques de la funció significativa, extreta de la funció contextual. Altres objeccions a les males lectures errònies i a la insuficiència de la crítica formalista es poden llegir a Saiko Yoshida (2010: 81-101): «O sea, la defensa de las Soledades sólo trata de la forma porque no existe el fondo; pensaron así Jáuregui y Menéndez Pelayo», com d'alguna manera també afirmà Dámaso Alonso (tot i que intentà desdir-se'n [1978: 313]), no ho féu amb prou contundència per canviar de rumb la direcció del seu llegat. Sobre el problema de la «buidor» de continguts percebuda entre antics i moderns en relació amb aquest debat vegeu Egginton (2012: 95-126).

La breu contextualització de la recepció gongorina en els segles XVIII, XIX i XX s'ha dibuixat de manera parcial i localitzada, prescindint de personalitats i continents. El fi no era fer justícia al mapa del gongorisme en aquesta fase, sinó introduir alguns dels temes que s'aborden a continuació, com són el canvi de judici respecte al «mal gust» del Barroc, i en concret de l'obra amb què treballam, vers la valoració de la seva bellesa lluminosa com un cometa, si puc manllevar aquesta metàfora a Roses; que no ha de prescindir d'indagar en el valor significant de l'estètica obscura des d'una perspectiva dialèctica i històrica.

6. L'*obscuritas* barroca al segle XXI

Com hem vist, la crítica a l'obscuritat al XVII ja havia topat amb un bon aparell de contraarguments: si semblava vanitosa, en realitat era que anava dirigida a intèrprets subtils; si excessiva, perquè només així s'aconseguia un nivell més alt de satisfacció en l'esforç interpretatiu; o si estranyant, en benefici de l'enaltiment de la llengua. Alguns altres motius per falta de perspectiva històrica, o per una perspectiva històrica diferent de la nostra, no es teoritzaven sinó amb senzilles referències a una «nueva poesía». Restava, per això, una falta de consens de fons, un marc en què col·locar tota la bateria de raons sense grans conflictes. De fet, fou en gran part gràcies a la manca d'aquesta possibilitat que el prejudici del Góngora inútilment culteranista es perpetuà fins als volts de la generació del 27.

De tots aquests debats, que han estat enriquits per les aportacions de la crítica actual i que ara intentaré integrar en la mesura del possible, se'n poden extreure els elements essencials per a la discussió entorn de l'obscuritat poètica de les *Soledades*; que ara presento organitzats en dos grans blocs relacionats entre si. El primer se centrarà en la circumstància més evident, que és l'obscuritat lingüística (el xifratge), mentre que en el segon s'aborda una reflexió més àmplia sobre la incomprensió que pot generar la recepció de la novetat.

Obscuritat lingüística i xifratge

[La literatura] no es nunca un jeroglífico, es siempre un enigma

JOSÉ BERGAMÍN

a) La figura selvàtica

L'*obscuritas* barroca, entesa ara com a obscuritat o dificultat lingüística —que inclou però que no es pot reduir al que s'entenia pels fenòmens de les *verba*—, produïa un aspecte formal envitricollat i críptic, ple de reptes procedimentals i de contingut. De tot plegat en resulta un embull textual que es presenta prompte a ser resolt. Cal demostrar que el trencaclosques pot reencaixar-se, que hi ha una garantia de solució última parafràstica o nominal «porque el de Góngora es un “lenguaje hermafrodita”, pero nunca ambiguo» (Micó, 2001: 143). Així ho promet Góngora i així ho mostren els que n'han ofert les glosses, des de Pedro Díaz de Rivas, passant per Dámaso Alonso i fins a Robert Jammes, que expliquen el significat literal del text pràcticament en la seva totalitat. Però, si existeix una intel·ligibilitat rere els obstacles de la llegibilitat, un significat travat rere el sublim, una referencialitat rere la figuralitat i una coherència sintàctica rere els hipèrbatons i artificis; en definitiva, si l'aparell lingüísticoformal entrebanca la lectura literal, però no la impedeix, i un cop duta a terme aquesta tasca hermenèutica allò que provocava obscuritat roman comprès, quina pot seguir sent, llavors, la raó de ser d'aquesta xifra?

Aquí cal advertir que la diferenciació entre aquesta obscuritat deliberada en el poema i el joc, per bé que el primer pugui participar d'un aspecte lúdic i festiu,²¹⁷ és tan insidiosa com necessària. Del

²¹⁷ Com ha insistit Gadamer, també en l'art modern a *La actualidad de lo bello: Arte como juego, símbolo y fiesta* (1991).

contrari, un s'arrisca a pensar que «Góngora ya descifrado o ya sabido o ya entendido es como unos fuegos artificiales ya gastados, como un crucigrama hecho»; o que llegir les *Soledades* comentades «sería como tener un guía al lado al hacer el amor a una mujer, que a cada paso te fuese diciendo lo que había que hacer, o, peor todavía, poniéndose en tu lugar para mostrarte» (Baena, 2011: 10, 15). M'estalvio acusar-lo de masclista perquè ja ho ha fet Carreira (2013) i, com ell, discrepo d'aquestes afirmacions. La meva objecció principal es basa en el convenciment que, si és el text mateix que procura una sèrie de «garanties» que permeten i dirigeixen el lector a salvar el significat de la xifra, es deu a que aquesta, a part de produir obscuritat (resoluble), també la figura (n'és una figuració permanent); i aquesta figuració és de caràcter poètic.

La superació de l'efecte-barrera que requereixen els engranatges textuals del poema i pels quals clama Góngora el seu valor, amb tot el que això té de profitós i plaent, de meritós i d'específicament literari, no esgota el sentit d'una obscuritat que passa d'una funció de bell encobriment a una entronització de la supremacia del cobertor. Si això és així, és perquè les solucions als enigmes del text (sintàctics, figuratius, cultes o del tipus que sigui) no dilueixen la seva existència —la de l'enigma— com a tal. En les *Soledades*, de fet, la glossa/solució no es presenta en cap cas com un risc de neutralització, sinó que, com acabo de dir, s'ofereix com a garantia al procés de lectura: Góngora tendeix a repetir els mateixos mecanismes d'encryptació que, amb la deguda paciència, un pot arribar a identificar i reconèixer: penso en estructures recurrents del tipus «Dédalo, si de leño no, de lino» = «Dédal, de lli si no de fusta» [S2, v. 78]), i fins i tot en alguns casos en què sembla que es plantegin endevinalles de conclusió nominal —com la que enceta el poema i ens diu que és primavera— però que, de fet, només són una manera de fer engegar una instigació que tot seguit vindrà interrompuda i confirmada per la solució mateixa, regalada:

Sellar del fuego quiso regalado
873 los gulosos estómagos el rubio
imitador süave de la cera,
quesillo [...].

(S1)

Aquesta resolubilitat de la xifra, llavors, va de la mà d'aquest altre fenomen que és el de la possibilitat d'establir un cert grau de reconeixement o familiarització amb les estratègies que produeixen l'enfosquiment. Mercedes Blanco també ha observat que «las Soledades inventan un “idiolecto” del español clásico [...] pero también dan toda clase de facilidades para aprenderlo. Es como si el poeta preparara cuidadosamente sus fórmulas, sus hallazgos verbales, y luego los reiterara con modulaciones infatigables» (2012b: 303).²¹⁸ Però és que fins i tot considerant aquesta possibilitat d'aprendre l'idiolecte, la qual cosa permetria incrementar l'automaticitat de la lectura, en la silva gongorina l'ombra que hi fan els arbres continua sent ombra per molt promptement que se sàpiga el color de les flors que a davall s'hi amaga.

A partir d'aquí, i davant la possibilitat de considerar que el valor del text-trencaclosques caduca un cop resolt o fins i tot un cop el lector ha naturalitzat les operacions lingüístiques a primera vista costoses, es fa necessari pensar una cosa tan òbvia com que quan algú descobreix la resposta a una endevinalla, no provoca que aquesta deixi de ser endevinalla (endevinalla resolta, però endevinalla al cap i a la fi), o que quan algú practica i aconsegueix pronunciar àgilment i fluida un embarbussament, tampoc fa que aquest perdi la seva entitat. Si el valor de la proposta poètica de la xifra es manté, doncs, és perquè l'acumulació de casos i estímuls a resoldre, frenètica i abundant, conforma la pròpia fisonomia selvàtica que caracteritza el text, desxifrabla però indestructible com a presència

²¹⁸ Vegeu la segona part del seu llibre *Góngora o la invención de una lengua*, en què l'autora explica aquestes recurrències lexicosemàntiques mitjançant el que anomena *paradigmes*.

estètica i significant. Per tot plegat, proposo entendre aquesta neo-*obscuritas* en les *Soledades* com a figura.²¹⁹

La fusta de l'«opuesto pino» a la que el naufrag s'arramba quan es troba enmig del mar es descriu com «breve tabla, delfín no fué pequeño» (S1, v. 18). En les figures, com en els enigmes o com en aquesta metàfora, s'espera l'intent de comprensió (p.e. del tipus $y = x$; fusta = dofí) que, però, no pot afectar la seva permanent assistència (la imatge del dofí, per molt que la traduïm per fusta, no es pot volatilitzar).²²⁰ La figura-obscuritat que ara proposo és forçosament complexa perquè resulta de la suma de totes les operacions que constitueixen el text com a xifra i que es manifesten en la superfície lingüística, en l'epidermis del text, en la façana.²²¹ Compte amb l'aspecte extern del poema, però, perquè és la consistent petjada matèrica, inesborrable, significativa i poètica de l'obscuritat.

b) La relació amb el codi: distància i reconeixement

El problema de la familiarització amb les estratègies del xifratge tot just apuntat podria representar la permanent caducitat de l'efecte d'estranyament d'alguna manera proposat per Góngora (fatiga dolça i profitosa) i pel formalisme clàssic (desautomatització reveladora dins el marc de la literacitat). A continuació em proposo argumentar no només la vigència del tipus de figuració selvàtica com a valor estètic i significant més enllà d'aquesta possibilitat, com s'acaba d'exposar, si no la seva conjunta assistència per a l'eficient recepció

²¹⁹ Sense, però, que la figura impliqui una concessió abstracta o idealista (només formal) de la llengua: aquesta, també en l'ús poètic, resta com un codi inserit a l'interior d'una dimensió social (en prové encara que no s'hi dirigeixi), és a dir, d'una formació històrica i material.

²²⁰ Sobre la relació entre el poema i l'enigma, vegeu Cuesta Abad (1999).

²²¹ Cf. «Structure as Figure in the *Soledades*» de J. R. Beverley (1980: 36-55). Vegeu també alguns aspectes de la tesi de Muriel Elvira-Ramírez (2006) sobre la metàfora i la materialitat lingüística.

d'un desordre que ja ha d'esdevenir ordre nou fruit del seu reconeixement com a tal.

Todorov (2005 [1984]: 47-49) ha comentat la crítica a la identificació de Bertolt Brecht per la qual es nega al públic la il·lusió de tenir al davant un tros de vida i no una (re)presentació. El crític cita alguns dels mecanismes que creen els efectes de distanciament (*Verfremdung*) necessari perquè es reconegui la ficció autònoma de l'art,²²² com ara el de propiciar una actitud lúcida i crítica a l'espectador o un allunyament de les coses que permeti transformar-les d'ordinàries, conegudes, immediatament donades, a particulars, insòlites i inesperades (Brecht, 1963: 355). L'alemany identificava activacions involuntàries del distanciament en el teatre amateur per la intranscendència i buidor dels seus enunciats. Aquest espai o distància que per diferents mecanismes es pot generar entre el receptor i l'obra és el que produeix l'externalització de l'acció respecte del públic que la mira, provocant una recepció més racional i crítica que emotiva i tendent a la perpetuació reflexa de la ideologia preinstaurada.

Seguint un argument antic sobre els avantatges de l'especificitat (també dificultat i estranyament) de la poesia, plantejo l'ús del distanciament brechtianà per il·lustrar alguns processos que es donen en el poema gongorí en tant que potencialitzadors de la percepció del text com a artefacte. La primera d'aquestes estratègies tindria a veure amb el peculiar sistema d'agudeses i xifratges ja comentats,

²²² «¿Cuáles son los medios de acción sobre el texto que provocan el efecto de distanciamiento? Una obra de lenguaje posee niveles y aspectos múltiples, però, en el transcurso de la cada época, la convención literaria hace que asociemos los unos y los otros de manera estable y fija. Al romper esas asociaciones, al retener algunos elementos del tópico y al cambiar otros, se impide la percepción automatizada. Por ejemplo, si un tema prosaico es evocado con la ayuda de formas lingüísticas rebuscadas, será distanciado» (Todorov, 2005 [1984]: 48-49). En el cas de Góngora, l'allunyament (*Entfremdung*), que per Brecht era imprescindible per accedir a la veritat, ens permet identificar els mecanismes d'una poètica que, alhora que ofereix una visió exultant del món, força l'exhibició de l'engranatge complex que la sosté per dirigir el lector a activar una comprensió sobre l'escriptura mateixa com a creació.

que fan fixar l'atenció sobre el codi i que exigeix una lectura atenta. A aquesta, però, cal sumar-li la qüestió de la identificació del lector amb el naufrag, que resulta particular per una sèrie de motius que explico a continuació.

Hi ha en les *Soledades* un sistema de plànols i terceries que gestionen el distanciament. Una d'aquestes és el narrador: no és omniscient, és qui conta el que passa externalitzant la visió del protagonista. Molt de tant en tant alguna intervenció remarca la seva presència (per exemple, «Negras pizarras entre blancos dedos / ingeniosa hiera otra, que *dudo* / que aun los peñascos la escucharan quedos» [S1, v. 251-253; la cursiva és meva]), generalment discretíssima i privada d'interacció o complicitat amb el lector. Amb això es diferencia de l'extravertida figura del graciós del teatre, que fa d'intermediari simpàtic. La seva funció, en canvi, és fer dels seus ulls (dels seus cinc sentits) la pantalla a través de la qual veiem el jove que veu el món: «De una encina embebido / en lo cóncavo, el joven mantenía / la vista de hermosura, y el oído / de métrica armonía» (S1, v. 267-270). D'allò que es troba el protagonista no en sabem res de primera mà, només el que el narrador ens diu que veu, intercalant una pantalla al seu torn peculiar, plena d'adjectius que descriuen el paisatge com a insòlitàment formós i que veu més enllà del moment del present de la narració.²²³

Mentre que es blinda aquesta forçosa terciaria entre protagonista i lector, però, sembla que el primer s'ofereixi al segon com a «exemple» de recepció de la creació estranya. Aquest no apareix descrit amb gaire precisió ni detalls, però en canvi es caracteritza com una persona voluntariosament observadora, curiosa i atenta («con gusto el joven y atención le oía» [S1, v. 222]), i per qui la recepció del món que descobreix li genera constant embadaliment

²²³ Ja sabem que per explicar que hi ha formatge acaba parlant de la blancor de les mans que van munyir la llet. Sobre els mecanismes de descripció en les *Soledades* vegeu Roses (2014: 215-233), que posa atenció al que anomena descripcions verticals o diacròniques en què els elements no apareixen només de forma pictòrica i acumulativa, si no relacionats amb la lògica de la memòria o el futur.

(«Baja entre sí el joven admirado» [S1: v. 223]). La distància que percep el propi personatge respecte el que veu és, de fet, la raó d'aquest estat d'atenció i sorpresa. El lector, tal vegada, pot seguir en paral·lel el mateix procés que començà el protagonista amb la costosa adaptació postraumàtica del qui acaba d'entrar violentament en terra desconeguda. Recordo: encara tot li era obscur quan, refet del naufragi, queia la nit i buscava llum entre la fosca. És el transcurs d'avesar-se a les noves condicions el que fa que passi d'un estat «menos cansado que confuso» (S1, v. 51) a veure un «vacilante / breve esplendor» (S1, v. 57-58) fins a arribar a judicis valoratius del tipus «aun a pesar de las tinieblas bella, / aun a pesar de las estrellas clara» (S1, v. 71-72). A partir del dia dos sembla que tot continui sent especial o específic del lloc, però l'angoixa de la inadaptació primera s'ha mitigat i ha deixat pas a la contemplació de l'excepcional bellesa. És just llavors que se succeeixen una sèrie d'expressions relatives a la comprensió que fan referència al llenguatge i a unes determinades formes de recepció, profitoses i silents. Per això, quan guaita sobre el cingle:

Si mucho poco mapa les despliega,
 195 mucho es más lo que (nieblas desatando)
 confunde el Sol y la distancia niega.
 Muda la admiración habla callando,
 198 y ciega un río sigue, que, luciente
 de aquellos montes hijo,
 con torcido discurso, aunque prolijo,
 201 tiraniza los campos útilmente.

Si poc mapa (el paisatge, limitat per la capacitat visual d'albirar en la llunyania) ja li desplega tantes coses, l'admiració per tot allò que es veu és muda (però capaç de parlar amb el silenci) i cega (però capaç de resseguir la línia irregular del riu). Mentre rep el món que se li ofereix, la prudència i discreció juguen al seu favor:²²⁴ el nouvingut és un desconegut que fuig de la cort (ell no ho diu, però els vestits el delaten). Un cop en territori inexplorat, podria crear-se

²²⁴ Això es podria confrontar amb algunes idees de Bergmann (2005, 2006 i 2012) sobre els silencis, el voyeurisme i la ideologia de la percepció en Góngora.

una identitat alternativa, fer del seu passat un record silenciats, que només emergeix en comptats rampells de nostàlgia (quan veu la núvia o quan pronuncia el *métrico llanto*). La balança entre passió i prudència es decanta generalment per la segona, i no perquè el jove no sigui capaç d'emocionar-se, sinó perquè s'ho guarda per ell mateix (aquests discursos són introspectius, privats o silenciats, no es dirigeix públicament a cap interlocutor present).

La mar (i l'aigua) en les *Soledades* té una gran potencialitat significant en relació amb el binomi vida/mort. No oblidem que l'arribada del jove a la platja és per força un renaixement. L'oblit al qual s'ha vist abocat (l'abandó del món de la cort a causa de la dama «a la que, naufragante y desterrado, / lo condenó a su olvido» [S1, v. 735-734]) és dolorós, no només perquè ha implicat la crisi i la violència d'aquesta «mort», sinó perquè el record del passat encara pot bategar (com poden bategar les runes a la vista del cabrer o les històries de navegacions pel vell serrà).²²⁵ La melancolia i la nostàlgia que això implica, dos elements que humanitzarien el text més del que sembla, són alhora la marca d'un altre temps que s'ha esdevingut. Les *Soledades* també són aquesta oportunitat de refundació d'un mateix, que en l'escriptura equival a la creació d'una cosa altra.

²²⁵ Un altre diàleg indispensable és el de les reflexions sobre memòria i desmemòria a les *Soledades* de Joaquín Roses (2997b, 2010 i 2014), per qui la memòria, a part de gravar la història dels elements materials (descripcions sobre els orígens dels elements a S1), també pot tenir una presència negativa (la tristesa del record). Crec que aquesta qüestió, relacionada amb el passatge del dolor per l'evocació de l'estimada com un cuc que mossega, un dels més obscurs de tot el poema, i amb la resta de discursos introspectius o intervencions en primera persona, mereixeria un estudi a part que presentàs la parella memòria/oblit com una de les claus hermenèutiques del text per les seves implicacions psicològiques i per la seva relació dialèctica amb altres parelles (autenticitat/falsedat, sentit/buidor, vida/representació, creació/destrucció, veritat/impostura, inèrcia/oportunitat). Finalment, sobre Sobre la imatge «ausiasmarquiana» del cuc vegeu Zimmermann (1995: 71); i sobre el passatge en què s'enquadra (v. 247-252), Nadine Ly (1985: 447-470), després contradit per Jammes (1994: 27-28) i Roses (2010: 33-59), que inclou una síntesi de la discussió precedent.

La solitud, la distància entre ell i el microcosmos on ha arribat, el ser-ne un gran desconegut és l'oportunitat de crear-se un jo deslligat del significat que la societat atribueix als llinatges i a les convencions. Aquí podria entrar en joc el que al Renaixement s'entengué com a *virtù*, una concepció també present en els textos barrocs segons la qual l'individu és productor de la seva pròpia genealogia (Spadaccini, Martín-Estudillo, 2004: 29). En una societat palauesa hipòcrita, on les aparences havien suplantat la comunicació honesta, cap el 1647 Gracián recomanava «cifrar la voluntad. [...] Compita la detención del recatado con la atención del advertido: a lincas del discurso, jibias de interioridad. No se sepa el gusto, porque no se le prevenga, unos para la contradicción, otros para la lisonja» (1997, aforismo 98). Amb l'herència de la prudència a l'esquena i la humilitat de l'observació discreta, en el terreny de l'autenticitat les *Soledades* no són un «miratge», sinó un univers sòlid i consistent, amb passat i tal vegada futur.²²⁶ D'aquí que l'expressió pública del *pathos* se substitueixi per una admiració muda.

A part d'aquestes condicions per a la reinvençió; un altre aspecte a destacar sobre el fragment citat és que sembla que s'imposa un pacte just entre l'esforç del mirar i la possibilitat de veure. L'objecte de la visió, l'escriptura, és un codi «distanciat», però ni tan llunyà perquè es perdi completament de vista ni tan a prop perquè pugui resultar evident. El curs d'aigua és com un fil conductor del «torcido discurso», però «prolijo» i fèrtil com les *Soledades* mateixes. L'aprenentatge d'albirar en la selva dóna sentit a la seva obscuritat. Sense negar-la, el jove ha començat a iniciar-s'hi. Està a punt per pelegrinar.

Des d'aquest moment s'intensifica la posada de manifest d'una lògica pròpia del món-soledad que el consolida com a específica i

²²⁶ Sobre el tema de la construcció de la pròpia identitat en Góngora, però en el gènere teatral vegeu Laura Dolfi (2006: 247-262) i Flavia Gherardi (2011: 113-129).

com a cosa-altra.²²⁷ Només per aquesta raó es pot exposar com un fet normal que un cabrer parli com un poeta cultivat: «“Rayos —les dice— ya que no de Leda / trémulos hijos, sed de mi fortuna / término luminoso”...» (S1, v. 62-64). En teoria els pastors el saluden «sin ambición, sin pompa de palabras» (S1, v, 91); tot i que la primera intervenció d'un d'ells just ara citada i el posterior discurs que pronuncia a l'endemà (S1, v. 212-221) delaten un registre grandiloqüent i culte. Aquest fet forma part del pacte d'autoreferencialitat que ofereixen les *Soledades* com a univers regit per les seves pròpies lleis i que el nouvingut, com el lector, haurà d'acceptar.

Un altre exemple d'això és que el diamant en brut de la natura llueix més que el de la corona més polida. L'aspecte rústic, silvestre i humil de la natura i de la cultura que l'habita (anti-cortesana) defineix uns elements que no deixen de fer-se atractius i sensuals, d'aportar satisfaccions i de personificar-se sol·licitant atenció i meravellament: el primer vespre, el noi ja dorm plàcidament «sobre corchos» i pells blanques sol·liciten el seu son (S1, v. 163-164); al poble, «La gaita al baile solicita el gusto» (S1, v. 669), a la barca, els peixos omplen les xarxes «Estos y muchos más, unos desnudos, / otros de escamas fáciles armados, / dio la riera pescados» (S2, v. 102-104). Els elements del paisatge natural i humà no cessen de competir per emular-se en qualitat i esplendor. Així l'aigua del riu dins la mà de la jove:

- 243 Otra con ella montaraz zagala
juntaba el cristal líquido al humano
por el arcaduz bello de una mano
246 que al uno menosprecia, al otro iguala.
(S1)

O l'agilitat del serrà en els jocs de competició de les núpcies, que hiperbòlicament guanya la comparació amb el lleopard:

²²⁷ Com diu Mercedes Blanco, l'alquímia de l'enginy i del sublim (2012b: 56).

Si no tan corpulento, más adusto
serrano le sucede,
1014 que iguala y aun excede
al ayuno leopardo

(S1)

En conclusió, el microcosmos de les *Soledades* es presenta com a distanciat i diferit, motiu pel qual els laberints de la xifra i les pantalles oculars del narrador i del naufrag en són mediacions que ahora que impedeixen l'accés directe, en són les úniques vies. El lector les ha de travessar. Per això, només pot indentificar-se amb el jove amb el que ell mateix té de no-identificat o d'extern; en contrapartida, el seu procés d'avesar-se a la diferència (en un sentit quasi emocional d'acceptar-la com a tal) també constitueix una mostra d'acceptació grata del pacte poètic, que transforma la sorpresa inicial en admiració, tal com Góngora havia previst en la seva *Carta en respuesta*, però que no pot neutralitzar ni esborrar l'obscuritat com a presència.

L'univers-soletat s'ha imposat davant dels seus ulls i dels nostres, que han d'aprendre a mirar-lo, d'acceptar les seves condicions i de reconèixer-les (de veure com els diferents elements componen la selva i de saber-hi caminar). Amb una mica de predisposició, el procés de familiarització del consum del codi (de l'aprendre a mirar/llegir sense angoixa) resulta, com deia Blanco, possible d'obtenir. Això permet transitar les soledats sense forma-ne del tot part: el pelegrí és un observador extern i externalitzat, és, com sovint se l'anomena, un foraster.

Conseqüències poètiques de l'obscuritat

La necessària adaptació de la visió i justa predisposició del naufrag a les soledats i el sistema de filtres que en mediatitzen l'ingrés tenen en comú amb la figuració de l'obscuritat com a gran criptograma, selva o laberint el fet de posar en crisi el sistema d'imatges tradicional. Si l'escriptura és un mirall on es reflecteix la natura, la

imatge s'ha distorsionat. L'anomalia d'aquest reflex no es correspon a les maneres convencionals de representació. Però Góngora no defuig la realitat, més aviat la crea.

Tornaré endarrere: Díaz de Rivas s'havia mostrat un gran defensor de la poesia culta que Góngora proposava i de la doctrina del furor que havia inspirat el poeta de destacat enginy; fins i tot s'havia obert a la teoria del sublim. Contribuïa, així, a fer que la balança s'inclinés cap a la renovació poètica. En les seves *Anotaciones* havia citat dos versos de Lucreci: «Floriferis ut apres in sattibus omnia libant, / omnia nos itidem aurea dicta» (*De rerum natura*, III, v. 11-12).²²⁸ Aquí s'acaben les referències a aquest autor; amb tot, estiro lleugerament el fil del seu pensament perquè penso que pot il·luminar algunes qüestions gongorines sobre la funció atribuïble a l'obscuritat: en un altre apartat (llibre IV del mateix volum) — «deinde quod obscura de re tam lucida pango / carmina musaeo contingens cuncta lepore» (v. 8-9)—²²⁹ el poeta llatí, de fet, expressava allò que el comentarista havia reivindicat per a Góngora: que la «inspiración superior» (*musaeo lepore*) es donava sobre «ingenios muy grandes» (capaços de compondre o *pangare* versos), que sonaven com «lo remoto de el decir vulgar». Però, de què es tractava tot plegat?, d'una carcassa (forma) obscura per a una veritat (contingut) resplendent, o d'uns versos lluminosos per a una *res* subtil i difícil? Aquesta lluminositat, podem veure-ho així, és la mateixa que la proposada per Dámaso, basada en l'esplendor estètic, no en l'obvietat. Continuo amb Lucreci, que seguidament explica els motius de la poesia amb un exemple:

Id quoque enim non ab nulla ratione videtur;
nam vel uti pueris absinthia taetra medentes

²²⁸ El defensor de Góngora i del seu estil trobava empara en les velles dinàmiques de la *inventio* (selecció de temes i idees) que implicava la recerca de referents i la «imitación de antiguos poetas» —perquè, tal com les abelles xuclen el nèctar de les flors, els poetes s'alimenten de les paraules àuries— (M. Romanos: 1986: 585).

²²⁹ Miquel Dolç (1986) tradueix: «perquè sobre una matèria obscura componc uns versos tan lluminosos, acondiciant-los tots amb l'encís de les Muses».

- 12 cum dare conantur, prius oras pocula circum
 contingunt mellis dulci flavoque liquore,
 ut puerorum aetas improvida ludificetur
 15 labrorum tenuis, interea perpotet amarum
 absinthii laticem deceptaque non capiatur,
 sed potius tali facto recreata valescat,
 18 sic ego nunc, quoniam haec ratio plerumque videtur
 tristior esse quibus non est tractata, retroque
 volgi abhorret ab hac, volui tibi suaviloquenti
 21 carmine Pierio rationem exponere nostra
 met quasi musaeo dulci contingere melle;
 si tibi forte animum tali ratione tenere
 24 versibus in nostris possem, dum percipis omnem
 naturam rerum ac persentis utilitatem.

(*De rerum natura*, IV)

De la mateixa manera que els metges unten les vores de la copa amb mel perquè els infants prenguin el remei amarg, el poeta unta amb la «dulci melle» la poesia, perquè l'eixuta i àrdua doctrina també sigui burlada, però no traïda per l'estil. Així, en el gaudi de l'experiència de la lectura es destria la natura de les coses i es penetra en la utilitat. En certa manera, és el que diu Petrarca a l'*Epistolae Seniles* (XII, 2) quan legitima cobrir dolçament la veritat de les coses. En el procés de la lectura, el gaudi serà més gran com més gran sigui la dificultat de descobrir-les.

La dialèctica entre llum/obscuritat, fatiga/dolçor i crosta/bessó que exposen Lucreci i Petrarca no passa per alt a Góngora que, com sabem, apel·la al plaent esforç augustinià com a versió de la mateixa idea i posa especial èmfasi en el benefici del procés del desxifrar. Recordo una vegada més el que molts li retreien: que un cop realitzat l'esforç per buscar les claus del cofre, el que s'hi trobava era decebedor: tanta pompa d'embolcall per a un missatge tan simple.

a) De la mimesi a la creació

La gestió del misteri que s'havia de rescatar i que havia legitimat els que presionaven per una major llibertat d'estil acabà per recolzar-se

en un neoplatonisme bàsic (la carcassa que encobreix l'essència també n'amaga la bellesa) enriquit per l'aportació dels poetes toscans (per això Boccaccio, juntament amb la capacitat de la poesia per revelar veritats a través de la imitació, també clama la bellesa de la còpia, de l'estil o el vel). En Góngora, però, la natura mateixa queda perfeccionada amb l'encobriment verbal (Pérez Lasheras, 2000: 339). En consonància amb aquest tracte, el foraster de seguida s'avé a una curiosa dinàmica de transformacions que ponderen a l'alça el significat dels objectes més senzills, i així «un escollo» resulta «apetecible galería» (v. 187) o «un lentisclo / verde balcón del agradable risco» (v. 192-193). La unidireccionalitat del reflex de la natura en el poema que produeix una representació obedient a les decoroses convencions que disposen la teoria dels estils s'ha qüestionat. La mimesi aristotèlica s'ha posat en dubte, i l'obscuritat n'ha estat el símptoma més visible.²³⁰

Amb aquesta inversió s'havia d'arribar a una cosa que si no podien explicar els antics, van poder explicar els moderns a partir de dos filons: l'alliberació del geni individual (que comptava amb els discursos enfocats a justificar l'especificitat de la poesia, primer recolzats en finalitats o forces externes) i el pas de la mimesi a la creació. D'aquí que Luis Rosales veiés en el Barroc una «substanciación de las formas» i en el Renaixement una «substanciación de la realidad» (1936: 71).

Començo pel primer punt: el debat entorn del dictat de la musa es remunta a Plató, Horaci i Ciceró i s'aplica a Góngora especialment de la mà de Carvallo i Portichuelo. Garcia Berrio, Jones, Parker, Egido i Roses han analitzat el sentit d'aquest fenomen en el Barroc, exposant com el periple que va del platonisme i la defensa de l'obscuritat basada en el concepte diví de la poesia acaba funcionant en Góngora com un preludi del Romanticisme en el sentit que

²³⁰ I són curioses, en aquest aspecte, una sèrie de rimes que associen aquests conceptes: *oculta/ostenta/contenta/culta*, o *imite/inculto/oculto* (S2, v. 196-199 i 285-287).

suposa una reclamació d'originalitat individual moderna: «la *poiesis* reemplaza a la *mimesis* [...]. La pasión del yo “inventa” lo que la razón “descubre”. De esa forma el Arte no comprende, sino que crea el mundo: es el mundo mismo: es Arte y Naturaleza a un tiempo» (Roses, 1990: 49).

Pel que fa a la crisi de la representació mimètica, la composició del nou llibre-mosaic del món implica posar en funcionament determinats mecanismes enfosquidors amb premeditació i traïdoria. Aquesta creació d'heterònims i estranyeses implica en Góngora una renúncia a la possibilitat de plasmar un ordre clar i clàssic del món tal com els criteris de la tradició i del bon gust havien previst. Així, la fragilitat d'un món de còpies i aparences es combat mitjançant una creació poètica que esdevé creació d'una realitat nova. La manera d'abordar de cara una qüestió tan majúscula implica pels volts de 1613 un desafiament especialment incisiu a una tradició insigne de l'art i la literatura occidental, escrita amb sang sobre la pedra de les preceptives que maldaven per imposar-se en una lluita cultural i civilitzatòria que lliurava una de les seves batalles més disputades en els anys del Barroc.

L'obscuritat gongorina contradiu allò que les convencions de la representació mimètica clàssica preveien. I ho fa mostrant una xifra que es basa en l'embelliment de la imatge i del codi, que supera la natura en excel·lència. El plaer del desxifrar s'ha de ressituar en aquesta bellesa que, a part d'enginyosa, ens és en certa mesura llunyana: presenta el text com a diferència i no com a còpia.

b) El debat del gènere, de nou

En la confusió sobre el gènere al qual pertanyien les *Soledades*, la manca de correspondència entre l'estil culte i excessivament

artificios i la matèria, com tantes vegades s'ha repetit, hi juga un paper central.²³¹ La percepció d'aquesta manca d'equivalència problematitza el sentit tant de la fatiga de l'obscuritat/dificultat com de la brillantor exuberant dels versos. Recapitulo: el contingut arreplega històries heroiques, i mites i deus hi són presents; el seu lloc, però, és el de la capa translàtica i de comparacions amb què se'ns il·lustren i descriuen els elements rústics i humils que conformen la trama. La matèria noble, per dir-ho així, no forma part del fil argumental, sinó que conforma petites càpsules narratives que s'acumulen sense lligam entre elles. D'aquí que l'estructura narrativa sigui digressiva i trufada de microrelats paral·lels. Aquesta organització complexa tensiona la visió del temps barroc, caracteritzat pel desengany (Montesinos, 1997: 35), perquè solapa històries (temporalitats) i punts de vista que tot ho veuen sense omnisciència (narrador i protagonista). Així, els fets no poden ser segurs i previstos, sinó interpretables a partir de la informació de la mirada (la noia que s'havia acostat al riu, es feia la cara neta o bevia? v. 243-246). Per tot plegat, el contingut es va percebre com a dèbil, insignificant i anti-èpic, impossible de casar amb l'estil.²³²

Aquest desajustament, que els polemistes i els neoclàssics proclamen com a fet intolerable, esdevé relativament innocu una vegada aquesta preceptiva es veu com un model de la tradició opcional, una arbitrarietat o, en el pitjor dels casos, una cadena de què cal alliberar-se. Per això, per Dámaso Alonso no era problemàtic considerar que del pretext líric, de la senzilla trama,

²³¹ L'obscuritat és en Góngora una manera de discutir les convencions, i una de les principals és la que fa referència al gènere. Succeeix d'una manera específica a *La fábula de Príamo y Tisbe*: segons Taravacci (2004: 305-331), si en aquesta obra al tema ovidià s'hi adèia el registre elevat i culte, la mètrica del romanç suggeriria una intervenció de l'element satíric i burlesc.

²³² A part de les antigues hipòtesis al·legòriques que volien rescatar el contingut d'aquesta condemna a l'absurditat o insignificança, hi ha hagut altres intents moderns de reflexió entorn de les bases no tan casuals del mateix. Destaco la teoria dels quatre elements de Roses (2007b, especialmet: 19-42), també apuntada per Micó (2001: 133-144).

se'n fes una exhibició poètica tan enlluernadora restant així «lo conciso dentro de cada partícula de lo pomposo» (1956: 32).²³³

Al ja citat *Góngora heróico* (2012a), Blanco afegeix una clau de volta a un debat antigament irresolt.²³⁴ En aquest estudi l'autora demostra com Góngora invoca i nega constantment les convencions de l'epopeia en un diàleg amb el gènere que el repensa i reproposa. Un dels resultats més interessants d'aquesta operació s'explica mitjançant una actualització de l'etiqueta chapeliàna de l'epopeia de la pau, que permet considerar il·lustre un conflicte privat, o l'aplicació d'una definició tassiana de l'estil heroic basat en l'excel·lència del verb. Les conclusions apunten a la construcció per part del poeta d'un programa humanista que valori l'eloqüència com allò que li pot atorgar autosuficiència en relació amb els poders mundans.²³⁵ S'estava, doncs, reinventant la literatura com a fenomen deslligat de vells servilismes.

La tensió d'elements èpics i anti-èpics és la manifestació no explícita del poder de la paraula (o del poder del poeta sobre la paraula i a través de la paraula). Per tot això, el text gongorí va representar un tipus de dificultat que a més d'afectar la llegibilitat (habilitat lectora) i les llacunes de coneixement cultural (bagatge enciclopèdic), incidia sobre un altre aspecte molt més inquietant: proposava un canvi estructural en el sòlid edifici de la preceptiva i dels valors estètics vigents. Una operació, com veurem més

²³³ Si bé Dámaso reconegué una narrativitat (existència d'una trama), fou James qui va afinar a identificar l'aspecte narratiu com un conjunt d'articulacions narratives, i no com una trama única.

²³⁴ Algunes contribucions modernes les aporten Cruz Casado (1986), que parla de la possibilitat de les *Soledades* com un llibre d'aventures pelegrines quan ja M. R. Lida de Malkiel havia parlat del patró de la novel·la bizantina en el fil narratiu (1975). Crystal Chemris estudia una associació del gènere de la silva amb la doctrina de l'arbitrisme, de qui tan adepte era l'amic Pedro de Valencia (2014: 235-248), i Ponce Cárdenas ha suggerit el model de l'epopeia didàctica a partir dels hipotextos del poema hel·lenístic *La Cinètica* d'Opiano i de l'italià *La Caccia* de Valvasone (2014: 249-276).

²³⁵ Ho argumenta sobretot en el capítol «Guerras de plumas en las fronteras de la épica» (Blanco, 2012a: 71-132).

endavant, amb implicacions ideològiques i socials, però que també afecta les possibilitats de l'art de generar sentit. Així, l'emancipació de l'expressió poètica respecte del servilisme del decòrum, de la teoria dels estils i de la referencialitat que se li suposa al signe lingüístic en la seva funció comunicativa té lloc, justament, gràcies a un determinat ús de l'obscuritat.

L'aparent «hinchazón» de l'estil gongorí que presenta de manera estranyant elements humils i quotidians és també una manera de qüestionar l'automàtica correspondència entre les coses i el sentit que convencionalment se'ls atribueix. L'impacte dels mecanismes de contradicció de la convenció amanida amb altes dosis d'obscuritat que superaven els límits de tolerància del bon gust recau sobre la manera d'entendre l'art i, de retruc, sobre els sistemes de representació del poder que el proporciona.

7. L'obscuritat com a contrapoder

Obscurity can never be purely formal
nor purely neutral

WHITE (1981: 12)

El punt de vista d'una bona part del XX, sobretot el d'inspiració formalista, aporta continuïtat a una sèrie de discussions ja activades en la polèmica, i que parlen de la llicència i la desautomatització com a base d'una poètica de la xifra que, tot enfosquint, aporta nova llum. Tanmateix, avui entenem l'especificitat del llenguatge poètic com una utilització creativa del codi en relació amb una dimensió històrica. Aquesta idea del fet literari és la manera en què ara contemplam la possibilitat d'incomprensió també com a fruit d'eventuals desacords entre expectatives i resultats. Així les coses, les estratègies lingüístiques de l'obscuritat gongorina, a part de resultar la seva presència una qualitat intrínseca del text que he volgut llegir com a figura inextingible, són alhora un fenomen que s'activa d'una manera o altra depenent de la relació que estableix amb els contextos de producció, de circulació i d'arribada. En funció d'aquests factors es pot avaluar com un poema dirigit als estaments més alts de la cultura i esdevenir una eina de contrapoder.²³⁶

²³⁶ Sobre el poder de l'obscuritat com a reivindicació de les subcultures vegeu *Infidel Poetics. Riddles, Nightlife, substance*, de Daniel Tiffany (2009).

L'horror cortesà i la fuga de la paraula

Término torpe era
de pompa tan ligera

GÓNGORA, S2, v. 797-798

La limitada utilitat de la biografia per explicar positivament el caràcter de la poesia de Góngora ha estat subratllada en repetides ocasions pels erudits més respectats. J. M. Micó, en particular, estableix que les dades i fets biogràfics resulten «completament ociosos a la hora de entender el texto» (2001: 54). D'altra banda, assenyala la possibilitat d'una apel·lació a la informació biogràfica que no es basa en la confiança per reconstruir amb aquestes fonts els significats dels textos, sinó en una dialèctica menys evident, en què la formalització constitueix una resposta específica, si no és que autònoma, a sol·licituds que també provenen de la vida. Des d'aquesta perspectiva, la confrontació de Góngora amb l'ambient cortesà esdevé decisiva, no només per les possibles experiències d'humiliació personal, sinó per l'oportunitat de llegir en la relació entre els intel·lectuals i la cort el destí social de l'art en la modernitat; una visió que per Góngora es basa en la superioritat simbòlica de la riquesa del poeta respecte a la material de l'aristòcrata.

Aquesta ideologia es veu en els gestos poètics, com ha demostrat Blanco,²³⁷ però també en diversos detalls de la fàbula, prou explícits. Penso per exemple en la benaventurada cabana rústica dels pastors («no en ti la ambición mora») que es contraposa a «la adulación, sirena / de reales palacios».²³⁸ Un posicionament moral

²³⁷ En relació amb la conquesta de la llibertat vers el poder mitjançant la paraula poètica, vegeu també un article més antic: «Góngora o la libertad del ingenio», (2006: 17-38).

²³⁸ Sobre la dialèctica camp/ciutat vegeu Beverley (1980: 70-79). Jammes veu una contradicció entre el cant a la vida rústica i l'hipotètic elogi al comte de Niebla (escena de caça) associat a la segona Soledad (1987: 484-491). Es tracta d'un assumpte mal de resoldre tractant-se d'un text interromput.

que tindrà després altres conseqüències pel que fa a la consideració legítima o no dels enganys, associats al voler aparentar vanament (com alguns li havien retret a ell) i també a la crisi de la representació mimètica.

Si això supera les reconstruccions de nombrosos i específics moments de fricció entre el poeta i «nobles presuntuosos y mezquinos, criados que solo tienen gentileza o dignidad en el nombre de su oficio, arruinados caballeros de hábito, damas busconas y acomodaticias, viudas alegres, cortesanos penitentes, el derecho por la fuerza» (Micó 2001: 99) —aquí ens perdríem darrere dels esdeveniments en si mateixos insignificants i mesquins, encara que de vegades ben motivats, com en el cas que suposa la noble intenció de Góngora d'obtenir justícia pel nebot assassinat—, la frustració existencial i la percepció de la pròpia marginació que se'n deriva ha fet que s'hagi parlat d'aquell «cambio espiritual» de 1609 (Orozco, 1963: 21-49), una «verdadera crisis moral» (Jammes, 1987: 502), en la qual Micó ha identificat les arrels d'un punt d'inflexió estilística en l'art de Góngora: «el imperio de la palabra sobre la realidad» (2001: 110), que es configura com una reacció, per tant, ni mecànica ni passiva a una crisi sorgida de la incapacitat per manejar l'estrès de la civilització de palau. I si això exigia un divorci entre llenguatge i veritat de l'experiència que forçava la formalització hipòcrita dels codis, heus aquí Góngora invertint aquesta necessitat subordinada en un privilegi cognoscitiu.

Relacionat amb el discurs sobre la relació entre l'expressió culta i difícil, l'elitisme i el poder, es fa necessari insistir sobre la poesia com a oportunitat de construcció d'un contrapoder. S'ha de partir de la idea que la classe dominant comptabilitzava la seva supremacia en termes de retòrica (Molho, 1977: 13). És a dir, que s'expressava a través d'una inflamentada de la retòrica associada als cerimonials cortesans, buida en el pla semàntic, però carregada de valors simbòlics. No cal recórrer a les reflexions de Nietzsche o Foucault sobre les relacions entre llenguatge i poder per adonar-se

que l'autoritarisme jeràrquic havia calat en les estratègies discursives dels codis socials a l'Espanya de Felip III.²³⁹

De fet, la distància entre l'erudit i el llec venia simbòlicament representada per l'opció a l'alfabetització i a una preparació específica. L'estament mateix que havia pogut tenir aquesta oportunitat, però, en molts casos improductiu i cada vegada més parasitari, no sempre podia estar a l'altura de figures del gran poeta del Polifem. Imaginar-se Góngora, que per dirigir-se a determinades personalitats sovint mancades de la cultura necessària ha de recitar un vocabulari, una sintaxi i una figuralitat tant grandiloqüents i desproporcionats com semànticament buits, destinats només a establir la superioritat del destinatari, provoca una clara percepció de la tensió entre els estatuts discursius i les postures socials.

És curiós com de la confusió sobre les intencions del gir gongorí encara en neixen determinades antipaties modernes, que alguns crítics contemporanis s'esforcen a desmentir tot basant-se en els valors que, com s'ha dit, el contingut traspua.²⁴⁰ Un lector polèmic és Borges, que parlant a través del cordovès escriu:

- Nada puedo. Virgilio me ha hechizado.
9 Virgilio y el latín. Hice que cada
estrofa fuera un arduo laberinto
de entretejidas voces, un recinto
12 vedado al vulgo, que es apenas, nada.

(Borges, «Góngora»)²⁴¹

²³⁹ Vegeu Carlos M. Gutiérrez, «Narrador, autor y personaje: facetas de la autorrepresentación literaria en Góngora, Cervantes i Quevedo» (2005).

²⁴⁰ A les *Soledades* s'apel·la explícitament a la crítica a la Cobdícia, que apareix en el discurs del vell serrà, quan carrega contra les campanyes d'ultramar; també s'augura als nuvis una prosperitat equilibrada: «entre opulencias y necesidades, / medianías vinculen competentes» (S1, v. 930-931). Però més enllà d'aquestes declaracions, haurem de veure com això reverbera en el significat de l'obscuritat.

²⁴¹ Borges va mantenir una relació tensa amb el «vacío culteranismo» (mentre que valorava l'enginy conceptista, segons testimonia en les *Inquisiciones*). No redueixo la recepció gongorina de l'escriptor argentí al que aquest exemple pot mostrar. Una anàlisi més acurada i que inclou el comentari al sonet citat es pot llegir a «Borges hechizado por Góngora» de Roses (2007a: 307-345).

Cal no oblidar el que tothom ja sap: que quan l'autor afirma que «honra me ha causado hacerme obscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos» (CER, 2008; II, 297), los «ignorantes» no són la gent senzilla del carrer, ni tan sols els terratinents poc preparats. El seu públic és una selecció dels mandarins de la lectura especialitzada (poetes i intel·lectuals) que, en general, tot i haver pogut accedir a la lectura del text de manera qualificada, no han pogut neutralitzar el torbament (en el sentit freudià de *Unheimlich*) derivat de la novetat de la proposta que tenien al davant.

Veiem, doncs, en les silves, un resultat d'aquells anys que van de 1609 a 1613, decisius en la derrota dels intents de Góngora per adaptar-se a les formes de la societat cortesana i a la seva insaciabilitat. Un resultat i un antídoto, que provava «el infierno vencer con el infierno» amb un sistema lingüístic que alhora que pot aparentar la rèplica de la necessitat retòrica aristocràtica és, en la substància cultural i expressiva, el seu enderrocament. Per tot plegat, el que es denuncia és la falsedat d'un sistema de representació fraudulent (per això, en aquell alberg humil on s'hostatja la primera nit «No a la soberbia está aquí la mentira / dorándole los pies» [S1, v. 129-130]). Les aparences enganyen:

No pues de aquella sierra, engendradora
más de fierezas que de cortesía,
138 la gente parecía
que hospedó al forastero
con pecho igual de aquel candor primero
141 que, en las selvas contento,
tienda el fresno le dio, el roble alimento.

(S1)

L'oposició entre l'aculturació i la salvatgia s'inverteix perquè allò rupestre resulta més pur i car que la falsa sofisticació i l'avarícia desfermada de la gent de palau (i, afegiríem, de la buidor del seu codi retòric). Així, s'aconsegueix fer un cant —aparentment

paradoxal però del tot coherent— a la senzillesa i la simplicitat, començant per l'edifici pobre i sublim i sense «moderno artificio» (S1, v. 98-102) i seguint per la fusta del boix que, encara que arbre rebel, «el torno / forma elegante dió sin culto adorno» per fer-lo el recipient perfecte d'una llet fresca i espessa (S1, v. 143-152); o per aquella falta de pompa de la salutació del cabrer fins a arribar a la discreció i falta d'afany de protagonisme que transmet el «silencio afable» y la «gracia muda» de la futura esposa (S1, v. 724-727). És clar, doncs, que a través d'un estil que és tot artificio i culte ornament es poden intervenir els valors de les convencions del codi. Part d'aquesta denúncia, llavors, és reivindicar l'autenticitat del que s'entenia com a pobre, simple, llis o roí, ja que aquestes atribucions de sentit s'havien automatitzat com a cosa pre-establerta i arbitrària. En les *Soledades*, en canvi, tot s'exposa d'una manera que permet repensar-les, i aquesta manera és l'obscuritat.

Dins l'espessor de la selva, el més efímer i menut sap adquirir la forma dels tresors més preuats, perquè si la flor d'una noia del camp pot ser pedra preciosa i or els cabells («claveles de abril, rubíes tempranos / cuantos engasta el oro del cabello» [S1, v. 786-787]), el «telar turquesco» de Sidón «no ha sabido imitar verdes alfombras» (S1, v. 614-615). Les riqueses d'inútil fastuositat associades a la impostura de l'esfera de la cort resten fora de la competició:

Manjares que el veneno
y el apetito ignoran igualmente
867 les sirvieron; y en oro no luciente
confuso Baco, ni en bruñida plata,
su néctar les desata,
870 sino en vidrio topacios carmesíes
y pálidos rubíes.

(S1)

L'or lluent i la plata brunyida no es col·loquen davant dels humils gots de vidre, que amb els colors del vi abocat es tornen topazis i robis. La materialitat de la cúspide del món extrapoètic no pot competir amb la materialitat del poètic. És una manera, si es vol, de lluitar contra el llenguatge del poder social amb les seves pròpies

armes, que adquireixen, però, el sentit d'una novetat sense precedents.

Com es veu, el poeta estén la crítica a totes les formes il·legítimes de la representació injusta i de la injustícia, sobretot quan aquesta es vesteix de vellut. Així, els elements autènticament preciosos de l'univers-soledat també desdiuen el valor de les perles i metalls que els espanyols cerquen en la conquesta del pacífic («metales homicidas» [S1, v. 334]) —potser per això explica l'arrogant esplendor de l'au peregrina («Tú, ave peregrina, / arrogante esplendor, ya que no bello, / del último occidente», (S1, v. 309-310)?—. Un altre exemple d'engany són les diverses transformacions del rei dels déus antics, que aparenta el que no és per satisfer els seus interessos:²⁴²

de Aracnes otras la arrogancia vana
modestas acusando en blancas telas,
840 no los hurtos de Amor, no las cautelas
de Júpiter compulsen: que, aun en lino,
ni a la lluvia luciente de oro fino,
843 ni al blanco cisne creo.
Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo.

(S1)

A mode de tancament, es pot dir que el que es combat amb la reivindicació d'aquesta elementarietat de béns materials i dels recursos silvestres és, almanco, la falsedat del sistema de representació dels poders mundans. Llavors, la supremacia del significant consisteix en la seva capacitat per significar i enfrontar-se a una reivindicació ètica i estètica. Per això, el poeta converteix en or tot el que diu, malgrat digui *pa*, *gos* o *pedra*. L'univers paral·lel construït pel llenguatge, que implica la deslegitimació del caduc ambient cortesà que Góngora havia conegut, també inclou la construcció d'un espai retirat del seu domini i lliurat al desafiament de la recerca de sentit. No es tracta, doncs, d'utilitzar la biografia

²⁴² Una lectura en clau de gènere dels raptos de Zeus a les *Soledades* es pot llegir a Chemris (2003: 463-485).

per explicar els versos de les *Soledades*, sinó de collir-hi una dialèctica profunda entre la condició social del poeta i la invenció d'una poètica. Dir-ne *alliberadora* és potser limitar la seva força i raons històriques; diguem-ne llavors *alliberadora* i *presonera*, o sigui autèntica dintre de l'espai inautèntic de la comunicació impossible. La foscor és també aquesta contradicció, que es troba en les coses i no només en les intencions que en parlen, i que és part de la història d'una etapa de la civilització.

L'obscuritat com a alternativa al «bon gust»

Poc abans de finals del XVII, La Bruyère va establir una definició neta d'allò que des de feia unes quantes dècades es coneixia com a *bon gust*. Així ho llegim al primer capítol de *Les Caractères* (1688):

Il y a dans l'art un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature: celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas, et qui aime au deça ou au delà, a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goût fondement.

Això que la cultura europea anomena *bon gust* és, de fet, una construcció cultural i una figura social, en el sentit que l'expressió defineix una capacitat de judici lligada a una funció de privilegi. Pertànyer als cercles dominants implica posseir aquesta capacitat i imposa l'aprenentatge necessari per conquerir-la. Es tracta d'un fenomen que es pot posar en relació amb el de la dificultat de la poesia culta, ja que la formació dels seus adeptes els vinculava a l'àmbit aristocràtic. En aquest encreuament se situa Góngora, capaç de ser difícil, però anomenat *obscur* (en termes jaureguians), indiferent al criteri d'aquest gust.²⁴³

²⁴³ La resistència al bon gust s'expressa en Góngora en formes que els estudiosos han definit de diverses maneres, també utilitzant termes diversos, com per exemple el *decòrum* (cf. Roses, 1994: 89; i Micò, 2001: 18 i seg.).

El bon gust de què parlam era, en qualsevol cas, la legitimació d'un domini. No per altra cosa hi aspira el *Bourgeois gentilhomme* (1670) de Molière, ja que poc li basten les riqueses materials tret de la facultat que serveix per completar el poder simbòlic. En realitat, els rics ignorants escarnits en la literatura d'entre el XVII i el XIX són innumerables, alguns amb puntes de perfídia, com les afegides per Balzac en obres com *Eugénie Grandet*.

La construcció d'aquesta noció trobarà prest un lloc en la història de l'estètica, disciplina moderna que en constitueix la codificació i sobretot l'antídota, i que se solapa amb la «invenció» de la literatura en sentit modern, dotada d'una relativa condició d'autonomia. Es podria dir que el seu periple passa per la normalització de les normes i les estructures del classicisme renaixentista segons estratègies que l'assimilen a una estilització abstracta, tot fent-ne un codi noble-burgès que acabarà portant a la laceració de les formes del rococó o del *kitch*. L'art del Barroc pot ser considerat la gran mediació entre aquest procés i la *facies hippocratica* de la història, tal com sentencià Benjamin al seu *Origen de la tragèdia alemanya* (1928) referint-se a la percepció d'un buidament de sentit que colpeja l'escriptura dels artistes i la història col·lectiva.

La literatura europea del siscent és alhora l'espai on aquesta construcció del bon gust es realitza amb tot el que li ve imposat: ja amb síntesis grandioses, ja amb tensions i contradiccions incurables. Una funció inaugural en aquest sentit també espera el versificar de Torquato Tasso, introductor de tensions mètriques i retòriques. Les *Soledades* de Góngora estan dintre d'aquest procés, en el qual el tràgic grotesc o horrible de Shakespeare també troba un arrelament especial —no per casualitat els romàntics en reprendran el dret del geni individual d'infringir les codificacions de l'art, és a dir, del bon gust—.

Les *Soledades* contribueixen a reconquerir una zona amenaçadora i perturbant que el bon gust excluiria amb la seva normalització, i ho

fa tot defensant el valor de l'escriptura com a instrument d'experiència i d'indagació, la qual cosa es contraposa precisament a la idea exornativa de l'art en què el bon gust voldria limitar-lo (d'aquí que abans s'hagi parlat de la capacitat de resignificació del codi a partir de l'obscuritat en relació a la presnetació d'un món anti-cortesà). Sobre a la por a la transgressió del decorum, es recordin les crítiques a l'excés dels seus detractors —«piérdense por el exceso» (Jáuregui, DP: 64)—. El que s'excedia, llavors, no era altra cosa que el bon gust: el pelegrí errant viatja a llocs on no està previst que la humanitat pugui desenvolupar-s'hi amb grans processos disciplinaris tals com els promoguts amb la Contrareforma i després característics de la modernitat. Llocs fets d'estratègies discursives i audàcies retòriques. Alliberar la narració de la mimesi i dels criteris del decòrum que regulaven la teoria del gènere també vol dir això, activar la figuralitat com a xifra del coneixement i de l'estímul crític per mitjà del llenguatge.

Les perilloses inversions sintàctiques del text gongorí, per tant, no són una simple forma de preciosisme en el teixit verbal referit a una veritat ja processada, sinó més aviat un desafiament envers la possibilitat de creació de realitats desconegudes a partir de la creativitat i la imaginació.²⁴⁴ La polèmica saturació retòrica gongorina és un catalitzador de la visió d'aquest tipus de realitat, que en el seu context de producció deixa d'estar reclosa en un horitzó definit i cert, i s'allarga vertiginosament cap allà on l'empenyen les revolucionàries teoritzacions de Galileu i Newton, on les decapitacions de reis la traginen en mans dels súbdits, i també on el coratge de l'escriptura li obre camí. L'experiència d'aquesta escriptura és la que allibera de la funcionalitat disciplinant a què el bon gust voldria condemnar-la i la que l'empeny cap a possibilitats inèdites. La foscor com a resposta al codi vigent és la manera de dir, o sigui d'inventar, un significat nou que troba en la resistència a l'afirmació del bon gust un punt que la qualifica. D'aquesta especificitat en forma part la necessitat —avui

²⁴⁴ Sobre la imaginació en Góngora vegeu Marsha S. Collins (2002a i 2010).

podem dir que provisional— de separar-se del públic. O és que aquesta consciència d'aïllament no està implicada en el títol mateix de l'obra?

Enllaçant amb aquella pinzellada sobre la comparació entre Góngora i Brecht, val a dir que les aportacions d'ambdós es poden entendre dintre del mateix impuls de contestació al bon gust com a signe de domini opressor, de vegades fins i tot amb gestos molt similars: el dramaturg alemany trenca amb la insistent idea de la mimesi en el teatre i reformula el sentit de l'èpica (teatre èpic) tot passant de la idea aristotèlica d'un espectador que s'identifica, viu i queda inclòs en l'acció escènica a un que n'és espectador extern (un pas que possibiliten les estratègies de distanciament).²⁴⁵ La responsabilitat històrica i social que això suposa té a veure amb la idea de la befa o menyspreu cap a una suposada elit econòmica patrona de l'exercici arbitrari d'un gust i d'uns valors inconsistents (i que Brecht també transllada en el plànol de la qualitat humana en obres com *Els set pecats capitals dels petits burgesos*).

Aquesta possibilitat d'intervenció en la història de la cultura de l'art és un dels efectes de la contribució brechtiana que més ha interessat Barthes, que ho relaciona amb la mateixa responsabilitat de denunciar l'estil buit: «El estilo escusa todo, dispensa de todo y especialmente de la reflexión histórica; encierra al espectador en la servidumbre de un puro formalismo, de un modo que hasta las revoluciones de “estilo” resultan meramente formales» (Barthes, 1991: 112).²⁴⁶ La vacuïtat retreta a Góngora és en el fons fruit d'una lectura que només omple de sentit l'altesa de l'èpica tradicional al servei de la representació simbòlica d'un poder mesquí basat en la riquesa material, però pot ser també el perill d'una lectura incapaç

²⁴⁵ Vegeu el capítol de Walter Benjamin en relació amb Brecht «Qué es el teatro épico?» (1998 [1973]).

²⁴⁶ Barthes carrega contra la fútil necessitat de mostrar-se «buidament» innovador o vanguardista a través de l'estil en una època molt diferent de la de Góngora, en què la inovació es tolerava en funció del grau de manteniment i dependència amb la tradició.

de tenir en compte el potencial de la relació entre la creació i la cultura.

L'obscuritat proteïca de les *Soledades* (la seva forma críptica) és un rebuig a la vanitat. És aquest un sentit profund de la disposició del significat, tan polèmicament «cobert». Sense l'acceptació d'aital tracte, és fàcil quedar burlats en els paranys del text, com el congre a les xarxes.²⁴⁷ Sortir-se'n no només consisteix en el rescat d'aquest significat literal sota la xifra, sinó en atribuir un sentit a tot el que l'obscuritat pot implicar.

²⁴⁷ Sobre la imatge de les xarxes en la *Soledad* segona, així com les imatges de tipus laberint, vegeu de nou Marsha S. Collins (2002a: 87-102; 2002b; 2010: 15-32).

8. Acabament

Per més que els contemporanis de Góngora s'esforçaren a definir els termes de l'obscuritat de les *Soledades*, el seu caràcter innovador no es pogué domesticar del tot. És per aquest motiu que els conservadors —que són sempre els més sensibles a l'emergència de la novetat— impugnaren prudentment el text amb les categories que els permetien el tir més segur: la crítica a l'*obscuritas* de les *verba* i la desproporció entre objecte i discurs; tot sota l'empara del gust i l'autoritat clàssica. Així, defensar-se de l'obscuritat gongorina era una manera de defensar-se de la modernitat. És per això que la crítica basada en retrets sobre el lèxic, la sintaxi i la retòrica pot parèixer reduccionista al lector d'avui. I és que recloure el debat en el terreny lingüístic, com tendiren a fer partidaris i enemics, impedia reconèixer l'amenaça més greu, que no és la interna a l'*ordo idearum*, sinó una possibilitat que cala entre l'*ordo idearum* i l'*ordo rerum*. No vull dir que gran part del mèrit de Góngora no sigui la seva llengua obscura, sinó tot el contrari, que se n'han de valorar en profunditat les implicacions. És clar que perquè aquesta experiència fos possible era necessari marcar distàncies respecte del classicisme transmès per via del Renaixement.²⁴⁸

Val la pena deixar clara la superació del vell argument de l'obscuritat com a embolcall de la revelació o, si es vol, com a resplendor d'una forma que de fet no és obscura sinó difícil, ja que guarda un clar significat sota la mateixa (recordem Dámaso Alonso). Diguem que la idea avui predominant, si bé no ha deixat

²⁴⁸ En quina mesura les *Soledades* hi ha contribuït ha estat observat per Robert Jammes a la clausura del *Prefacio* a Roses (1994), amb un reclam a la novetat: «para nosotros, modernos, sumamente interesante: la idea de una poesía radicalmente nueva, el derecho, para el poeta, a hablar otra lengua, y finalmente el concepto de “lenguaje poético”» (1994: xv). El crític apunta amb una perspectiva necessàriament renovada el que durant un període de la modernitat va voler llegir-se com a «literacitat», però que Góngora ja insinuava en els seus termes en la CER.

de banda la veritat històrica de l'anterior, la travessa: l'obscuritat, des del nostre punt de vista, no és la barrera que s'ha de franquejar (per bella i dolça i profitosa que sigui) per arribar a un altre lloc. L'obscuritat de les *Soledades* és ja aquest altre lloc, perquè en la seva «apoteosis de la materialidad», en una expressió manllevada de Micó (2001: 144), hi exploten les possibilitats de sentit. La xifra no barra el pas al món de les *Soledades*, la xifra és aquest món. L'encriptació ha estat necessària per advertir-lo, la descriptació el requisit per habitar-lo. La figura-obscuritat, materialitzada en la llengua, és el que manté aquesta virtut del text en la seva qualitat de permanència estètica i significat.

Torno a la lliçó de Walter Benjamin sobre el destí al·legòric de la modernitat: tenien raó els antics lectors de la silva que el misteri que s'amagava sota el vel era irrellevant, especialment si aquest s'identificava amb el sentit literal interpretat amb els codis i convencions que Góngora estava combatent. I és que la historieta escapçada del naufrag, senzilla com a trama argumental, i la seva poquesa en relació amb tota la resta (esforç, dificultat i estil obscur) és el que fa el misteri més misteriós, perquè com menys coses hi ha sota el vel, més moderna és l'al·legoria. Dit d'altra manera, el potencial actiu de l'escriptura sobrepasa el que el desxiframent pot oferir com a resultat finalista (o reconstrucció de la sintaxi, al·lusions i agudeses); una aspiració que per si sola i òrfena de perquè resultà frustrant.

Calgué, llavors, una dinamització de les reflexions crítiques i poetològiques (els debats sobre la novetat, l'*ingenium* i la inspiració, la posada en joc de la categoria del sublim, el paper de la poesia i de la seva especificitat); així com una indagació en les decisions compositives —en la nostra època no tant enfocades a l'intencionalisme més o menys conscient del poeta com en la manera en què s'ofereixen interpretables en el text—. Una de les raons més destacables podria trobar el seu símbol en aquella asimetria que presentava la biblioteca del pare de Góngora respecte

al seu estatus social, i que es traduiria en la possibilitat de bastir un poder de les lletres i la cultura al marge del poder material (i aquí fóra bo recuperar l'advertència de Rodríguez de la Flor sobre el paper contestatari de l'art barroc). Si l'enginy del *racionero* podia torear l'autoritat del bisbe Pacheco, no podia el del poeta burlar la de palau en el camp de les lletres?

S'ha vist que aquesta inclinació de Góngora en contra dels «poders fraudulents» es confirma de manera ben explícita en alguns dels seus versos (per exemple quan es desplega el discurs sobre la cobdícia de l'imperi); però si hi ha un gest que realment activa el contrapoder de la paraula poètica, aquest és el de la denúncia implícita. En aquest sentit, la desestabilització de la mimesi i la preceptiva funciona com a crítica efectiva al sistema de correspondències vigent entre els objectes i els significats que se'ls ha volgut atribuir. I és en la mateixa direcció que s'ha d'entendre l'afany de presentar sistemàticament allò humil com a bé autèntic i el luxe palauesc com a vanitat en el conjunt de les *Soledades*. És també pel mateix motiu que s'ha llegit l'atac al bon gust com allò que permet fer de l'obscuritat una via de recerca per a la reconducció del llenguatge cap a la funció honesta de la interrelació social, el diàleg veritable i l'experiència de viure que s'havia evadit.

Només detectant en la llengua aquesta força creadora d'un univers paral·lel (un món de llenguatge que podria omplir l'horitzó de sentit d'una mena de grau zero del procés de significació i en el qual el naufrag ha mort i renascut per entrar-hi), només així, dic, es pot deixar de llegir el contingut de les silves com un pretext líric o una simple narració interrompuda per integrar-lo com a peça clau en l'engranatge enigmàtic de les *Soledades*; tornar-lo a fer inquietant, com en el principi, però per altres raons, ja que el cofre d'ornament exagerat d'abans és ara la fórmula d'un estranyament que marca l'espai imprecís en què es possibilita la recerca del sentit.

**L'OBSCURITAT POÈTICA EN
EUGENIO MONTALE**

1. Presentació d'Eugenio Montale, el seu temps i la seva obra

Pinzellada biogràfica i context històric

Eugenio Montale neix a l'última dècada del XIX, contemporàniament a l'arribada al món de la majoria de poetes de la generació del 27 i a la mort de Mallarmé, Rimbaud i Verlaine. Ho fa el 1896 a Gènova, en el si d'una família de comerciants amb qui passà una joventut tranquil·la, sovint refugiat a la vil·la estiuenca de Monterosso, amb un parc amb vistes al mar, present en molts dels textos del primer llibre. De jove es diploma com a comptable i es forma musicalment com a baríton fins que el 1916 mor Ernesto Sivori, el seu mestre de cant.²⁴⁹

La continuació de la revolució romàntica sobre l'emancipació de la forma duta a terme pels poetes del simbolisme francès, el paisatge lligur d'infantesa i la sensibilitat per la música esdevindran ingredients importants en la seva poesia iniciàtica. Fruit d'aquesta etapa són els *Accordi* (1918-1919), primerament publicats a Torí el 1922, al número 2 de la revista *Primo Tempo* de Debenedetti, que amb prou feines comptà amb una desena d'entregues. Al *Quaderno genovese* (1917) l'Eugenio de l'avantguardisme melancòlic (Luperini, 1992 [1986]: 8) (crepuscular, vocià, futurista, simbolista) combina notes i reflexions inspirat per les lectures a la *biblioteca comunale* de Gènova al voltant dels anys deu.²⁵⁰

Als 21 anys és cridat a files, on coneix literats com Camillo Sbarbaro i Sergio Solmi, tots vinculats a la revista *Primo tempo*, fundada el 1922. En aquest mateix any, Mussolini havia ascendit a primer ministre del regne d'Itàlia amb poders dictatorials. Temps de

²⁴⁹ Sobre la biografia de Montale vegeu Nascimbieni (1975).

²⁵⁰ El *Quaderno genovese* fou publicat pòstumament per L. Barile el 1983 (ara a SM2: 1281-1340).

guerra i temps per a l'art: «Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli *Ossi di seppia* avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura. Avevo sentito i *Ministrels* di Debussy [...] e avevo scorso gli *Impressionisti*» (SM2: 1477 [1946]).²⁵¹ El 1925 Montale signa el manifest d'intel·lectuals antifeixistes de Croce i publica els *Ossi*, el primer recull amb què obtingué un bon reconeixement com a poeta.

El 1927 es muda a Florència i comença l'etapa toscana. Frequenta les Giubbe Rosse, l'ambient de *Solaria* i dels intel·lectuals i joves hermètics florentins. Treballa a l'editorial Bemporad fins que el 1929 assumeix la direcció del gabinet científicoliterari G. P. Vieusseux, d'on fou destituït el 1938 per haver-se negat a inscriure's al patit feixista (PNF). A part d'aquests gestos públics d'oposició al règim i de la implicació amb el Partito d'Azione al final de la guerra, la postura de Montale en el convuls context polític italià es resol amb la particular reivindicació d'un pensament lliure que eludeix el rol de l'heroi activista, però que prova una resistència moral en la particular desaprovació de la desfeta. En la lírica del genovès, la superació de la proposta avantguardista i de l'idealisme crocià troba com a revers una nova institucionalització del jo com a individu existencialment incòmode, que frega el bon gust burgès, el desengany i l'escepticisme. Aquest posicionament irritarà alguns militants en un moment en què «I poeti li volevamo o purissimi, angelici, dentro la vita, come Penna, o impegnatissimi

²⁵¹ A partir d'ara s'utilitzaran les següents abreviacions (les referències completes es poden consultar a la bibliografia):

SM1 = *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*. Vol. 2. Textos d'Eugenio Montale. Edició a cura de G. Zampa (1996).

SM2 = *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*. Vol. 2. Textos d'Eugenio Montale. Edició a cura de G. Zampa (1996).

SP = *Sulla poesia* d'Eugenio Montale (1975).

TP = *Tutte le poesie* d'Eugenio Montale. Edició a cura de Giorgio Zampa (1984). D'aquesta mateixa edició citam els textos d'*Ossi di seppia* [ara també *Ossi*] i *Le occasione* [ara també *Occasione*].

fino al collo come Pasolini. Meglio se nella stessa persona venivano a coagularsi entrambi i pregi. Senatori mai» (Paris, 1981: 16).

El període d'entreguerres acaba marcat per la coneixença d'Irma Brandeis, una jueva americana estudiosa de Dante que durant molts anys i per la redacció del seu segon gran poemari, *Le occasioni* (1939), es convertiria en la seva musa. Després, la seva activitat poètica es completa amb els llibres *La bufera e altro* (1956), una obra de maduresa on l'escepticisme es combina amb la vitalitat, i *Satura* (1971), que integra els poemes a *Xenia*, publicats per primera vegada el 1966 i dedicats a la seva difunta esposa Drusilla Tanzi (Mosca), amb qui havia contret matrimoni el 1962 després d'una llarga relació. El matrimoni no va tenir fills. Amb *Diario del '71 e del '72* (1973) s'entra en l'etapa diarística, que continua el 1977 amb *Quaderno di quattro anni*, escrit entre 1973 i 1977, i el 1981 amb *Altri versi*, que inclou peces del 1978 al 1980. Després de la seva mort aparegueren el *Diario postumo, 66 poesie e altri versi* (1996), un recull de composicions inèdites (d'autenticitat discutida) que fia a Annalisa Cima amb l'encàrrec que les publiqui quan sigui el seu aniversari, i *La casa di Olgiate* (2006), amb textos dels anys 60.

Una altra manera que tingué Montale d'aproximar-se a la poesia fou mitjançant la traducció de diferents autors (Melville, Shakespeare, Eliot, Guillén, Maragall, etc.); una tasca posteriorment recollida al *Quaderno di traduzioni* (1948) i que constitueix una mostra de la seva obertura i sentiment de pertinença a la cultura europea. De la polifacètica tasca intel·lectual de Montale encara en destaquen altres fruits, com la secció de crítica literària i musical en el diari *Corriere della Sera* de Milà, on s'havia mudat a finals de la dècada dels quaranta. La majoria de textos en prosa estan avui recollits en els volums *La farfalla di Dinard* (1956), una recopilació de textos narratius; *Auto da fé* (1966), de cròniques culturals; *Fuori di casa* (1969), miscel·lània de viatges i altres apunts, i *Sulla poesia* (1976), on es troben reunides la majoria de les seves reflexions de caire

poètic i sobretot els seus assajos crítics i les seves recensions dedicades a poetes italians i estrangers. Encara més nombroses són les intervencions a *Sulla prosa*, projectades pel poeta però no editades en vida, avui consultables a SM1.

Montale consolida el seu reconeixement institucional entre el 1967, any en que obté el càrrec de senador vitalici, i el 1975, quan li és atorgat el Premi Nobel de literatura. En el discurs de la cerimònia d'entrega es planteja el sentit de la poesia en una societat industrial i de masses. El poeta mor a Milà el 1981; però el sobreviu l'obra. La seva producció poètica ha estat reunida en dues edicions completes: una curada per R. Bettarini i G. Contini a Einaudi (1980) i una a cura de G. Zampa a Mondadori (1984). Objecte de nombroses traduccions, destaca la castellana de la mà de Morábito (2006).²⁵²

El novecento modernista

Ma forse negli anni in cui composi gli
Ossi di seppia (tra il '20 e il '25) agì in
me la filosofia dei contingentisti
francesi, del Boutroux soprattutto, che
conobbi meglio del Bergson. Il
miracolo era per me evidente come la
necessità.

EUGENIO MONTALE, SM2

Moltes certeses havien legitimitat la solidesa sapiencial i espiritual de la civilització europea fins a finals del vuit-cents: la figura de l'heroi èpic o intel·lectual com a imatge del jo compacte i exemplar; el llenguatge com a mitjà d'expressió i comunicació sense alts i

²⁵² Montale ha estat només parcialment traduït al català (*Le occasione* i *Ossi* per Joan Navarro i Octavi Monsonis [1988] Núria Garcia i Salvadora Moreno [1987] respectivament). Vegeu-ne també alguns poemes en castellà en el recent treball de Micó *Obra ajena* (2014).

baixos ni contradiccions inassumibles; l'herència filosòfica de l'empirisme anglès i del racionalisme continental; l'atribució a l'ésser humà d'una potencialitat moral absoluta; l'art com a portador de bellesa, exemple i capacitat de representació, etc. Tanmateix, alhora que es formen els traumes bèl·lics i polítics de la nova centúria, la superació dels esquemes ideològics de comunicació i pensament consolidats des del Segle de les Llums s'accelera vertiginosament. Amb aquesta nova consciència de crisi, els escriptors de principis del xx perceben el problema de l'expressió d'un món en què el subjecte racional ha descobert el seu revés inconscient, el temps s'ha tornat *durée*; la necessitat, contingència; el valor absolut, relatiu-històric; la raó, insuficient, o el signe lingüístic, usurpació.

Marx, Nietzsche, Bergson, Freud o Einstein són alguns dels noms de referència per a una transformació cultural que troba especials ressonàncies en l'àmbit de la creació artística. Així, entre classicitzants, deixos rupturistes i les diverses maneres de simbolisme, apareixen els noucentismes, mediterranis o europeus, impacients i moderns, d'un realisme mític, al·legòric, matèric... i, amb ells, la maduració d'un procés d'estranyament del llenguatge poètic en relació amb la seva funció comunicativa.²⁵³ La ubicació de Montale en aquest marc modernista ve de la mà de Luperini a «Montale e il canone poetico del novecento italiano» (2012: 361-368) i a «Modernismo e poesia italiana del primo novecento» (2011: 92-100), on aquesta categoria es proposa com a paraigua per a totes les tendències poètiques renovadores de la primera meitat del nou-cents, i que a Itàlia produeixen un trencament de to, llenguatge i estil davant el classicisme de Carducci, Pascoli i D'Annunzio, així com les avantguardes.²⁵⁴ La primera generació de modernistes

²⁵³ Sobre la desontologització del llenguatge en el noucents europeu i en Montale en contraposició a la concepció òrfica de la poesia i que implica que les paraules només puguin significar en relació amb el seu context, vegeu Ott, *Montale e la parola riflessa* (2006).

²⁵⁴ Un dels primers a marcar la distinció entre la categoria de Modernisme i Vanguardia va ser Guglielmi a *L'invenzione della letteratura. Modernismo e*

italians estaria formada pels crepusculars, Sbarbaro i el primer Montale, i es distingiria del simbolisme decadentista de finals de segle per la seva atenció a referents estrangers i els seus itineraris individuals, la seva particular gestió de les ruïnes del passat i una nova consciència històrica: «la differenza col passato sentita come consapevolezza dell'“adesso storico”, dell'oggi, di ciò che è “attuale”» (Luperini, 2011: 96).

La descripció d'aquest panorama literari pot completar-se amb l'esquema tripartit de Dolors Oller (1982: 43-56) sobre els ordres de figuració que la poesia moderna aglutina en la primera meitat del segle XX: el simbòlic, el conceptual i l'objectiu. La figuració simbòlica pretén la revelació sensible i il·luminadora de la cosa en el poema. Quan la consciència crítica d'alguns creadors fa decantar el símbol cap al concepte, una poesia intel·lectual, més centrada en el sistema de relacions i en el procés de producció que en l'hedonisme dels sentits, presenta la creació com a mecanisme objectiu superador no només de la realitat aparent, sinó també de l'individualisme emotiu. La presència de l'objecte, mitjançant una formalització rígida i controlada, va suplantant la presència humana del poeta, i en aquest esdevenir d'ordres, sembla que la poesia deixa de ser expressió individual i suggeriment simbòlic per donar pas a un increment de l'obscuritat i a una desintegració del jo líric personal. La figuració objectiva, tot i això, permetria un determinat ús de l'experiència i de la realitat exterior per a la creació del poema com a comprensió lúcida (no necessàriament completa ni diàfana) de les relacions del jo amb l'altre i amb el món. El cas del primer Montale (em refereixo al dels *Ossi di seppia* i *Le occasioni*) està a cavall entre aquestes dues últimes maneres, però tendeix cap a la tercera. Es tracta d'un poeta que mai es congela, sino que modula la seva creació amb lucidesa respecte als canvis culturals:

avanguardia (2004). Per una proposta que insereixi Montale en una genealogia concreta del Modernisme europeu vegeu també «La genealogia modernista: tra Browning, Pound ed Eliot» de De Rogatis (2002: 144-147).

Sembra avvicinarsi alla grande tradizione orfica del simbolismo e subito la controbilancia in direzione prosastica ed espressionista; condivide la cifra ardua e chiusa della poesia ermetica, ma respinge sempre la poesia pura e analogica; approda a un classicismo che intende tutelare la nobiltà e la decenza della forma e immediatamente lo interpreta in senso 'modernista'; opta per un realismo basso e comico che presenta diversi punti di contatto con la ricerca delle neoavanguardie degli anni Sessanta e nello stesso tempo lo orienta verso esiti —niente affatto eversivi bensì ironicamente ludici e citazionisti— che saranno propri anche delle poetiche postmoderniste. (Luperini, 2012: 364-365).

Des de les creacions més primerenques, la poesia montaliana va concretant-se en un estil que malda per trobar un equilibri entre la semàntica i la sonoritat, la tradició i l'experiment, el treball i l'impuls. Es declina el desordre irracional dels *ismes*, la retòrica pomposa de tipus dannunziana i el decorativisme: «All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza» (Montale, *Intervista immaginaria*, a SM2: 1480). No obstant això, l'aportació de Montale s'emmarca en el gènere de la lírica moderna, en el qual l'obscuritat s'instal·la com a qualitat habitual de la poesia. Algunes de les seves principals característiques han estat teoritzades sota les categories d'al·legoria obscura, correlat objectiu o classicisme modern.

Montale e Ungaretti rappresentano nell'Italia degli anni Venti e Trenta gli esempi più avanzati del modernismo europeo: uno introduce nella poesia delle *Occasioni* le oscillazioni e intermittenze del cuore di Proust, le epifanie di Joyce, il correlativo oggettivo di Eliot, l'altro, in quella di *Sentimento del tempo*, la valorizzazione del frammento del barocco (Luperini, 2011: 100).

Amb aquestes paraules Luperini havia sintetitzat els recursos de la trajectòria del primer Montale dins el context del Modernisme, però també el comparava amb el referent d'una altra línia de creació que derivaria en tendències pures i hermètiques. Aquestes dues línies —la simbolista i l'objectivista— acaben per marcar la tipologia dual de l'obscuritat poètica en el nou-cents italià, que Fortini i Mazzoni expressen en termes d'*obscuritat* i de *dificultat*, com veurem més endavant.

l'existència de la vida com a mal que força el subjecte a renunciar a la vida activa i harmònica amb ell mateix i amb el món. Tanmateix, la resignació pessimista conviu amb una certa voluntat de resistència que fa que el jo analitzi diversos intents de salvació projectats de forma prevalent sobre figures femenines:

- 15 Cerca una maglia rotta nella rete
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!
Va, per te l'ho pregato, —ora la sete
18 mi sarà lieve, meno acre la ruggine.

(*Ossi, In limine*)

I, sobretot, que opti per una posició d'espera quieta però predisposada a la recepció de l'experiència salvífica típica a l'estació de *Le occasioni*, però ja predissenyada als *Ossi*. A «I limoni», per exemple, en trobem una mostra en què la quietud pren forma de silenci:

- Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
24 a tradire il loro ultimo segreto,
talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
27 il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità.
[...]
Sono i silenzi in cui si vede
in ogni ombra umana che si allontana
36 qualche disturbata Divinità.

(*Ossi, «I limoni»*)

En aquests fragments, els «silenci in cui si vede» és l'estat de clarividència en què podria tenir lloc la il·luminació d'un *ultimo segreto*, el *filo* que, talment una fita, guia dintre del laberint cap a allò esperat («finalmente»). Però aquest gran moment en què sembla que s'ofereix una clau de volta, no podrà deixar de ser només una aproximació a la plenitud (les coses no ofereixen una revelació, en «sembrano vicine»), ni executar la possibilitat anunciada («talora ci si aspetta»), ni consolidar permanentment el

seu caràcter ocasional. I és que de les velles categories cognoscitives, en sorgeix la necessitat de denunciar certes il·lusòries, com quan irònicament es refereix a la visió al·lucinada de «qualche disturbata Divinità». Com a alternativa a una confiança total amb la ciència, la religió o la raó, el subjecte líric practicarà aquelles no-accions que el sensibilitzin a la recepció d'un excepcional error de la Natura i, mentrestant, acceptarà el règim de la incertesa i de la precarietat de medis sense abandonar la recerca poètica.

Entrats els anys 30, les «ocasions» del miracle laic, escasses i incapturables, tendeixen a atribuir-se a la visitació d'una figura femenina amb la qual es viu una història personal de pèrdues i absències que només coneixem pel relat en primera persona d'un subjecte patró de la seva intimitat. L'amarga experiència de la por de la vida i de l'abandó fa que l'anheli («Perché tardi?» [*Occasioni*, *Mottetto* 10, v. 1])²⁵⁶ i que esdevingui dependent de la intermitència epifànica («Se il chiarore è una tregua, / la tua cara minaccia la consuma» [6, v. 8-9]). Els escassíssims moments d'aparent apoteosi i contacte directe («Ti libero la fronte dai ghiaccioli / che raccogliesti traversando l'alte / nebulose... » [12, v. 1-3]) no són més que excepcions respecte al buit usual del present, que conviu amb l'apel·lació al passat («Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida...» [*Ossi*, v. 1]) i la projecció desencantada del futur («La speranza di pure rivederti / m'abbandonava» [6, v. 1-2]).

D'altra part, la gratuïtat de l'epifania en la lliure evocació del record serà un material a partir del qual es podrà reescriure una mena de diari sentimental que mobilitzarà les possibilitats de l'escriptura del jo i del lirisme del nou-cents; com ara pel que fa a l'experiència del temps, apuntant a un transcórrer alternatiu al que imposen les lleis rígides i opressores del món natural («Ora i minuti sono eguali e

²⁵⁶ Els números aràbics corresponen als poemes en ordre de disposició de la secció dels *Mottetti* (*Occasioni*), intitolats, de vegades, per més senyes, m'hi referiré citant el primer vers.

fissi» [*Ossi*, «Casa sul mare», v. 4)]; una monotonia tempística que es representa amb diverses imatges d'allò cíclic i fatal, com la «banderuola affumicata» de «La casa dei doganieri» que «gira senza pietà» (*Occasioni*, v. 13-14) o les «giostre d'ore troppo uguali» de «Quasi una fantasia» (*Ossi*, v. 9):²⁵⁷

e forse tutto è fisso, tutto è scritto
e non vedremo sorgere per via
66 la libertà, il miracolo,
il fatto che non era necessario!
(*Ossi*, «Crisalide»)

És d'aquesta manera que es caracteritza el miracle com a contrapanorama possible (però improbable) d'un món de mal i d'objectes-barrera a l'alliberació: la xarxa, l'anella o el mur; són fronteres de l'aprehensió i la comunicació d'un jo líric caracteritzat com a poeta, que reconeix que ni la poesia honesta dels humils (per oposició a la dels poetes *laureati*) no pot transmetre cap fórmula que il·lumini el món. Per això, demana «Non chiederci la parola» capaç d'oferir definitivament l'accés al misteri de les coses. En aquesta situació de fragilitat i incertesa, la paraula poètica és un mitjà a pesar de tot, ja que esdevé l'ardu camp d'investigació i l'espai on batega l'ombra de l'inexpressable.

Una de les vies de l'expressió poètica, llavors, és l'objectivació, que en Montale representa una concreció original de la famosa fórmula: «a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked» (Eliot 1921: 7). L'ennobliment de l'objecte és un símptoma, si es vol, «dall'“agorafobia spirituale”»,

²⁵⁷ Sobre el temps en la poesia del primer Montale, a «I fiumi e il tempo: la prima sezione delle *Occasioni*», Luperini (1992: 74-80) exposa la sensació d'opressió lligada a la imatge de l'aigua. També sobre aquesta imatge, vegeu Cataldi, «Il tempo-fiume in Ungaretti e in Montale» (2011: 51-60). En canvi, un bon estudi sobre el temps i l'epifania que romp aquesta monotonia la trobem a *Mappe del tempo. Eugenio Montale e T.S. Eliot* de De Rogatis (2012).

dall'acuta percezione dell'informe nel moderno» (De Rogatis, 2002: 25. Cometes internes de Fortini, 1978: 263). Així, des del moment que la natura deixa de donar respostes satisfactòries, la seva visió es ret en objectes muts i caòtics, desproveïts de sentit ple però susceptibles d'esdevenir superfície matèrica per a la projecció de l'experiència subjectiva moderna. D'aquesta manera, la passió pot esdevenir cosa (Montale, SM1: 1533), limitada i precisa, correlada. L'accent en l'emotivitat subjectiva de la lírica troba, per tant, una forma de contenció en aquest classicisme objectiu d'inspiració elotiana i dantesca, que utilitza en l'al·legoria *clares imatges visives*, no sempre corresponents a les demandes de comprensió d'allò al·legoritzat.²⁵⁸ L'al·legoria, a diferència del símbol, no pressuposa una correspondència immediata entre particular i universal i, de fet, la col·locació de l'element sensible sota l'empara de la idea i el sentit que adquireix la realitat dins d'aquest ordre de correspondències, no s'imposa com a solució necessària o plausible. Aquesta manera de problematitzar l'idealisme fa que la descoberta en els elements mundans d'una veritat que doti de sentit l'experiència en el món, no es doni mai per la seva capacitat de representar-la, sinó de constatar-ne la fractura. D'aquí el reconeixement d'una vida i d'una poesia sense certeses essencials.

Aquesta actitud enfront de la tradició del passat es concreta amb el que s'ha anomenat *classicisme modern*; una manera de gestionar les

²⁵⁸ De Rogatis parla de la recuperació de «l'allegoria dantesca, capace di collegare il concetto teologico più astratto a immagini chiare e concrete e a una lingua energicamente espressiva. Eliot e Pound definiscono questa tecnica allegorica con la formula del correlativo oggettivo, una modalità stilistica che per la sua capacità di tenere insieme concretezza ed evocazione, sensi e sovrasensi può rinascere come moderna alternativa alla lingua astratta dei simbolisti» (2011: XCVII). Luperini descriu l'al·legorisme «pieno» dels *Ossi a Bufera*, «judicante» a *Satura* i «vuoto» a *Diari* i *Altri versi*: «la poesia dell'assenza di significato è, per l'appunto, l'allegoria vuota» (1998: 362-263). El poema titulat «Allegoria» (*Altri versi*) ens parla obertament d'una modalitat moderna que, a diferència de la concepció dels Pares de l'Església, es presenta amb l'absència de claus disponibles (Luperini, 1990: 295). Per saber més sobre la crítica de l'al·legoria montaliana vegeu Cataldi, «Critica dell'ideologia e critica allegorica» (1991: 137-152).

ruïnes de l'herència artística i cultural a través del reconeixement dels clàssics, sense nostàlgia ni ironia, i de relacionar-se orgànicament amb alguns dels seus elements formals i de contingut en el context present, i produir uns resultats inèdits i originals. «Un classicismo *sui generis* e quasi paradossale» (Montale, *Umberto Saba* [1926], SM1: 118), o l'«unica classicità compatibile colla nostra epoca difficile» (Segre, 2003 [1996]: 264).²⁵⁹ Estilísticament significa, entre altres coses, el predomini d'una sintaxi clara i coherent, un to elevat que inclou el vocabulari tècnic i quotidià, la contenció d'un jo amb pocs excessos patètics però profundament particular, l'equilibri formal amb pocs excessos retòrics i l'exercici lliure del domini mètric.

En definitiva, el jo montalià topa amb els aparatosos límits del subjecte, del temps, del coneixement o del llenguatge que barren el pas a una hipotètica veritat alternativa al mal i a l'engany il·lusori del món. Conscient dels reptes del dir, la paraula poètica li proporciona l'única possibilitat de resistència, una fràgil via d'aproximació al misteri i un intent d'apropiar-se de la vida segons la seva pròpia versió, a partir de materials únics (records, percepcions, fantasies) de vegades aglutinats entre silencis i discontinuïtats. El discurs que invoca aquests fets i experiències psicològiques i metapoètiques adquireix les formes d'una lírica autobiografista, i és a la privacitat del seu enunciator i als límits de l'inexpressable a què s'atribuiran gran part dels motius dels laconismes, llacunes i punts d'opacitat de la seva obra.

²⁵⁹ Algunes reflexions crítiques sobre el classicisme modern en Montale les trobem en Solmi, que alerta dels perills de crear un *linguaggio intelligibile* deslligat de tota tradició (a «Chiarimento», dins *La salute di Montaigne...*, 1952). De Rogatis, també sobre la seva construcció a partir de referents com Valéry, Alain i Eliot (2002: 21-24). Vegeu igualment Krysinski (1998: 131-151) i Fortini (1978).

2. Proposta de treball

S'han consensuat les següents etapes de la producció poètica montaliana: la prehistòria (tot allò anterior als *Ossi*), el primer Montale (que comença amb el llibre de 1925 i que acaba abans de la publicació de *La bufera*), el segon (que tanca *Satura*) i el tercer (a partir del primer diari). Com que cal restringir forçosament el material d'estudi, agafo només les publicacions de la primera estació, em refereixo com ja s'ha dit a *Ossi di seppia* i *Le occasioni*.

Com en la resta dels casos, hauria estat interessant estudiar l'obra poètica completa de l'autor: la producció pre-*Ossi* sembla aportar un valor de caràcter preliminar, però altres fases de la seva etapa de maduresa presenten aportacions significatives per al discurs sobre l'obscuritat; penso en formalitzacions com l'anomenat manierisme de *Finisterre*, un breu conjunt de poemes publicat per primera vegada el 1943 i que amb freqüència s'ha considerat com a part final del segon poemari —així ho indicà alguna vegada el mateix autor, encara que finalment van ser integrats a *La bufera e altro*—. Seria al seu torn profitós resseguir els matisos que va adquirint la funció al·legòrica a partir de les estacions centrals (cada vegada més obscura o delatora de l'absència de sentit), així com les diferents maneres d'autorepresentació del subjecte i de l'escriptura del jo, relacionats amb un hipotètic lirisme obscur i la seva relació amb allò biogràfic, especialment en l'etapa diàstica, que ara també queda fora.

La restricció a la producció dels anys 20 i 30 ha tingut en compte que *Ossi di seppia* il·lustra temes i procediments de creació que continuaran a *Le occasioni* —m'aturo sobretot en la secció interna dels *Mottetti*— i que permeten una línia de connexions i dibuixen un espai més ampli de variacions. Es veurà com les precedents aproximacions al simbolisme quedaran definitivament minvades per l'objectivisme i la metafísica epifànica. Un deix d'estil nominal i els

aires del context cultural de creació faran que aquesta etapa es vegi perfilada d'hermetisme. Montale, però, esquiva l'opció analògica; en aquesta part de la seva obra es desenvoluparan interessants maneres de conducció d'allò subjectiu i d'allò privat, nous plantejaments sobre el tipus de veritat que resideix en el discurs poètic, i altres maneres de temptejar els límits del llenguatge i d'abordar allò inexpressable.

L'estructura d'aquest capítol, per tant, comprendrà la revisió dels punts bàsics de l'estat de l'art sobre els tipus d'obscuritat poètica en el primer noucents italià, i una posterior anàlisi del fenomen de l'obscuritat d'*Ossi* i *Occasioni* com a estratègia creativa que troba vincles amb altres tradicions modernistes, que crea una alternativa a la purificació i a l'analogisme agramatical que sembla centralitzar la qüestió de l'obscuritat del moment. L'argumentació s'organitzarà en dos grans blocs, encara que en realitat es tracti de qüestions interrelacionades: el primer va lligat a les possibilitats de comprensió de la institució del jo líric i del paper que exerceix l'autor sobre la seva obra en relació amb els possibles sentits d'allò que es diu i d'allò que no es diu sobre la realitat exterior i mental viscuda pel subjecte enunciator. El segon gira entorn de la tensió que s'estableix entre percepció, pensament o intuïció asemàntica i expressió lingüística o dicibilitat. En aquest sentit, la materialitat de l'escriptura es posa al servei de l'ambivalent eloqüència del silenci.

3. Estat de la qüestió i plantejament sobre l'obscuritat poètica en el primer Montale

Un panorama modern per a l'obscuritat poètica

Peindre non la chose, mais l'effet
qu'elle produit

STÉPHANE MALLARMÉ,
Correspondance

The only way of expressing emotion in
the form of art is by finding an
«objective correlative»

T. S. ELIOT, *The Sacred Wood*

a) L'obscuritat de la lírica moderna a Europa

L'abandonament de les premisses de la literatura premoderna provoca una sèrie de desplaçaments: de la idea de la utilitat pedagògica o moral d'una oda d'Horaci, es camina cap a l'emancipació dels fins externs de l'art; d'un sonet de Garcilaso com a execució de la bellesa delectant, a la legitimació d'altres categories estètiques com allò lleig ; de la perfecció realista dels bodegons barrocs a l'art no figuratiu; dels codis de Guilhem Molinier o Nicolas Boileau-Despreaux, que pregonaven la necessitat normativa, als manifestos avantguardistes que advocaven per la llibertat i l'experimentació; etc. A partir de la revolució romàntica i amb especial intensitat a partir del xx, la preceptiva, la mètrica, la convenció mimeticorepresentativa o el mer respecte per la gramàtica comuna es tornaran simples opcions que aniran adquirint el dret a la lliure execució segons les exigències del talent individual de l'artista.

Així, entre la segona meitat del setcents i la primera dels vuitcents, té lloc un viratge en la caracterització de la forma genèrica de la poesia. Com a resultat, la lírica en vers, subjectiva i d'estil personal, n'esdevé la tendència central. Ho observa Raymond en el seu *De Baudelaire au Surréalisme* (1947) i ho reprèn Friedrich a *La estructura de la lírica moderna* (1974 [1956]). D'ambdues anàlisis es deriva la idea que l'obscuritat ha passat a ser un ingredient definidor en aquesta poesia:

De momento, lo único que cabe aconsejar al neófito es que intente acostumbrar sus ojos a la obscuridad que envuelve a la lírica moderna. Por doquiera observamos la misma tendencia a alejarse cuanto sea posible del empleo de expresiones unívocas. El poema aspira a ser una entidad que se baste a sí misma, cuyo significado irradie en varias direcciones y cuya constitución sea un tejido de tensiones de fuerzas absolutas, que actúen por sugestión sobre capas prerracionales, pero que pongan también en vibración las más secretas regiones de lo conceptual (Friedrich, 1974: 22).

Impossible univocitat, autotelisme, dispersió del significat, suggestió d'allò irracional o subjectiu i exploració dels límits del concepte són algunes de les «anomalies» característiques d'aquesta nova forma literària d'acord amb l'horitzó cultural a què pertany. Més recentment, Guido Mazzoni a *Sulla poesia moderna* (2005) ha reprès aquesta línia i ha emfatitzat com a caràcter central de la lírica la seva tendència al to autobiogràfic (tant pel que es refereix a la narració discontinua d'esdeveniments del jo com pel que fa als seus estats íntims):

La poesia moderna è uno spazio letterario con un centro e due periferie; il primo occupato dalla lirica, le seconde [...] il *long poem* narrativo o saggistico su argomenti non autobiografici e la poesia che ambisce a risolversi in pura forma, in puro suono. Se la differenza principale risiede nel rapporto con l'autobiografia empirica dell'autore, l'elemento interno ai testi che tiene insieme il nostro territorio è la natura soggettiva, espressivistica della forma (*ib.*: 173).

Amb l'arribada del Modernisme sembla que el pes de la noció antiga de *claritas* o el de la claredat i distinció cartesiana, definides per oposició a l'obscuritat i confusió com a símptomes d'un

pensament poc lúcid i virtuós, se subverteix.²⁶⁰ Tanmateix, la legitimació de l'obscuritat en la literatura moderna és un procés que compta amb molts episodis de tensió en la negociació que s'establia entre una determinada ideologia poètica, sovint explicitada en manifestos i assajos, i la tolerància i la seva rebuda, ja que en molts casos es genera un tipus d'exigència a la iniciació que «divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden».²⁶¹

Certament, la relació entre poesia i obscuritat ja havia estat objecte de discussió per als clàssics antics de la tradició literària italiana i europea.²⁶² Amb aquests precedents, no és estrany que per al *Quaderno genovese* el jove Montale ja fos conscient que l'obscuritat era un dret adquirit per al poeta: «Quando si comprenderà che ogni artista *individuale e sincero* non può far a meno di essere “*bizarro*”, “*oscuro*” e “*barocco*”?» (SM2: 1334).²⁶³ Cal notar, però, que la poètica montaliana s'allunya de la màxima

²⁶⁰ També en l'àmbit de la narrativa. Allon White (1981), per exemple, explica diferents possibilitats d'aquest gir durant el modernisme anglès.

²⁶¹ «Todo el arte joven es impopular [...]. A mi juicio, lo característico del arte nuevo, “desde el punto de vista sociológico”, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. [...] El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va, desde luego, dirigido a una minoría especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta en la masa» (José Ortega y Gasset, 1993 [1925]: 11).

²⁶² En l'àmbit simbolista, el manifest literari de Moréas recorda la tradicional presència d'obscuritat al llarg de la història de la literatura: «L'accusation d'obscurité lancée contre une telle esthétique par des lecteurs à bâtons rompus n'a rien qui puisse surprendre. Mais qu'y faire? Les *Pythiques* de Pindare, l'*Hamlet* de Shakespeare, la *Vita Nuova* de Dante, le *Second Faust* de Goethe, la *Tentation de Saint Antoine* de Flaubert ne furent-ils pas aussi taxés d'ambiguïté?» (Jean Moréas, *Manifesto literario*, publicat a *Le Figaro* el 8 de setembre de 1886).

²⁶³ Montale també parla del Barroc amb el pretext de comentar el «quasi romanzo autobiografico *Del Barocco*» (SM2: 1371) d'Eugeni d'Ors traduït a l'italià per Luciano Anceschi. Explica el tradicional estigma que ha pesat sobre aquest art com a aberració del mal gust; i se sorprèn de com D'Ors, precisament un intel·lectual classicista, fa una defensa del Barroc («troppo malalto del male che combatte» [SM2: 1372]). Se li havia escapat que el crític català era un ferm reivindicador d'Ausiàs March, potser hi tenia alguna cosa a veure.

de Diderot, «poetes, sigueu obscurs»; ja que no sembla que persegueixi l'obscuritat com a finalitat:

Se può esservi qualche oscurità, certo non è voluta di proposito, né amata da me. Non mi sento responsabile delle malefatte della «nuova poesia» e non le approvo. Se pecco, pecco senza volere e sapere. Ecco tutto. Non mi riconosco in esegesi più complicate di questa: ma certo si deve anche tener conto dei miei difetti, che io non posso giudicare (Montale segons Gadda, 1996: 410).²⁶⁴

Els *Ossi* i *Le occasioni*, com veurem, es distancien d'aquella mena d'obscuritat que desarticula la sintaxi i destil·la la paraula; però representaran un exemple complex de lirisme el·líptic i de reflexió sobre el misteri.

b) L'obscuritat poètica en el primer noucents italià

«Yo había comprendido, —dice Mallarmé— merced a una gran sensibilidad, la correlación íntima de la Poesía con el Universo» (2010 [1864]: 222). Per a tal propòsit, la poesia es volia pura, distant de la realitat accidental en pro de l'essència que els seus versos conformen. En nom de tal principi, es combat la necessitat d'establir correspondències amb el món dels fenòmens exteriors i, per tant, de passar comptes amb un llenguatge subordinat a les necessitats mundanes de la comunicació quotidiana. A Itàlia, es camina cap a propostes relacionades amb l'exaltació de la forma, amb models com els de la profusió retòrica de D'Annunzio; l'absència d'ordre causal-racional, com en l'avantguarda futurista; o la depuració del llenguatge, com en Ungaretti, referent dels

²⁶⁴ Una excepció que confirma la norma. Ho diu Montale: «Ho sognato due volte e ritrascritto questa poesia [«Nuove stanze»]. [...] Essa mi sembra la sola che meriti gli appunti di *obscurisme* mossimi di recente da Sinisgalli» (SM2: 1483-1484 [1946]). A *Intenzioni*, el poeta considera que les seves líriques «nacquero per una Volontà, un Bisogno di esprimersi con certe parole, con parole che suggerissero un certo mondo fisico e morale. Incontro, dunque, di sensualità (verbale) e di ascetismo». Correlats, al·legories i indicacions formarien llavors la voluntat de suggerir, que s'oposa a la d'enfosquir.

hermètics toscans. En el context del primer Montale, el debat sobre allò obscur va més aviat acaparat per aquestes manifestacions poètiques relacionades amb la genealogia simbolista. Al llarg del primer terç del segle XX, aquests hermètics-purs recolliren el llegat d'aquella tradició que considerava la literatura una manifestació autònoma, absoluta i destil·lada; i acabaren per conformar el model d'obscuritat poètica més institucionalitzat del panorama postavantguardista italià.

Algunes de les principals característiques de *La poesia hermética* van ser reunides en aquest estudi de Flora (1936), text fundacional del nom del moviment. En aquest document, es descriu una poètica voluntàriament obscura, regida per analogies de connexions no rastrejables i dirigides a la revelació i no a la comunicació: «Novità finì col coincidere con oscurità e questa veniva quasi sempre associata alla categoria concettuale dell'ermetismo» (Valli, 1991: 45). Es persegueix assolir l'essència del llenguatge, desposseir la paraula de tota ideologia i bagatge extern, deixar-la despulada i lliure. Per assolir tals objectius, es proposen associacions insòlites, metàfores absolutes o suggestions intuïtives i sinestètiques. Totes aquestes constants permeten parlar en termes d'una gramàtica hermètica (Mengaldo, 1975: 131-134) que determina la forma d'estilització del llenguatge, de manera que el tipus específic d'obscuritat que se'n deriva resulta identificable amb l'escola que el sustenta.

La generalització dels confins d'aquesta etiqueta, que arribà a abraçar múltiples generacions (de Dino Campana a Salvatore Quasimodo), es reformula avui com un fenomen més aviat local i restringit a un nombre discret d'autors (Alfonso Gatto, Mario Luzi, Alessandro Parronchi, Leonardo Sinisgalli, entre d'altres), d'entorn florentí i aglutinats durant els anys 30 per *Il Frontespizio* i *Campo di Marte*. En qualsevol cas, mentre que Ungaretti i els Hermètics recullen la línia mallarmeriana o simbolista per a la qual el llenguatge, si bé desviat de la seva gramàtica i referencialitat

habitual, conserva la capacitat de contenir la veritat —si no transcendental, almenys òrfica; si no còsmica, almenys subjectiva i disposada a universalitzar-se—, altres propostes com les de Browning, Eliot o Montale prioritzen l'al·legoria moderna al símbol, el correlat objectiu a l'analogia hermètica, la consciència profunda de la crisi del llenguatge a l'orfisme. Per aquest motiu, mentre la concepció hermètica manté un deix d'optimisme d'herència francesa en el poder de la paraula una vegada purificada, en la seva capacitat màgica de simbolitzar; el pessimisme de Montale pel que fa a aquest aspecte es manifesta des dels seus primers escrits.²⁶⁵

La paraula poètica en Montale no sembla que pretengui tancar-se en ella mateixa, ni dirigir-se als déus, ni avortar tota perspectiva de comprensió; la seva estratègia és una altra respecte a aquella pura —«A me fa piacere soprattutto veder distrutta con tanta autorità la leggenda del mio intellettualismo frigido, della mia cerebralità e magari del mio “oscurismo”» (carta de Montale a De Robertis, 1931; a De Robertis, 1983: 28)— o hermètica —«Non ho mai cercato di proposito l'oscurità e non mi sento perciò molto qualificato a parlarvi di un supposto ermetismo italiano» (SP: 558-559). Tanmateix, la recerca del dir es presenta importantíssima en l'esperit del Modernisme, que presenta la desconfiança respecte a l'eficàcia de la parla quotidiana i dels codis poètics precedents com una de les qüestions bàsiques de la seva època. D'aquesta manera, encara que l'obscuritat sigui bandera per a uns i no per a altres, Montale també mostra una preocupació per la recerca d'allò no-donat, d'una veritat puntual «del poeta-soggetto che non rinneghi quella dell'uomo-soggetto empirico» (SP: 564).²⁶⁶ Que el

²⁶⁵ Els intents d'establir correspondències simbolistes que podem trobar en el groc de «I limoni» o en el vent de «Corno inglese» s'abandonen definitivament a partir de «Arsenio» (1927), «d'ora in avanti la scommessa della poesia montaliana consisterà nello sforzo di dare alle nude cose quel significato che il soggetto sente e intende» (Cataldi-d'Amely, 2003: 204).

²⁶⁶ Montale no pertany, si es vol dir així, a la geneologia Góngora-Mallarmé-Ungaretti, que s'allarga entre els hermètics italians, la generació del 27,

preu de la captura d'aquesta veritat en el poema pugui resultar obscura i de quina manera, és el motiu dels capítols que segueixen.²⁶⁷

Obscuritat i dificultat, o el debat de l'obscuritat poètica a Eugenio Montale

L'impurità, cacciata dalla porta, rientra
dalla finestra. Per fortuna!

EUGENIO MONTALE, *Sulla poesia*

El nostre poeta va estar en contacte amb l'ambient hermètic en la seva etapa toscana, publicà ocasionalment en revistes afins i fins i tot flirtejà amb alguns dels seus estilemes (sobretot a *Le occassioni*); més encara en el moment en què aflora amb més insistència l'estil nominal o la tendència al símbol, la seva poesia no renuncia als nexes i connexions lògiques, ni a un «cemento strutturale-razionale» (Montale, SM1: 674). Tot i que en un primer moment els fundadors de la noció crítica i els seus representats (Gatto, 1934; Macrì, 1936; Bo, 1939; Ramat, 1965, etc.) van considerar Montale entre els principals hermètics i, malgrat que

neobarroquismes i purismes llatinoamericans i d'arreu. A través de l'objecte, no pretén expressar l'ideal, la coincidència entre particular i universal no pot tenir lloc sinó d'una manera aproximativa, accidental o epifànica que no anul·la el particular, sinó que el converteix en correlat o mediador momentani.

²⁶⁷ En la mateixa línia de pensament, Eliot afirmava que si l'autor no parlàs mai, el resultat no seria poesia, però que si un poema només fos poema pel seu autor (i podríem afegir, si d'opac, fos un poema per a ningú), tampoc no seria un poema (Eliot, 1999 [1957]: 118). Discutible o no, allò a què es dona suport és un tipus de creació que aspiri a un determinat ús del llenguatge (més racional i lògic, no totalment desarticulat) que garanteixi la transmissió d'un sentit, ara bé, sense renunciar a la complexitat: «Si us queixeu que el poeta és obscur i que aparentment us ignora a vosaltres, els lectors, o que només parla a un cercle limitat d'iniciats del qual esteu exclosos, recordeu que potser el que intenta fer és posar en paraules una cosa que no es pot dir de cap altra manera i que, per tant, potser és un idioma que us val la pena d'aprendre» (*ib.*: 120).

encara sorprengui trobar alguns residus d'aquesta antiga idea, l'única petjada de la gramàtica hermètica que apareix en Montale són puntuals marques d'estil.²⁶⁸

«No, il libro non parve oscuro, quando uscì —comenta l'autor en relació amb els *Ossi*—. Alcuni lo trovarono arretrato, altri troppo documentario, altri ancora troppo retorico ed eloquente. In realtà era un libro difficile a situarsi» (SM2: 1481). Certament, malgrat que Montale no ha estat considerat un poeta representatiu de l'obscuritat de la mateixa manera que Ungaretti o Quasimodo, és de consens que la claredat —o obvietat— no és una característica que la seva poètica pugui exemplificar.

De fet, el debat ha establert una relació de la seva obra amb la dificultat, més que amb l'obscuritat. Ja sabem, però, que aquestes dues nocions s'han d'omplir de significat segons les coordenades culturals del moment. T. S. Eliot proposa quatre perquè de l'obscuritat en la poesia moderna (a *Función de la poesía y función de la crítica*, 1999 [1939]: 190-192): es refereix, en primer lloc, a les raons personals de l'autor «encara que això és lamentable»; en segon lloc, a la novetat (posa com a exemples la mala rebuda que van tenir a l'inici poetes com Shelley, Keats o Browning); després, entra en joc la no predisposició o por del lector «ordinari», al que contraposa el «més experimentat (*seasoned*)», que «no es molesta per entendre o, com a mínim, no al principi». Per últim, «és possible que l'autor s'hagi deixat fora alguna cosa que el lector està acostumat a trobar» i que aquest «es trenqui el cap per trobar un “significat” que no hi és ni es va pretendre que hi fos».²⁶⁹

²⁶⁸ Una síntesi de la crítica rebuda de *Le occasioni* pel que fa a aquest debat pot consultar-se a De Rogatis (2011: CIII-CV) i Cataldi, «La lettura delle “Occasioni”. La critica ermetica» (1991: 85-98). Destaco que fou sobretot a partir de Contini (1938); i definitivament després de Fortini (1978) i Mengaldo (1975 i 1978) que la tesi del Montale hermètic es donà per superada.

²⁶⁹ Les traduccions són meves.

La primera raó és purament externa i lligada a les circumstàncies (hi inclouríem la malaptesa de l'autor); la segona posa émfasi en el repte receptiu que suposa una creació sense precedents; la tercera incideix en la relativitat de la recepció, però més que en la recepció històrica, com en la segona, en una altra de subjectiva i dependent de la preparació del lector. Finalment, hi ha una operació de composició poètica i de creació de significat que implica un «malentès» o desajust en el pacte poètic. Malgrat que totes les raons poden formar part del fenomen de l'obscuritat, les incompetències o incompatibilitats preliminars no exhaureixen les possibilitats d'allò obscur. La compensació o sentit de la tolerància del *lector experimentat*, o el perquè un autor *deixa alguna cosa fora* són, en canvi, les vertaderes qüestions que intervenen en el procés de creació de sentit d'allò poètic. Així, pel que fa a «la principal utilitat del “significat”»:

Es la de satisfacer un hábito del lector [...]. Es ésta una situación que apruebo, pero las mentes de los poetas no operan todas en el mismo modo; las hay que, suponiendo la existencia de otras mentes afines a quienes este significado que consideran superfluo impaciente, entrevén posibilidades de una mayor intensidad mediante su eliminación (Eliot, 1999: 192).

Aquestes estratègies de recerca conjunta de sentit no evident, troben a Itàlia una formulació idealista que distingeix entre dos grans tipus d'obscuritat. Es tracta del discurs de Benedetto Croce en *La poesia* (1954 [1936]), on proposa un primer criteri per distingir allò obscur (una propietat de l'obra) i el que és difícil (relegat a la capacitat d'esforç en la lectura) (Eliot, 1999: 264). A «Oscurità e difficoltà» (1991), Franco Fortini reprèn els mateixos termes i els desposseeix de l'antic essencialisme crocià i posa les bases de la qüestió dins del marc de la literatura italiana a partir dels experimentalismes dels anys vint, quan les diferents figures de dicció i de ritme mimetitzen els alts i baixos, les omissions i diferències d'una consciència inarticulada, és a dir, obscura. Des d'aquest moment, identifica dos tipus d'obscuritat: un serà anomenat de forma homònima *obscuritat*; l'altre, *dificultat*. Seguint aquest esquema, l'obscuritat *obscura* no presenta garanties d'il·luminar-se i s'atribueix a allò

irresoluble, motiu pel qual s'assimila a la categoria de figura (per exemple, l'ambigüitat). La dificultat, en canvi, no és constitutiva sinó momentània («può essere risolto da un dato grado di competenza del lettore» [Fortini, 1991: 87]) i està destinada a una resolució de paràfrasis i referencialitat (per exemple, l'equívoc). Fortini exemplifica aquest últim tipus a través de Montale:

Uno della mia età aveva davanti a sé, fra i venti e i trent'anni, tanto l'«oscurità» degli Ermetici quanto la «difficoltà» di Montale. La prima guidava fuori della letteratura; verso una vita-morte neoplatonica o gnostica, ossia (pur senza rinunciare a certe distinte «difficoltà» dovute soprattutto al lessico eletto e alle influenze surrealiste) puntava alla «oscurità» come tenebra mallarmeana, come realtà del Non Essere; la seconda invece doveva la sua «difficoltà» alle allusioni private, agli scorci gergali, alle abbreviazioni violente, alle comunicazioni interrotte (*ib.*: 88).

En «Il posto di Montale nella poesia» (1998) Mazzoni col·loca *Le occasioni* com a alternativa a la poesia hermètica-simbolista, i, com fa Fortini, distingeix entre les mateixes dues tendències de «incomunicabilitat»: «quella che nasce da una deformazione soggettiva irriducibile [oscurità] e quella che nasce da fratture e salti, di tipo prevalentemente metonimico, che il lettore può colmare attraverso la parafrasi [difficoltà]» (Mazzoni, 1998: 387).²⁷⁰

La qüestió terminològica conté necessàriament un punt d'arbitrarietat (o d'historicisme, com hem vist en el cas de Góngora). En aquest cas, la redundància «obscuritat obscura» o obscuritat vs. «obscuritat difícil» o dificultat em sembla bastant simptomàtica de la idea d'obscuritat predominant en la primera meitat del XX italià. Segons aquesta proposta, que un text sigui parafrasejable serà el criteri base per considerar-lo difícil (d'obscuritat provisional). Montale encaixa amb aquesta definició i només cal mirar les últimes edicions de butxaca d'*Ossi i Le occasioni* d'una de les editorials més comercials d'Itàlia per beneficiar-se de paràfrasis excel·lents (em refereixo als respectius treballs de Rogatis [2011] i Cataldi-d'Amely [2003]). Malgrat que

²⁷⁰ Mazzoni reprèn la mateixa tesi a *Sulla poesia moderna* (2005).

aquesta distinció sigui útil i raonable, dir segons aquestes definicions que Montale és «difícil» o que no és «hermètic» no esgota el sentit de la seva obscuritat en sentit ampli, ja que sota el sentit literal dels seus textos resten altres tipus de foscos que no semblen provisòries.

Els arguments de l'obscuritat montaliana

En els versos montalianos la claredat retòrica i de la paraula es combinen amb l'ambigüitat, la llacuna i el sobreentès amb certa transigència per part de l'autor. Un exemple explícit del que s'acaba de dir pot veure's en un capítol de la correspondència amb Laurano arran del mottetto 18 «Non recidere forbice, quel volto...». El 22 de novembre de 1937, el poeta reflexiona sobre dues possibles versions del cinquè vers: «Un freddo cala... Il guizzo par d'accetta» *versus* «Un freddo cala... Duro il colpo svetta»:²⁷¹

Io voto per la 2ª stesura. Il significato equivoco di *svettare* (tra l'altro vuol anche dire: recidere la vetta) per quanto intraducibile, m'è venuto spontaneo, non tirato per i capelli, ed è prezioso in quel luogo. E poi la prima stesura Le aveva fatto credere che il guizzo si riferisse al freddo che cala, mentre per me era il guizzo della forbice-accetta che assesta il colpo; dunque era più equivoca la prima stesura. Pure diversa è l'interpretazione che io intendevo dare al terzo ed al quarto verso [...] (SM2: 1474).²⁷²

²⁷¹ El *mottetto* complet:

Non recidere, forbice, quel volto,
solo nella memoria che si sfolla,
non far del grande suo viso in ascolto
la mia nebbia di sempre.

Un freddo cala... Duro il colpo svetta.
E l'acacia ferita da sé scrolla
il guscio di cicala
nella prima belletta di Novembre.

²⁷² Un exemple similar es dóna quan el mateix autor, referint-se a «Costa San Giorgio», escriu a Contini: «Leggi questo mio conato poetico; qui ha lasciato tutti freddissimi. [...] Conosci la *leyenda*? È la più antica forma (personale) de quell'allucinazione: qui *doublée* d'altri significati. Forse troppi» (carta de Montale a Cortini, Florència, 11 de juliol de 1935. Ara a: Contini, 2012: 27).

Sense entrar en l'anàlisi del motet, aquesta breu nota no pressuposa el poema com un text tancat: és veritat que l'autor parteix d'una interpretació concreta («quella che io intendevo dare»), i que l'ambigüïtat no es considera una qualitat apreciada per si mateixa; tanmateix, aquesta possibilitat d'oberutra o incertesa respecte del significat originàriament previst resulta acceptada si així ho requereix el convenciment literari —tant és així que prevaldrà la primera versió encara que es consideri equívoca—. La carta acaba: «Questo carteggio Le proverà come nascono certe pretese oscurità, in me: da eccesso di confidenza» (SM2: 1474). Malgrat que no s'aspiri a una obscuritat programàtica, sí que hi ha un consentiment de les privacions d'allò ple, complet i diàfan les raons del qual haurem de buscar en aquella voluntat d'adherència i amb les possibilitats del llenguatge per respondre-hi.

Al marge d'aquesta actitud poètica, el primer que cal considerar per a un primer diagnòstic de l'obscuritat en Montale és la pròpia del gènere a què pertany. A propòsit de *Le occasioni* declarava Sereni: «Montale soggiace a volte all'aspra esigenza della lirica più stretta —sdegnosa delle precisazioni causali, degli antefatti; attenta solo al proprio punto d'esito— con tutti i rischi d'oscurità che ne derivano» (1973 [1940]: 10-11). Quan el crític descrivia amb aquestes paraules allò que Montale va anomenar la «Non-poesia. [...] senza ambizioni di poesia eterna» —encara que de fet aquesta deixi «una memoria d'assoluto»—; estava pràcticament reproduint algunes de les característiques d'aquella obscuritat pròpia de la poesia lírica moderna tal com s'ha descrit anteriorment, aquella que hauria d'entrar en l'horitzó d'expectatives del lector que sap que no llegeix una crònica periodística ni una novel·la del segle XIX i, per tant, aquella en què la informació que no s'espera trobar (els antecedents d'una història que comença *in media res*, el desenllaç d'una trama de la qual només se'ns narra un fragment, les descripcions parcials i

capritxoses, etc.)²⁷³ podria deixar un buit innocu, que passàs despercebut, que no xocàs necessàriament amb la demanda de claredat. No sempre és així:

Al alcance de cualquier curioso, en efecto, está lo que se puede saber o se sabe, referido al sustrato de la creación poética de Montale, pero son al mismo tiempo muchas las zonas de sombra, de voluntarias omisiones o de olvidos involuntarios por parte del autor, lo que agrava las posibilidades de comprensión de una poesía con profundas raíces existenciales, tan visceralmente interconexiónadas con personales antecedentes vividos o sentidos, que, si se escamotean, se hace reacia a desvelar su secreto, a facilitar el acceso a su oscura génesis (Arce, 1982: 7).

En el cas que ens ocupa, això dependrà sobretot de com es vulguin satisfer els buits d'allò que Fortini anomenava «*allusioni private*»,²⁷⁴ les expectatives de sentit de les quals s'estableixen en relació amb el que sembla que prometen el to autobiogràfic i del rol de l'autor mateix.

Un últim factor a tenir en compte en aquests dos poemaris és la permanent referència a un panorama de l'extralingüístic a través del llenguatge, i del no-conegut a través del que coneixem. Parlo dels espais en blanc, els punts suspensius, les interrupcions, els més enllàs irrealitzats, les al·legories obscures o algunes marques gràfiques asemàntiques però indicatives. Es tracta de recursos puntuals, de vegades aparentment poc escandalosos, però capaços d'exercir una funció rellevant relacionada amb la reivindicació de l'enigma i de la fidelitat a una altra manera de dir i de presentar les coses més enllà de l'evidència. L'aposta per un llenguatge poètic racional i parafrasejable, per tant, recull aquesta paradoxal necessitat de voler dir l'indicible del món, l'interior en primera instància.

²⁷³ Malgrat les discontinuïtats i disposició fragmentària, es parla de trama, narració o narratori tenint en compte la unitat dels diferents episodis i anècdotes com a pertanyents a l'experiència d'un mateix subjecte poètic.

²⁷⁴ O, amb paraules de Solmi, la «*dimensione di un destino personale con la sua carica di segreto, con le ombre, le reticenze di una confidenza tanto più preziosa quanto più difficile*» (1968: 295).

4. Lectures de la lírica montaliana

La creació d'una ficció sentimental

Io non so se gli anni passati alla ricerca di Anna, e poi, in prosecuzione temporale e compositiva, di Paola Nicoli e Maria Rosa Solari (due sopraggiunte presenze femminili, con le loro repliche letterarie, al principio quasi o del tutto sconosciute), potranno servire a dar loro quel volto che il poeta ha voluto a giusta ragione mantenere tra il chiaro e l'oscuro.

PAOLO DE CARO, «...Invenzioni di ricordi»

Ho proiettato la Selvaggia o la Mandetta o la Delia (la chiami come vuole) dei Mottetti sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione, e mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria.

EUGENIO MONTALE (SM2)

L'escriptura del jo enfosqueix la poesia lírica moderna, ja sigui perquè l'adhesió a la subjectivitat desemboca en mecanismes de figuració divergents a la descripció explícita i comuna del llenguatge general, ja perquè en l'enunciació poètica es cobreix una raó privada de l'individu en tensió amb l'esfera pública/exterior. Aquí s'obre un ventall per a les expectatives: sovint, la informació que el jo s'estalvia en el vers només se'ns fa necessària si la creiem recuperable. És aquesta una opció en Montale? Si ho és, valdrà la pena determinar on es pot indagar (de la vida de l'autor, del seu testimoni, del text) i de quina manera.

Entre els diversos textos amb què vull treballar per il·lustrar aquesta qüestió tindran especial protagonisme els *Mottetti*, una forma

musical i posteriorment poètica d'origen medieval de la qual Montale fa una revisió moderna.²⁷⁵ Es tracta de vint petites composicions de mètrica variable i forma aparentment senzilla.²⁷⁶ Temàticament, aquesta secció reformula de manera obsessiva el motiu de l'ocasió, que es concreta en les possibilitats de volàtils epifanies d'una figura femenina de patró estilnovista. Sobre aquesta relació desigual entre aquest *visiting angel* i aquell home *della razza di chi rimane a terra* recau el poder de provocar les tensions psicològiques més intenses d'aquest jo tan clàssicament contingut.²⁷⁷

²⁷⁵ El jo poètic dels *Ossi* encara que pot presentar reflexions explícites que incloquin el plural (el col·lectiu dels que es mantenen a la terra, els poetes no-laureats, etc.), a *Le occasioni* tendeix a mostrar-se més individual, transigent a la falta de context i a l'esdeveniment el·líptic, agent no d'una reflexió pública sinó d'un diàleg privat. El grup de poemes anomenats *Mottetti*, limitat i compacte, pot mostrar aquest increment del registre introspectiu en què la importància de la dada biogràfica ha estat tradicionalment reclamada. El motet era, al voltant del segle XIII, un tipus de polifonia sacra en la qual s'encalvalcaven dos textos simultàniament. Entre els poetes estilnovistes, passà a denominar un tipus de composició de mètrica variable caracteritzada per la brevetat i pel fort vincle entre el nom i el contingut (De Rogatis, 2011: 87). En Montale, conformen la segona secció de *Le occasioni*, encara que per la seva similitud de forma i el mateix nucli temàtic, adquireixen certa autonomia específica —fins al punt d'haver estat editats de manera independent en dues ocasions (1980 i 1996)—. Tot i això, la secció manté un encaix harmònic i abundats elements de continuïtat amb les altres seccions del poemari. Els *Mottetti* també ressonen com un eco estructural del llibre anterior, que presentava un altre apartat de poemes curts de disposició similar sota el nom homònim d'*Ossi di seppia*. Sobre els *Mottetti*, vegeu les edicions comentades de *Le occasioni* (De Rogatis, 2011; Isella, 1996), amb bibliografia completa.

²⁷⁶ Destaca l'ús de l'hendecasil·lab i del *settenario* italians, amb l'única excepció d'alguns quinaris i poques mesures més. L'esquema predominant es compon de *quartine*, però en realitat es tracta d'una proposta de base oberta a variacions (des de la segona peça, que són dos quartets perfectes, a la penúltima, formada per una sola unitat sintàctica de dotze versos interromputs i una coda breu i lapidària que compleix el desè segon).

²⁷⁷ L'ocasió es presenta com un fenomen metafísic, místic, aliè, manifestat amb freqüència només de manera indirecta a través d'objectes, gestos, sons, fenòmens atmosfèrics i altres elements del món tecnològic i natural. D'aquí sorgeixen tota una sèrie de mediacions, intermitències i obstruccions en què el jo no pot decidir el moment de la visitació, ni la durada, ni la consistència; només romandre constantment a l'aguait.

Aquella antiga forma del *quattrocento* esdevé ara l'espai per a una història sentimental mitjançada per un discurs líric que se serveix de les formes d'allò autobiogràfic. Sobre la concreció d'aquest últim punt, cal admetre que existeix una correspondència entre una sèrie de dades de la biografia de Montale i passatges concrets dels poemes. Destaca la relació entre la figura de la salvació i la seva suposada inspiradora, predominantment caracteritzada per la dantista jueva Irma Brandeis, que en aquell moment resideix a Nova York i amb qui el poeta manté una complicada relació a distància formada de records, cartes, desavinences i il·lusions.²⁷⁸ La correspondència privada de l'autor amb Irma, sense anar més lluny, ha estat utilitzada com a font de claus hermenèutiques de la seva obra. En l'apartat de notes que acompanya l'edició de *Lettere a Clizia* (Bettarini, Manghetti, Zabagli, 2006) s'hi poden trobar múltiples exemples que relacionen elements poètics amb la jove americana. Petrucci (2011), sempre a partir de les cartes, ha intentat localitzar algunes ocasions biogràfiques que finalment haurien cristal·litzat en els poemes; i Genetelli (2009) ha extret informacions que permetien posar data al moment en què van ser compostos diversos textos de *Le occasioni*. De la mateixa manera, sembla que tots els personatges femenins de l'obra montaliana portin el pseudònim de les seves inspiradores «reals»: Clizia (Irma Brandeis), Mosca (Drusilla Tanzi), Volpe (Maria Luisa Spaziani); els seus atributs poden basar-se en alguna dada empírica o coincidir-hi (el gel i el fulgor com a senyal de Clizia eludint a l'etimologia del llinatge germànic Brandeis —*Brand* 'incendi', i *Eis* 'gel'— [Contini, 1981: 16]); en la reproducció d'aquests noms també s'hi detecten abreviacions, formes anagramàtiques, etc.

La possibilitat de traçar aquest tipus d'analogies entre la vida i l'obra en el relat dels *Mottetti*, i en general en l'obra del primer

²⁷⁸ Vegeu els treballs de Paolo de Caro sobre Irma Brandeis, *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane* (2007); *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale* (1999); *Irma politica. L'ispiratrice di Eugenio Montale dall'americanismo all'antifascismo* (2001). També Marchese, «Le ispiratrici dei Mottetti» (1998).

Montale, ha facilitat una interpretació que en major o menor mesura els concebés com unes memòries codificades de la vida sentimental del mateix autor (Luperini, per exemple, ha ressaltat l'existència d'un «filo autobiografico romanzesco» [1984: 99]).²⁷⁹ A tot això, cal afegir-hi algunes declaracions del poeta en les quals afirma haver prescindit de la invenció: «Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla»; «sono un poeta che ha scritto un'autobiografia poetica» (SM2: 1603). Tanmateix, ni l'ordre de composició dels poemes s'ajusta a la seva col·locació final, ni l'autor reconeix que els motets fossin un conjunt de breus composicions dedicades i enviades per via aèria a Irma, sinó «solo sulle ali della fantasia», «a una Clizia che viveva a circa tremila miglia di distanza» («Due sciacalli...», SM2: 1490). És clar que «il vero» podria concretar-se de diferents maneres; la clau està en si hem d'entendre per «autobiografia poètica» una narració autobiogràfica en vers, o tal vegada una autobiografia poetitzada en el sentit de ficcionalitzada.

Per copsar la lògica que s'amaga darrere dels punts de contacte entre vida i creació crec que és imprescindible analitzar el paper de la «mentida». Per tal de fer-ho, em cenyo momentàniament al cicle d'Arletta, que s'inaugura a *Ossi di seppia* i que es perpetua a *Le occasioni* i altres poemaris. L'autor ens en dóna una sèrie de claus: segons el seu testimoni es tractaria d'una noia «real» que hauria perdut la vida en una edat precoç. En una carta a Guarnieri del 29 d'abril de 1969 (ara a Greco, 1990: 42): «Nella “Casa dei doganieri” e “Incontro” c'è la donna che chiamerò 4. Morì giovane e non ci fu nulla tra noi».²⁸⁰ Al final de «Incontro» (v. 46-54), se li dedica aquesta pregària:

²⁷⁹ Luperini reflexiona sobre l'ús del record i l'autobiografia a *Montale o l'identità negata* (1984). Aquí, analitza la recurrència a la memòria com a alternativa al present tediós i angoixant, i qualifica l'obra de Montale de *romanzo* poètic i autobiogràfic.

²⁸⁰ «Non si dimentichi che non solo *Delta*, ma l'ipotetico *Ur-Dora Markus*, col suo originario ambiente ravennate, è datato, secondo quanto testardamente ribasce il poeta, “1926”: un anno, comunque, che [...] dovette registrare un evento, per dir così, di sostituzione fantastica (l'invenzione di Arletta)» (De Caro, 2007: 43).

- Poi più nulla. Oh sommersa!: tu dispari
qual sei venuta, e nulla so di te.
- 48 La tua vita è ancor tua: tra i guizzi rari
dal giorno sparsa già. Prega per me
allora ch'io discenda altro cammino
- 51 che una via di città,
nell'aria persa, innanzi al brulichio
dei vivi; ch'io ti senta accanto; ch'io
- 54 scenda senza viltà.

La *sommersa* (sota l'aigua) es manifesta a l'existència per evocació del jo, capaç de conciliar el «piú nulla» com una paradoxal «tua vida», així com el «già» del v. 49 amb l'«ancor» del 48. En aquesta reunió de nivells d'existència o de realitat, el jo també tem el descens que el conduiria a la mort en vida (a l'infern, a lluitar amb el dolor de la vida) per *una via di città*.²⁸¹ Com que els habitants del lloc de la caiguda són justament els vius (v. 53), s'invoca la companyia alternativa de la morta, que només es pot recrear a través de la memòria. ¿Qui està vertaderament viu i qui mort, qui ha caigut i qui està fora de perill?²⁸² Experiència i sentit són dues nocions relatives a la subjectivitat. Però, Arletta, és un record real del jo poètic o de l'autor?

Montale, justament, reflexiona sobre el tipus de veritat que puguin representar els records en l'ocasió de «La casa dei doganieri». Segons el genovès: «L'ho scritta per una giovane villeggiante morta molto giovane. Per quel poco che visse, forse lei non s'accorse nemmeno che io esisteva ma poco per volta si prende dimensioni fantasmali nel ricordo». Montale parla d'un vent malèfic del present que ho arrossega tot tenyint el passat de llunyania, d'incertesa: la

²⁸¹ La ciutat marcarà la caracterització urbana de l'infern a *Le occasioni*. Aquesta imatge es reprèn en el primer dels *mottetti* («E l'inferno è certo») i en diversos altres poemes. La mort o caiguda i la necessitat de salvació és el motiu pel que, com veurem a continuació, el tu s'ha associat amb Arletta, figura d'una Beatrice del crepuscle.

²⁸² «La casa dei doganieri» és l'intent de buscar-se a si mateix en l'altre, motiu pel qual la presència femenina respon a l'exigència psicològica d'un *alter ego* (Cataldi, 1991: 34).

brúixola, el riure, el joc de daus, el penell, l'horitzó que fuig («Io non so chi va e chi resta»), i li sorgeix el dubte de si allò viscut fou alguna vegada veritat. Afirmar que, des del començament, una imatge va desallotjant i substituint l'altra en la seva ment, i tot acaba en una fuga incerta, per la qual cosano serveix de res guardar en la memòria ni una vora del fil de tot allò viscut (Nascimberi, 1969: 116).

L'autor reconeix que el decalatge temporal acaba engendrant dubtes sobre la validesa de la memòria com a arxiu documental, motiu pel qual no val la pena intentar recordar episodis de la vida amb aquest fi. Aquesta consideració final entra en contradicció amb un reiterat to aparentment objectiu de qui explica els fets viscuts amb total seguretat; com en la frase lapidària del principi: «El vaig escriure per a una estiuellant que va morir molt jove». Tampoc sembla deixar lloc al dubte en una altra carta Alfonso Leone del 19 de juny de 1972 (a Greco, 1990: 33): «La casa dei doganieri fu distrutta quando avevo sei anni. La fanciulla in questione non poté mai vederla; andó..., verso la morte, ma io lo seppi molti anni dopo. Io restai e resto ancora. Non si sa chi abbia fatto la scelta migliore. Ma verosimilmente non vi fu scelta».

L'operació és complexa: si per una part Montale emet afirmacions decidides sense un *potser* que deixi lloc a dubtes, en altres declaracions qüestiona la validesa dels propis records, de la seva «veritat». I els fets són els que són: les demandes de comprensió dels lectors vénen retroalimentades per les explicacions del poeta sobre uns fets que recorda, però que se sap que foren falsos (la persona històrica a què es referiria, Anna degli Uberti, no morí fins el 1959).²⁸³ Certament, la memòria es pot deteriorar, però

²⁸³ Sobre «il romanzo di Annetta» i la que es considera la seva inspiradora, vegeu Bettarini (1978, i 1983: 219-225; ara a 2009); Bonora (1981); Biasin (1997: 309-320); Luperini (1986: 96-108); Grignani (1987: 49-70); Forti (1990: 78 i 116); Montale (1977: lxxvii); Contorbis (1985: 66-67); De Caro (2007: 21-131).

difícilment algú pot recordar una mort que no va tenir lloc. Menteix Montale?

Poso altres exemples en què es recullen reflexions sobre la memòria i la desmemòria. A els *Ossi*, es dedica un poema a Boris Kniaseff (K): «Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida»:

6 Codesto è il mio ricordo; non saprei dire, o lontano,
se dal tuo volto s'esprime libera un'anima ingenua,
vero tu sei dei raminghi che il male del mondo estenua
e recano il loro soffrire con sé come un talismano.

En aquest segon quartet, el record llunyà no pot assegurar al jo si l'amic conserva una ànima ingènua o si ha caigut també ell en el *male di vivere* («male del mondo»). Tanmateix, sí que pot afirmar que la seva memòria li produeix calma, i independentment del seu destí, continua sent per a ell un referent de salvació:

9 Ma questo posso dirti, che la tua pensata effigie
sommerge i crucci estrosi in un'ondata di calma,
e che il tuo aspetto s'insinua nella memoria grigia
12 schietto come la cima d'una giovinetta palma...

El record, autònom de la realitat del present de K., se'ns mostra com una oportunitat de reescriptura: «si dismemora il mondo e può rinascere» («Clivo», v. 8). La realitat del pensament permet una altra narració de la vida que altera els ritmes temporals i la intervenció de les absències. Si es reconeix la legitimitat d'un tipus d'existència d'allò mental i vertader per al subjecte, el procés de desmemòria dels esdeveniments històrics és el que deixaria pas a la reinvençió del record com a alternativa en el poema.

Ara s'entén millor què vol dir oblidar i les seves potencialitats creatives de contraescriptura. Potser no hi ha mentida, sinó reinvençió; ara bé, en nom de qui? El que crida l'atenció no és la capacitat d'inventar, si nó la de confondre els plans poètics, imaginaris i empírics. Sembla que l'autor ocupi el lloc del jo poètic com a agent de la vivència del context virtual de la narració (per

exemple en la història de la mort d'una noia que fora del poema estava ben viva), com si s'hi desdoblàs. És davant de la llum de la biografia mental del l'autor que es contraposen les ombres?

Els criteris de la demanda de claredat

a) Veritat poètica i veritat històrica

Pel que hem vist, podria dir-se que imaginació i *factum*, i poesia i història són les coordenades del tauler d'aquest discurs líric que, si per una banda remet a pensar en la presumpta ficcionalització del detall històric, per l'altra, manté estranyes analogies amb la biografia de l'autor. A *Le occasioni*, encara que fortament lligades a Clizia, també es detecten casos d'ambigüitat respecte a la identificació neta de la figura femenina que s'han volgut remeiar mitjançant les peripècies de la vida sentimental de l'autor. Un dels casos més problemàtics sembla que seria el dels tres primers motets, poc clizians i una mica independents.²⁸⁴ La dificultat de discernir a qui anaven dirigits motivà la interrogació al poeta; un dels primers a demanar-li explicacions va ser Silvio Guarnieri (a Greco, 1990); també ho va fer Irma Brandeis, suposada destinatària de la resta dels poemes. A tots, el poeta respon de manera només aproximativa i sabotejant l'exactitud dels detalls:²⁸⁵ la que ell va dir que era una «giovane pantera peruviana» en realitat era genovesa i es deia Maria Rosa Solari. Montale potser la va conèixer entre 1929 i 1930 (Rebay, 1976: 76).²⁸⁶

²⁸⁴ De fet, la seva cronologia de composició és diferent de la de la resta; el 1934 ja apareixen publicats a la *Gazzeta del popolo*, mentre que s'estima que els altres van ser escrits durant la segona meitat dels anys trenta.

²⁸⁵ «L'altra donna, di cui sono pertinenza i tre mottetti iniziali è l'ispiratrice di "Godi se il vento ch'entra nel pomario", di "Marezzo", di "Casa sul mare" e di "Crisalide" negli *Ossi*, oltre che di "Sotto la pioggia" nelle *Occasioni*» (Greco, 1990: 42).

²⁸⁶ Paola Nicoli es perpetuaria en la peruana segons Isella (1996: 77); altres estudiosos, com Rebay (1976), ho han descartat i han identificat la inspiradora només amb Solari, una hipòtesi confirmada per Bettarini (2006: XXII).

En aquesta ocasió, tanmateix, no són pocs els que atribueixen aquesta petita falsificació i la manera de presentar el tu dels poemes a la voluntat personal de protecció de la intimitat privada del poeta davant de les reclamacions del crític indiscret o de la companya gelosa. A partir d'aquesta idea, una interpretació és la proposta de Surdich (2003), que confirmaria la identitat de Solari en el poema 1, 2 i 3 a través de la recerca anagramàtica del seu nom. Com se sap, la poesia de Montale conté una discreta cultura de l'encriptació, del pseudònim i de l'anagrama.²⁸⁷ Aquestes operacions podrien apreciar-se com un tipus de xifra en la qual es tanca part del contingut, però llavors, faria falta establir quin tipus de valor adquireixen i de quina manera es detecten i afronten. En el primer motet, Surdich assenyala les següents encriptacions que destaco en negreta:

- Lo sai:** debbo **riperderti** e non posso.
 Come un tiro aggiustato mi sommuove
 3 ogni opera, ogni grido e anche lo **spiro**
salino che straripa
 dai moli e fa l'**oscura** primavera
 6 di Sottoripa.
- Paese di ferrame e alberature
 a selva nella polvere del vespro.
 9 Un ronzio lungo viene dall'aperto,
 strazia com'ungchia ai vetri. Cerco il segno
smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia
 12 da te.
 E l'inferno è certo.

Em limito a la lectura anagramàtica proposada per Surdich:²⁸⁸ «Lo sai» = Solari (on la *r* es recuperaria a *riperderti*). L'última síl·laba i

²⁸⁷ Poden prendre's com a exemple les variacions del nom d'Irma a Iride, Erma, Arme, Mare... Sobre aquestes variacions vegeu Rebay (1983: 281-308).

²⁸⁸ Aquest text introdueix la temàtica principal dels *motetti*: un tu dotador de sentit s'oposa a un món sense la seva presència, que resta com un cúmul d'objectes absurds i desordenats («a selva nella polvere»), però en els quals el jo pot condensar el seu *pathos* («Come un tiro aggiustato mi sommuove»). L'existència es presenta com una caiguda en què poden irrompre les trobades i les pèrdues

la primera respectivament de «Spiro salino» = Rosa. «Oscura» = antònim de Solar(i). «Smarrito» = Maria. El crític parteix d'un coneixement previ: el nom de la noia revelat per l'autor com a solució de l'enigma; de manera que el repte consisteix a identificar l'existència del criptograma i provar que una dada ha estat xifrada. Encara que la recerca hagués estat incentivada per un palpatar de misteri en el text mateix, només s'ha pogut fer dir al text el que prèviament es trobava fora d'ell: el personatge històric de Solari. L'obscuritat, doncs, entesa com alguna cosa que pot ser il·luminada per la vida sentimental de qui firma l'escrit, ha definit la temptativa de comprensió del poema no com a mostra d'un llenguatge poètic privat i d'allò privat del subjecte líric, sinó d'allò privat del poeta.

L'estratègia de l'anagrama ens permet llegir tant Maria a *smarrito* com Irma a *primavera*; però sense haver de jugar aquesta carta, l'enfocament de Surdich es l'oposat al de la mateixa Brandeis, que interpel·la l'autor sobre la seva veritat històrica, i el jo poètic sobre la seva veritat poètica de manera totalment discriminada (com mostren els seus diaris, en els quals s'oposa obstinadament a la reducció de l'art a simple biografia i reivindica Clizia com a artífici poètic [Jean Cook, 2008: 14]). Encara que es reconeguéssin que Solari pot satisfer una curiositat o guiar alguna intuïció, com a solució nominal que és, no esgota l'ambigüitat del significat del tu, la complexitat del qual supera una individuació identitària històrica. Aquesta segona persona oscil·la entre elements solaris i clizians com el de la pèrdua («...debbo riperderti» [1, v. 1]; «fu il tuo esilio» [2, v. 5]); la penyora («...il pegno solo ch'ebbi in grazia / da te» [1, v. 12]), o el descens («Poi scendesti dai monti a riportarmi / San Giorgio e il Drago» [3, v. 3-4]), etc. El «gorgo di fedeltà immortale» del motet 2 ha estat al mateix temps relacionat amb

(«debbo riperderti») i que es gestiona en termes d'esperança («cerco il segno») i fatalisme («e l'inferno è certo»), en un espai dividit entre allò tancat o refugi domèstic i l'exterior amenaçador, connectats per una finestra/frontera (imatge de l'ungla esgarrapant el vidre).

Clizia; i la distribució sacrifici en va = Solari i salvació = Clizia, a part de resultar una mica simplista, es desmunta sota la possibilitat d'una fusió d'identitats i trets de procedència diferent en una mateixa figura; una possibilitat que desenvoluparé a continuació. De moment, em pregunto si en els dos últims versos del *mottetto* 3 («È scorsa un'ala rude, t'ha sfiorato le mani, / ma in vano: la tua carta non è questa») el tu sacrificat no podria ser un Arsenio-jo, o millor dit, un mirall en el qual el jo es definís com a observador ja caigut en el món. Arribats en aquest punt, no pot sorprendre'ns gaire l'advertència de l'autor sobre el fet que «Tutte queste notizie anagrafiche hanno scarso significato» (Greco, 1990: 35), o com a mínim, un significat insuficient.

b) Realitat empírica i realitat mental

La complexa visió de la subjectivitat moderna en la lírica a partir del segle XX és un factor renyit amb la simplicitat (acabam de veure la multiplicitat de plans de la realitat, que pot ser històrica o reescrita). Encara sobre les possibilitats de la creació d'un relat alternatiu, aquell que transita pels escenaris de l'espai interior, extrec un exemple de l'obra de J. V. Foix (Barcelona, 1893-1987). El llegat de l'escriptor català, com el de Montale, constitueix una mostra del classicisme modern —«m'exalta el nou i m'enamora el vell» (*Sol, i de dol*, 1947)— en el qual es restaura un jo només capaç de captar la realitat immediata per mitjà d'elements concrets i de trossos, defugint la tradicional construcció del seu aspecte compacte i integrant les parts en un ordre nou (Romeu, 1956: 10-11). En aquest nou ordre poètic, situat en el pla de la consciència del jo, es plantegen noves maneres de presentar les possibilitats de la subjectivitat i del jo, els seus límits i la seva experiència:

Tu, quan llegeixes, vas, de dret, a cercar el sentit del que diuen o tenen la intenció de dir els escriptors. Si em llegeixes a mi —i temo que t'hi penses com qui vol contravenir el semàfor— recorda sempre que sóc un testimoni del que conto, i que el real, del qual parteixo i del qual visc amb cremors a les entranyes, com saps, i l'irreal que tu penses descobrir-hi, són el mateix.

Talment com tu ets l'altra, i sou dues —o més!— i tens i et coneixen per un sol nom: Clara (Foix, 1964: 8).

En aquesta poètica d'autor en forma de carta a la «molt amada i de mi cara amiga Clara Subirós», emergeix el tema de l'autonomia del poema (del qual, encara que es tracti d'un poeta que eventualment cultiva les formes del diari i de la memòria sentimental, el creador es declara un testimoni més). Aquest desempoderament de l'autor es relaciona amb una alerta sobre la intenció dels escriptors que també trobem en Montale: «Le intenzioni che oggi le espongo sono tutte *a posteriori* (al poema)» (1946 a *Sulla propria lirica*, ara a SM2: 1481).²⁸⁹

Encara que el tractament del tu-dona com a relació amb l'alteritat i com a verificació de la vida interior i de les seves possibilitats d'experiència per part de Foix i Montale es mereixeria un estudi a part. A primera vista, ressalta l'anecdòtica però curiosa semblança entre les tipologies femenines de Foix —dona inabastable (Gertrudis), adolescent emblemàtica (Laia), domèstica (Filis) i seductora (la Vídua)—²⁹⁰ i algunes dones montalianes —Clizia, Esterina, Mosca i Volpe, respectivament—. Però el que interessa

²⁸⁹ No és, a més, un posicionament d'autor ni molt menys únic en la seva època. El mateix Eliot alerta sobre les necessàries precaucions davant la lectura biogràfica-psicologista i davant l'excessiva recerca intencionalista de l'autor (en el seu estudi «Los límites de la crítica» [1999 [1957]: especialment 116-118]): «Si, o bé basat en el que el poeta intenta dir o bé per investigació biogràfica, amb o sense les eines del psicòleg, hom intenta explicar un poema, probablement s'allunyarà més i més del poema sense arribar a cap altra destinació. L'intent d'explicar el poema seguint-lo cap els seus orígens distraurà l'atenció del poema i la dirigirà cap alguna altra cosa. [...] «El lliurament final del poema al públic desconegut [...] marca la separació final entre el poema i l'autor. En aquest punt, deixeu descansar en pau l'autor» (1999: 116-117). Les traduccions són meves.

²⁹⁰ La formulació de la tipologia correspon a Molas: «Així, Gertrudis no és, com Laia, l'adolescent emblemàtica, ni, com la Vídua, la seductora madura i aventurera, ni com Filis, un desdoblament literari. Altrament, no és tampoc la dona domèstica, vull dir, estable i reposada i, per tant, objecte de culte, sinó justament tot al contrari. Per això, en dedicar a la seva muller, Victoria Gili, un exemplar del llibre ho féu en aquests termes: “Per a l'anti-Gertrudis, victoriosa”» (1993: 20). Només com a curiositat, fa pensar en la dedicatòria de Montale de *Satura* a Drusilla Tanzi.

ara és la compatibilitat entre el real psicològic i el real històric que s'il·lustra amb la narratària mateixa (tu ets tu i ets l'altra, o encara més). El que fa el poema, llavors, no és mimetitzar els fets «simples» de la realitat exterior, sinó que afronta la complexitat de l'experiència psicològica, capaç de solapar caràcters i de crear identitats compostes. És a dir, capaç d'ignorar la lògica de separacions netes de la diferenciació dels individus empírics:

Gertrudis quedarà difuminada [...] dins un autèntic devesall d'altres noms presos, suposadament, de la realitat (v. 181: n. 5) però dislocats i transfigurats en un joc de vegades diacrònic (substitució d'«Isabel» per «Lídia» a 181: n. 5 o de «Gertrudis» per «Hermínia» a 203: n. 32) i, sempre, sincrònic [...] «Gertrudis és Pilar, Assumpta, Elvira o Costança?» 196: 51-52) per mostrar la convivència, dins un mateix de persones diferents (Veny-Mesquida, 2004: 280).

El discurs de Veny-Mesquida sobre l'alteritat femenina foixana recull tant la pàtina racional com l'expressió d'allò emocional i els retrunys de l'inconscient: una convivència de persones diferents, sí, però que es poden reunir en una sola figura. A propòsit de la mateixa dona a *Ossi di seppia*, Marchese va descriure en termes similars la tendència de Montale «di far transcorrere spesso una figura nell'altra» (1998: nota 35) i, a *Le occasioni*, Amato parla de «una *mulier* dalla fisionomia doppia ed indistinta» (2006: 79); finalment, el mateix poeta reconeix «fondere in uno diversi personaggi» que per ell fossin reals (SM2: 1603). En el text introductori de *Satura*, «Il tu», Montale parlarà d'aquesta tendència a barrejar els caràcters de les diverses inspiradores: «in me i tanti sono uno anche se appaiono / moltiplicati dagli specchi» (v. 5-6). Racionalment les persones es distingeixen, no es barregen, però la desafecció davant d'aquest tipus de veritat anomenada *objectiva*, deixa pas en certes poètiques del període modernista a l'expressió de l'experiència moral i psicològica individual, basada en gran part en la lliçó freudiana i el descobriment de l'inconscient.

c) Expectatives de sentit

Fins aquí hem vist algunes de les possibilitats sobre els diferents tipus de preguntes que poden definir el posicionament crític. En aquest cas, m'he limitat a la discussió sobre la interpretació del subjecte tu, i hem vist que els resultats canvien en funció de les variants sobre les quals es basa la interpel·lació al text i que resumeixo aquí:

Comprensió del subjecte tu com a	Agent d'una realitat empírica	Agent d'una realitat introspectiva
persona històrica	<i>Resultat 1</i> És un ésser històric simple. És una alteritat respecte a l'autor. Està individuat.	<i>Resultat 2</i> És un ésser històric possiblement compost. És una alteritat respecte a l'autor. Pot estar indiferenciat.
personatge poètic	<i>Resultat 3</i> És un personatge poètic simple. És una alteritat respecte al jo poètic. Està individuat.	<i>Resultat 4</i> És un personatge poètic possiblement compost. És una alteritat respecte al jo poètic. Pot estar indiferenciat.

El resultat 1 defineix les inspiradores extraliteràries com a persones individuals i individuades (que he anomenat *simples*) i de les quals l'autor n'hauria conegut l'existència prèviament a la creació del poema. Un exemple de la troballa de la recerca de Surdich és M. R. Solari en el primer motet. El resultat 2 s'assembla al primer, amb la diferència que la representació de les persones històriques mimetitza l'experiència i percepció psicològica de l'autor, d'aquí que puguin esdevenir-se processos d'indiferenciació o invocació de característiques de diversos agents en un de sol i que anomeno *complex* (per exemple, Nicoli i Solari en el mateix motet, segons Isella, o la superposició de dues figures femenines biogràficament ben diferents en les dues parts de *Dora Markus*). Finalment, en els resultats 3 i 4 es tractaria d'entitats poètiques que, com a tals, no preveuen la necessitat d'una existència extraliterària prèvia o, com a mínim, la seva comprensió no depèn d'això mentre es consideri la

creació com a veritat autònoma. En el cas 3, serien personatges simples i individuats i, en el 4, potser complexos i indiferenciats, segons l'elaboració mental del jo poètic.

Aquestes possibilitats explicarien que en el tu del primer motet s'encavalquessin diverses identitats al mateix temps, que el personatge literari de Solari sigui realment peruà i Arletta *un'agnizione reale perché assurda*.²⁹¹ Si he parlat d'això és perquè considero que la percepció de punts foscos o manca d'informació del discurs líric està estretament relacionada amb la manera com es concep la veritat i realitat possibles en el poema, així com amb les possibilitats de la literalitat de l'escriptura i els acords de la representació autobiografista.

Finalment, no penso que en general la crítica montaliana sigui tan ingènua de no discriminar el jo empíric del jo poètic, però sí que penso que la seva relació està pendent de sistematitzar i que això implica moltes de les qüestions relacionades amb el fenomen de l'obscuritat. Acabo aquesta reflexió incloent dos supòsits de la mà de Puelles Romero a *Figuras de la apariencia* (2001) referits als processos de ficcionalització i autorepresentació del jo en l'art modern, en el qual es recullen algunes raons per als processos d'estranyesa de si mateix i de l'altre. El primer és la comprensió del llegat il·lustrat d'allò estètic com a espai per a l'alliberament i autonomia del subjecte; sobre el segon:

²⁹¹ En un poema de *Diario del '71 e del '72* titulat *Annetta* (v. 1-8 i 41-48):

Perdona Annetta se dove tu sei
(non certo tra di noi, i sedicenti
3 vivi) poco ti giunge il mio ricordo.
Le tue apparizioni furono per molti anni
rare e impreviste, non certo da te volute.
6 Anche i luoghi (la rupe dei doganieri,
la foce del Bisagno dove ti trasformasti in Dafne)
non avevano senso senza di te.
[...]
Oggi penso che tu sei stata un genio
42 di pura inesistenza, un'agnizione
reale perché assurda [...].

La voluntad de liberación a la que me he referido debe tomar la forma operativa, práxica, de una cierta voluntad de «de-sujeción» (la paradoja es la de un *sujeto de-sujeto*) especialmente expresiva en la operación de inventarse la vida propia: en este aspecto inventarse la vida se revela como manifestación suprema —y atea y secular— de la apropiación de sí (2001: 104-105).

La vida, aleshores, es tracta i modula com una obra artística, amb «excentricitat» i «exposició». Es allò que Puelles Romero acaba anomenant *l'existència estètica del subjecte artístic*, que implica estranyesa, alterització, redimensió d'allò un en allò múltiple. És en aquest marc de la possibilitats que podríem col·locar una lectura més oberta dels subjectes montalianos, començant pel mateix jo.

Lectures de «Il balcone». Un cas pràctic

a) Els sentits construïts en les dinàmiques internes

La percepció de la realitat física i aparent, i allò imaginat, recordat o sentit, implica el jo com a responsable de l'enunciació, amo virtual del que es diu i del que es calla i de les focalitzacions sobre les que es basa el discurs. Podem veure-ho a «Il balcone», una peça inicialment concebuda com a motet, però finalment desplaçada a l'inici del poemari.²⁹²

Pareva facile gioco
mutare in nulla lo spazio
3 che m'era aperto, in un tedio
malcerto il certo tuo fuoco.

Ora a quel vuoto ho congiunto
6 ogni mio tardo motivo,
sull'arduo nulla si spunta

²⁹² Deixo al marge molts aspectes importants d'aquest text, com la qüestió mètrica i estilística (especialment la qüestió dels efectes fonètics, ben esgrimida per Rebay, 1976), o la relació amb «Le balcon» de Baudelaire. Per un comentari general del poema, vegeu De Rogatis (2011: 5-8), Amato (2006: 67-88) i Luperini (2012: 105-116).

l'ansia di attenderti vivo.

- 9 La vita che dà barlumi
è quella che sola tu scorgi.
a lei ti sporgi da questa
12 finestra che non si illumina.

D'entrada, la intel·ligibilitat discursiva és aparentment simple. S'ha de dir que la funció específica de diversos dels objectes de la composició s'il·lumina en tant que pertanyents a l'univers de *Le occasioni*: com ja hem vist en altres textos, hi ha una espècie de mitologia interna que carrega certs elements de significat: la llum com a atribut de l'epifania; la finestra com a frontera entre allò intern i allò extern, però també com a mirador, escenari de l'espera; aquesta mateixa espera, com a posició vital, etc. L'altra cara de la moneda d'aquesta eloquència, però, és l'obertura semàntica d'alguns punts del poema, que es presten a una interpretació més complexa i, per tant, més indeterminable.

Per seguir amb el discurs sobre les persones de l'enunciació, subratllo que des dels primers versos s'individua clarament un jo *poetant* i un tu narratori. A cada una d'aquestes dues figures gramaticals se'ls atribueixen qualitats més aviat oposades: a l'un se li associa el tedi, la incertesa, el no-res, el buit, l'espera; a l'altre, un cremar incontestable, que adquireix connotacions d'allò lluminós, determinat i vital. Entre la primera i la segona estrofa, es consolida el rol del jo segons aquestes qualitats: si mai havia tingut perspectives d'evasió fàcil respecte a la vida («pareva facile gioco», obertura del primer quartet), ara constata el desengany i la present condició d'angoixa i desolada de l'espera («l'ansia di attenderti vivo», final del segon). El tu, per la seva part, ha passat de ser per a ell un foc certer (presencial en el temps passat de la primera estrofa) a ser una absència en el present de l'enunciació («l'arduo nulla» d'aquest «ora»).

El *mutamento in nulla* és l'intent per part del jo de rebutjar la participació activa en la vida (l'espai que s'obre), com pot

extreure's de lliçons anteriors, a causa del *male* que comporta. Aquí, i com és comú a *Le occasioni*, es tracta del risc de l'amor (foc) com a *pathos* (Pipa: 1962: 248).²⁹³ La presa de consciència («ogni mio tardo motivo») de la decisió tràgica entre el cremar de la vida i el buit de la no-vida (tedi, indeterminació, ànsia...) es realitza enmig d'aquest panorama desolat i regit per l'espera d'una cosa-altra (a saber, d'un miracle, una ocasió) i s'expressa en un diàleg sord, *in absentia*.

A partir de la tercera i última estrofa, el to es torna més reflexiu que narratiu, i les possibilitats interpretatives es multipliquen. Per aquests últims quatre versos, tres qüestions relacionades entre elles mereixen ser repensades: la primera, la relativa sinonímia de «scorgere» i «sporgersi» i la seva interpretació en termes d'acció positiva/activa (A) o negativa/passiva (P) —no en funció de la forma verbal, sinó sobretot de la semàntica o sentit que poden adquirir en el poema—.²⁹⁴ La segona, la tradicional identificació de les marques de segona persona amb la figura femenina. La tercera, la divisió d'espai interior/exterior suggerida per la imatge del balcó i les seves possibilitats.

Val a dir que el text compta amb una interpretació més o menys canònica, i cal afegir que en l'últim fragment aquesta ha hagut de recórrer a les explicacions de l'autor sobre algunes ambivalències sintàctiques que obrien encara més les possibilitats de lectura. La paràfrasi més comuna del final faria així: «la vida que fa pampallugues és la que tu mires», és a dir: «tu només dirigeixes la mirada cap aquella vida que guspireja (no cap a la no-vida)»

²⁹³ Es tracta, segons Contini, d'impedir la concreció de sentiments (1979: 20); o, en paraules de Montale, «annulare la piccola possibilità di vita» (Greco, 1990: 36).

²⁹⁴ Contini ha descrit unes dinàmiques predominants en termes de «nulla-inerzia», predominant a els *Ossi*, i del «motivo-attesa» de *Le occasioni* (1974: 86); i afirma que l'única manera de suportar la solitud és aquest «non-sentimento (noia, atonia)» (*ib.*: 54). L'element de continuïtat entre ambdues estacions està en l'elecció de la indiferència a les passions com a posicionament d'autoprotecció.

(v. 9-10).²⁹⁵ I finalment «tu guaites o t'inclines cap a aquesta vida des d'una finestra que no s'il·lumina» (v. 11-12).²⁹⁶

Per Luperini, els versos 9 i 10 farien referència a «I “barlumi” della felicità [...] continuano ad apparire, ma non riguardano il poeta bensì la donna che verso di essi si sporge», ja que aquesta tindria la capacitat de «cogliere per intervalli e intermittenze i barlumi di autenticità e di verità interdetti invece al soggetto» (2012c: 111). La hipòtesi és del tot plausible (el crític, de fet, considera que el punt de màxima dificultat del poema es troba en la segona estrofa [*ib.*: 108], no en la tercera). Però el que vull posar de relleu és que, tot i la plausibilitat, l'últim quartet obre la porta a la disseminació del sentit i que el problema és la impossibilitat de tancar-ne un de sol o, en qualsevol cas, un de simple.

Començo llavors per les connotacions que els verbs *scorgere* i *sporgere*,²⁹⁷ similars des d'un punt de vista fonètic i de significat, podrien assumir. Determinar aquesta qüestió també depèn del *pathos* de la persona que els executa (els subjectes es deriven de dos dítics referents a la segona persona [«tu», v. 10 / «ti», v. 11] pendents d'identificar). Proposo que es pot llegir el primer verb («tu

²⁹⁵ Cf. paràfrasis de Montale a Guarnieri (Greco, 1990: 27-28), en què Montale diu que es tracta d'un subjecte que espera únicament la vida, aquella de l'ocasió.

²⁹⁶ «Lei» («a lei ti sporgi») és la vida, mentre que «ti» es referiria al tu-dona també segons la paràfrasis de l'autor (a Greco, 1990: 36).

²⁹⁷ En l'última estrofa, si prescindim del verb *ser* (v. 10) per la seva especial qualitat de copulatiu, el punt de partida sobre les possibilitats al voltant dels tipus d'accions i agents, podria ser el següent:

v. 9: 3a persona (*vita* = vida) / *dare barlumi*: acció A

v. 10: 2a persona (*tu* = ella?) / *scorgere*: acció P/A?

v. 11: 2a persona (*ti* = ella?) / *sporgersi*: acció A/P?

v. 12: 3a persona (*finestra* = finestra) / *non illuminarsi*: acció P

Només les accions en segona persona, com explicaré a continuació, presenten certa ambigüïtat. La «vita» (subjecte sintàctic del v. 9) pot entendre's com a agent actiu perquè, malgrat l'esforç del jo per neutralitzar-la, és independent i se li associa una altra acció activa (*dare barlumi*); mentre que la finestra del v. 12 és passiva i inanimada, i se li associa una acció negativa («non s'illumina»). Les terceries, per tant, presenten poc marge de dubte.

scorgi la vita») com a acció passiva i el segon («tu ti sporgi alla vita») com a activa. Es pot pensar que *scorgere* podria considerar-se igualment actiu (un verb de moviment [Luperini, 2012c: 102]), sobretot si s'entén com *mirar* o *albirar* en contrast amb *veure*. Tot i això, com que la definició que ara buscam s'ha d'establir en funció dels propis elements de relació que el text imposa, aquesta acció queda associada amb el voyeurisme (P) dirigit a allò realment actiu (l'activitat que està succeint: el possible llambrejjar epifànic o de la vida com a acció positiva) i respecte al qual el subjecte assumeix la posició relativament passiva de mirar. Guaitar (*sporgersi*), en canvi, implica un gest o moviment, motiu pel qual pot connotar una recerca més expeditiva, especialment si el seu element de relació és una no-acció («finestra che non s'illumina»).

Com s'ha dit, res d'això no treu profit sense determinar els dos subjectes (que són la mateixa dona en ambdós casos, segons Luperini).

Pensem que el jo, que ha renunciat al foc certer de la vida, ara només pot aspirar a la il·luminació no-permanent, volàtil però motivadora. Les concomitàncies entre aquest tu i el jo són complexes (la dona «visionària» podria ser la que mostra el camí o la figura exemple per la seva capacitat de detectar els centellejos; que al seu torn han de ser els de l'ocasió epifànica que espera el jo). Les esferes que tancarien cada subjecte en ell mateix troben un punt fort de solapament: els dos podrien veure allò que a molta gent se li escapa (l'espurna i el miracle).

Ja sabem que és habitual trobar en Montale la projecció o escenificació del pensament del jo a través de l'acció de l'altre. Des d'*Ossi di seppia*, en trobam exemples en altres poemes:²⁹⁸ el

²⁹⁸ La crisi del jo i la seva recerca es duu a terme a través del suport del dialogisme, tanmateix, estem davant d'un procés de descentralització del subjecte. Vegeu Ott (2005: 51-57), que veu l'obra del primer Montale més propera a la despersonalització dōbliniana que a la impersonalitat volguda d'Eliot.

nosaltres de «I limoni» (un plural asexuat i tal vegada majestàtic), apuntava la possibilitat no realitzada «di scoprire uno sbaglio di Natura» en l'espera calmada del silenci (mai el jo emprèn un viatge i mai se salva definitivament). Per molt que «ci si mostrano i gialli dei limoni; / e il gelo del cuore si sfa», el panorama imperant és el de la contingència de sempre:

Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
39 soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.

En el tu femení d'Esterina, en canvi, el que es projecta és la diferència del que resta quiet i consternat respecte la que emprèn un camí iniciàtic²⁹⁹ que es condensa en un salt al mar:

36 Hai ben ragione tu! Non turbare
di ubbie il sorridente presente.
La tua gaiezza impegna già il futuro
39 ed un crollar di spalle
dirocca i fertilizi
del tuo domani oscuro.
42 T'alzi e t'avanzi sul ponticello
esiguo, sopra il gorgo che stride:
il tuo profilo s'incide
45 contro uno sfondo di perla.
Esiti a sommo del tremulo asse,
poi ridi, e come spiccata da un vento
48 t'abbatti fra le braccia
del tuo divino amico che t'afferra.

Ti guardiamo noi, della razza
51 di chi rimane a terra.

Esterina, tanmateix, és pur gest, exhibició física irreflexiva («come spiccata da un vento / t'abbatti...»). La falta de finalitat externa i de caràcter moral de l'acció es contraposa al punt de vista prudent del

²⁹⁹ Ciccarelli proposa observar el tema del viatge de «Falsetto» juntament amb «In limine» (sobre el contrast amb la creença d'una esperança de canvi) i «Arsenio» (sobre la imatge infernal dantesca). Ara, a diferència dels camins iniciàtics tradicionals o d'aquell dantià, «no positive solution is possible outside of the fiction of myth» (2009: 221). Sobre *Falsetto*, vegeu també Tortora (2010: 165-188).

poeta, que introdueix certa ironia condescendent («Hai ben ragione tu!»), sense deixar de contraposar el «sorridente presente» a un «domani oscuro». El moviment de la noia no implica voluntat de salvació ni consciència del mal; així i tot amb això n'hi ha prou per definir la no-mobilitat del jo: són la cara i la creu, la que salten i el que resta a terra.

El tu masculí d'Arsenio, per posar un altre cas, és diferent perquè permet una identificació amb el jo (el que li passaria si ho provàs). El seu caminar va dirigit a una finalitat d'escapada: «[il ritornello di castagnette] È il segno d'un'altra orbita: tu seguilo» (v. 12). El jo diposita en ell les esperances que no té per a si mateix, però a Arsenio se li presenta el mateix destí fatal:

[...] quell'istante
è forse, molto atteso, che ti scampi
21 dal finire il tuo viaggio, anello d'una
catena, immoto andare, oh troppo noto
delirio, Arsenio, d'immobilità...

[«Arsenio»].

En Montale, la condició de la vida s'entén com a moviment il·lusori «immoto andare».³⁰⁰ En aquest poema, Arsenio —«alter ego e proiezione del soggetto lirico»— veu en els anuncis del temporal que es desencadena els senyals a l'alternativa de la insensatesa, que persegueix com a un «miracolo laico presagito altre volte negli *Ossi*. Miracolo però che non avviene» (Cataldi-D'Amely, 2003: 203).

Arsenio, com el *noi* de «I limoni», espera l'instant precís i, a diferència d'Esterina, es debat en la voluntat frustrada de moure's. La seva caiguda permet al subjecte enunciador desplaçar en la narració sobre l'altre un destí que li és propi. Per tot plegat, el tu del vers 10 de «Il balcone» podria identificar-se i ser llegit com una

³⁰⁰ «“Delirare” significa etimològicament “uscire dal solco”. Il “delirare di immobilità” è un'agitazione frenetica che ricade su se stessa. Il movimento non si realizza» (Guglielmi, 1998: 374-375).

Arletta en tant que projecció del jo, que roman sensible però passiu, i que, en contrast amb l'energètic *visiting angel*, s'ho mira tot des d'un bocí enfora (des del refugi de l'*intramurs*, des de la seguretat de qui té els peus a terra). Els ulls d'aquesta dona, llavors, són els de l'home en el sentit que són els mateixos per on l'home mira: si no els substitueix, els atravesa, en comparteix la propietat de saber mirar d'una determinada manera. Ella, llavors, funciona com a exemple paral·lel, no oposat.³⁰¹

La construcció del camp semàntic de l'ocasió, basat en l'altre/extern positiu, i que inclouria dona, raig, llum, acció, salvació, miracle, pren ara l'ingredient de la feminitat pel subjecte de *scorgere*, que és alhora el lloc del jo masculí. La dona-salvadora de l'epifania, per oposició a aquesta, és l'alteritat absoluta i inidentificable amb el jo, és diferència pura.

Si l'alteritat ve de l'exterior, contrasta amb la complexa interioritat del jo, que es representa també com un espai que desplega múltiples plans de realitat. Coincidint amb una escenografia prou freqüent en *Le occasioni*, en principi l'interior és una casa, l'obertura una finestra i l'exterior el món obert.³⁰² Al seu torn, però, l'obertura pot conduir la mirada cap el paisatge interior del jo, on es troba *il nulla* com la punyent absència de l'emoció i on es veu el despuntar de l'ànsia. La dimensió al·legòrica del mirar (cap a l'exterior del món)

³⁰¹ Aquí l'autor replica: «Molte volte il tu presuppone un interlocutore assente, ignaro di me; risponde al desiderio di parlare con qualcuno. Comunque il tu non è mai rivolto a me stesso» (Greco, 1990: 35). No obstant això, no pot excloure's la possibilitat que pugui tractar-se d'un àlter ego: «Sul piano della finzione abbiamo a che fare con un tu che, allo stesso modo dell'io lirico potrebbe benissimo essere una proiezione fittizia dell'io empirico» (Ott, 2005: 139).

³⁰² La disposició del jo en un espai tancat que mira a l'exterior (jardí, carrers...) a l'espera de l'ocasió és freqüent a *Le occasioni*. Vegeu com a exemple «A Liuba che parte», que podria representar el mateix problema d'interpretació del tu com un altre o com un mateix: «La casa che tu rechi / con te rinvolta...» [v. 5-6]). L'intern domèstic pot ser una «gabbia» (v. 6), però sigui com sigui, protegeix del temps com en el mar una «arca leggera —e basta al tuo riscatto» (v. 8).

i al·legoritzada (cap a l'interior del subjecte) es combinen.³⁰³ El balcó, per tant, és la frontera que llima amb els propis endins i «è “anche” una finestra reale» [Greco, 1990: 36].³⁰⁴ Les dues dimensions són freqüentment compatibles, com a «Arsenio», en què hi havia «una tempesta reale e una tempesta in un cranio» (Montale [1975], in Greco, 1990: 35).

Passo a la segona part de l'estrofa, que comença «A lei ti sporgi». Les hipòtesis possibles són *a*) *Lei* = vida + *ti* = ella/jo; *b*) *Lei* = vida + *ti* = ella/alteritat. Si el subjecte principal fos el subjecte passiu (*a*), diem-me el jo «externalitzat» en el primer «tu» per identificació, tindria cert sentit perquè es dedicaria a la seva habitual vigilància. Aquesta és una opció plausible: «jo (en forma externalitzada) trec el cap per veure la vida tediosa; espero i tu no hi ets: la teva llum no entra il·luminant la finestra». En aquest cas, però, l'acció semblaria més sinònima de *scorgere*, tindria connotació de passivitat (P) —i recordo que *sporgersi* ens semblava actiu (una inclinació cap la vida per cert no corresposta: tot i que es fa el gest de guaitar, la finestra no s'il·lumina).

Opció *b*): «tu (femení-altre), a diferència de jo, que només espero (acció P), sí que et dirigeixes activament a la vida (acció A)». Ara bé, si decididament *ti sporgi* des de la finestra i ho fas de fora cap a dins, per què aquesta no s'il·lumina amb la teva arribada? Si ho fas des de dintre cap a fora, com és que no saps sortir de la casa protectora i volar? La clau de volta es troba en la intervenció d'una última variant: les intercalacions en el present empíric del record invocat.

En el vers 11, la dimensió de l'imaginat interior irromp inadvertidament en el present del poema, perquè el jo pot evocar el

³⁰³ Per això, no ens ha d'estranyar que «la vita che da barlumi» sigui «la vita interiore quella che appare e dispare a tratti» (Montale a Greco, 1990: 36).

³⁰⁴ Sobre la finestra com a marc per a l'espera («figura dell'attesa»), vegeu Luperini (1986: 87-88).

tu d'ahir en la seva ment (com en el primer quartet) en un ara en el que està empíricament absent. Sobre això, de nou un aclariment de l'autor: «a lei ti sporgi: nella mia memoria e fantasia» (Greco, 1990: 37). Tenint en compte aquest comentari, podria ser: «en la meva imatge mental, tu (ella) treus el cap per la finestra que ara tinc davant com una realitat física i presenciada que m'evoca a la teva memòria, i des de la qual miro a veure si l'ocasió irromp; encara que jo t'espero, tu no apareixes en aquest present (només en el meu record) i res no s'il·lumina». La fantasia consistiria, doncs, en la plàcida companyia de la salvadora; com si la pogués tenir, però evitant tant el dolor de la implicació sentimental de la presència com la soledat precària i pendent de l'aparició fugaç. Una voluntat tràgica *e di fatto* irrealitzable: posseir el foc sense cremar-se, no cremar-se i posseir-lo.

Si resumim les consideracions que s'han apuntat fins ara, un resultat de lectura possible és el següent:

Dada		Interpretació			Dada		Interpretació		
Vers	Verb	Tipus acció	Direcció al·legoritzada	Direcció al·legòrica (cap al meu)	Persona gramatical	Díctic/significant	Referent/significat	Pathos subjecte	Pla/situació
9	dare balurmi	A	exterior	interior	3a	vita	Vida	A	metafòric
10	scorgere	P (?)	exterior	interior	2a	tu	Ella-Jo	P	metafòric
11	sporgersi	A (?)	exterior	interior	2a	ti	Ella	A	imaginari/ mental
12	non illuminarsi	P	interior	exterior	3a	finestra	Finestra de la llum de l' Altra	P	present/ empíric

Si per una part la dona-guia o filtre de la mirada en el v. 10 és també l'àlter ego del jo —els dos s'identifiquen en la mateixa voluntat de veure l'ocasió, amb el mateix saber-la entre la mediocritat del món—; per l'altra, la identificació no és total, ja que presenten un element incompatible: la vida que fa pampallugues és

l'única cosa que ella divisa «quella sola»; mentre que ell, per bé que les esperi, de moment no veu cap llum. Aquest punt de contacte i de diferència és l'element que distingeix el primer tu del v. 10 (externalitzat, contaminat, redimensionat) del tu del v. 11: el jo la imagina guaitant per la seva finestra, però ja no s'hi pot indentificar perquè no obté els resultats que ella obtindria: és a l'ell «pur» que no se li il·lumina la finestra.³⁰⁵

La llum, per la seva banda, és un tercer agent, clizià, no arlettià. Amb aquesta alteritat pura, el jo només s'hi pot enmirallar per diferència i contrast. Ella, en canvi, que és el llamp, sí que es pot identificar amb el «lei» de «la vita che da barlumi» del vers 11. Hi ha de nou una obertura dels subjectes: el «certo fuoco» del principi, es pot discriminar de quina de les dues és? La finestra no s'il·lumina perquè no pot fer tornar el tu a través del record amb la mateixa consistència que en el passat de la primera estrofa, o perquè l'ocasió cliziana no apareix?

Són hipòtesis que respecten tant els marges que l'escriptura disposa com la coherència de significat en relació amb el cosmos de *Le occasioni*. El text no convida tant a tancar interrogants com a obrir-los, molt més encara si no es té accés als aclariments de l'autor. L'objectiu no era arribar a una última veritat sobre la determinació d'allò que Gil de Biedma anomenà «les persones del verb», perquè no crec que resulti imprescindible ni tal vegada necessari (en realitat ho considero un exemple d'obscuritat amb valor poètic). Sí que considero fructífer, en relació amb el debat encetat, comparar les diferents maneres d'interrogar el text segons una determinada

³⁰⁵ Veiem com en els motets s'activa definitivament aquell principi d'indistinció que també il·lustrava Foix (encara que sigui de manera intermitent). El jo s'encavalla en el tu: una operació impossible o improbable des del punt de vista físic o de la «vida exterior», però possible com a experiència psicològica o introspectiva. Per això el primer «scorgi», contaminat de jo, era més passiu que el segon «sporgi», dut a terme per la noia evocada en la ment de l'enunciador, que en no veure la llum ha deixat d'identificar-s'hi.

relació del material poètic amb l'experiència personal i psicològica del poeta, és a dir, segons la convenció que se'n pugui extreure.

b) Demandes de claredat o maneres d'interrogar un text literari

A «Il balcone» també hi ha certa controvèrsia sobre la possible intervenció del personatge de Clizia i/o Arletta en relació amb les suposades inspiradores Irma i Anna.³⁰⁶

Per respondre l'enigma, Amato ha bastit la seva tesi a partir de comentaris indirectes de Montale sobre altres autors, fet que revela la influència de Šestov, Dostoievski o Joyce,³⁰⁷ a partir dels quals evidència la necessitat d'una nova ordenació temporal i relaciona la narratària amb l'«uomo sotterraneo», caracteritzat per una capacitat d'observació que sobrepasa els automatismes de l'evidència (així, Arletta podria guiar a l'observació del jo fins a detectar el que resta més enllà d'allò aparent). Finalment, sembla apuntar la possibilitat d'una solució de síntesi inspirada, entre altres coses, en la percepció

³⁰⁶ Segons Rebay, el mateix autor s'ha referit a aquella «persona morta molto giovane di una malattia inguaribile» (1976: 76), motiu pel qual Arletta ha estat considerada la destinatària del poema. Em sembla plausible pel que fa als «tus», com ja s'ha comentat. Tanmateix, a ningú li passa per alt que el foc es relaciona fortament amb Clizia (l'autèntica candidata segons Bonora, 1981).

³⁰⁷ Concretament, *La sfinge senza Edipo di Miguel de Unamuno* (SM2: 26-27). De Šestov, es destaca la influència de *Les révélations de la mort* (Amato, 2006: 72-73). Amato (*ib.*: 74-75) també argumenta sobre la inspiració de Montale en la noció de «clarté» de Joyce a *Retrat d'un artista adolescent*, associat amb aquell coneixedor d'una veritat diferent a la comuna. Pavese traduí «clarté» per «barlume», encara que em pregunto com aquell «angelo selvaggio della giovinezza e della bellezza mortale» podia ser àngel i mortal al mateix temps (potser de la mateixa manera que la Clizia *dalle ali lacerate* pot conviure amb Arletta en el mateix poema). Pel que fa a: «Soltanto questa donna [Arletta] può traghettare il poeta nella medesima dimensione, e mostrargli il mondo che si nasconde sotto l'involucro della realtà oggettiva» (*ib.*: 70); la mateixa crítica reconeix un «nonostante», i és que ella sigui «un'abitante del sottosuolo, né in senso sestoviano né in senso dostoevskiano» (*ib.*: 73). En definitiva, és clar que Šestov o Joyce són dues lectures il·luminadores pel que fa a una nova manera d'entendre el temps, discontinu i fragmentari. De fet, és a això mateix a què em refereixo en parlar de la combinació record-present dels v. 11-12.

de De Caro, segons la qual les inspiradores poden «confondre's» (1999: 96). Amato considera que es tracta d'un personatge poètic complex, encara que sense menysprear del tot les informacions biogràfiques.³⁰⁸

Les conseqüències d'aquesta discussió es visualitzen en les diverses interpretacions del poema, ja que entre Arletta o Clizia es decideix la possibilitat del tu com a dona-guia que acompanya (recordem el «ch'io ti senta accanto» del penúltim vers de «Incontro»), o com a dona-llampec, que amb prou feines visita a les *Occasioni*; de la mateixa manera que s'insisteix en una definició del *barlume* com a il·luminació o coneixement puntual sobre els fragments que constitueixen la percepció de la realitat fragmentada, o com a senyal de salvació emocional d'aquell que lamenta la solitud i l'abandonament, però que defuig l'arravatament.

La diferència entre aquestes aproximacions i la que s'ha exposat en la taula precedent és que, en l'últim cas, el tu no s'identifica debatent-se només entre feminitats, sinó que topa amb les possibilitats d'identificació amb el jo mateix, ja que les dinàmiques internes que en el text s'estableixen juntament amb els mecanismes de la narració de la vida interior així ho permet. I és que el subjecte balla entre una consistència empírica i una altra d'imaginària, entre el caràcter físic i el metafísic, la realitat material i la idea, la presència mitjançada i l'absència, la identitat simple i complexa, el mateix i l'altre. El tu dins d'un panorama de reformulació de la

³⁰⁸ Finalment, «Clizia e Annetta perdono la loro consueta autonomia e si assimilano» (Amato, 2006: 79). Amato insisteix en el criteri biografista: recorda, per exemple, la comprovació de De Caro sobre una trobada del poeta amb Brandeis entre 1932 i 1933 («Il balcone» data de 1933), així com la carta de Montale a Guarnieri del 1933 —encara que considero molt discutible interpretar la comparació «[el poema...] come anche la mia vita» de Montale com «el poema és el mateix que la meua vida» (*ib.*: 78)— al mateix temps que considera la queixa de Leporatti: «troppo automatiche sovrapposizioni tra biografia e letteratura» (2000: 104). Sobre aquest tema en general, i també en relació amb els *Mottetti*, es pot llegir la reflexió de Bausi (2012: 63-101), marcada per alguna contradicció.

subjectivitat és, cal dir-ho, alteritat, invocació, mirall, reflex, desdoblament del jo, maneres de redimensionar-se en uns processos que es mantenen obscurs, suggerents i oberts.

En definitiva, deia que tot sovint la confusió entorn del tu en els primers tres motets i a «Il balcone» ha tendit a activar un tipus de recerca en què s'establia un cert grau de dependència entre el significat del poema i la vida de l'autor. Aquest és un exemple de perspectiva biografista, en part ben motivada (perquè entre gelosies i pudors és puntualment consentida o fins i tot confirmada per l'autor), però que presenta dos problemes: el primer és que condemna l'alt potencial significant de les fosques llacunes narratives a la simplicitat; bàsicament perquè la narració de la subjectivitat moderna és alternativa a la dels fets històrics, és a dir, implica la discontinuïtat de la recreació de record en la imaginació, la fragmentarietat o la simultaneïtat i descentralització d'identitats. Fins i tot si es tracta d'un biografisme que aspira als fets de la vida interior, es troba que tots aquests processos són inabastables (es poden anar a buscar els fets, però no tota l'activitat mental del subjecte) i la millor manera de potenciar-ne el significat és mitjançant la significació que la lògica i dinàmiques internes del text els confereix (dintre del text, no fora d'ell). El segon problema deriva de les conqüències de definir l'escriptura com a autobiografia (d'una narració de la vida exterior o interior, com succeeix en els *mottetti*), ja que això topa amb una sèrie de desajustaments, com les ja comentades «falsificacions» testimonials de l'autor (ja hem vist que Montale proporcionava informació falsa sobre la seva vida com a clau per a la narració literària sense associar-la amb el pla de la fantasia o de la creació).

Aquests problemes es deriven, com he dit, de la consideració del text com una autobiografia. La vida esdevé llavors la solució única o parcial); al seu torn, n'hi ha altres d'associats a la consideració contrària, la de no reconèixer cap paper a l'autor ni a les seves intervencions (però quan no s'estableixen aquestes relacions de

dependència amb la veritat biogràfica, el crític igualment ha d'enfrontar-se a un conjunt de textos i paratextos que constatment les indiquen, i llavors queda sense explicar-sota quina lògica el biografisme intervé). Quin és, llavors, el paper del biografisme en el primer Montale?

5. La desestabilització del pacte autobiogràfic com a representació pragmàtica

*Les conseqüències del gest autorial en la creació*³⁰⁹

Sobre els motius dels límits de la tolerància a l'obscuritat en el marc de la lírica moderna, hi ha dues qüestions que en el cas del primer Montale resulten essencials: la primera és la reflexió sobre les conseqüències de la participació activa de l'autor com a glossador del seu propi text i que posa de relleu el problema del biografisme; la segona, el debat entorn de la poesia en la seva funció d'explicar una veritat pre-existent o de constituir-ne una d'original a partir de la seva creació.

a) Intervencionisme i paratext

Si es fa ineludible un debat sobre el paper de l'autor, és en gran part per la seva voluntat interventora (glosses, notes, entrevistes...), les diferents actituds davant de les preguntes sobre el significat del text (col·laboradores, anticol·laboradores, falsificadores) i els seus motius (aclariments sintàctics, concepció poètica, comentaris...). És en gran part gràcies a aquestes intervencions i reaccions que es retroalimenta la percepció —sovint no factible o contradictòria— d'una aparent dependència total o parcial del sentit poètic respecte de la vida del creador.

Per començar, destaquen fets com l'aparell de notes que va afegir a la publicació de *Le occasioni* de 1939. Es tracta d'un fet representatiu del seu interès per «chiarire alcuni rari luoghi nei quali una eccessiva confidenza nella mia materia può avermi indotto a minore prespicuità» (*Tutte le poesie*, 1990: 1087). Com s'havia dit,

³⁰⁹ Amb *gesto autorial* manllevo l'expressió d'Agamben (2005).

no estem davant d'un projecte de depuració i agramaticalitat, com tampoc d'obscurantisme programàtic —cosa que el distingeix, com diu Fortini, de l'obscuritat dels hermètics—. És per aquest mateix motiu que qui compon els poemes es mostra sempre col·laboratiu a l'aclariment de possibles ambigüitats sintàctiques (del tipus «A lei» = «alla vita, i no a ella») o a estendre's en passatges tan concentrats que posen en perill el referent d'una imatge que no es vol purament abstracta. A «Carnevale di Gerti»:

9 se si sfolla la strada e ti conduce
in un mondo soffiato entro una tremula
bolla d'aria e di luce dove il sole
12 saluta la tua grazia —hai ritrovato
forse la strada che tentò un istante
il piombo fuso a mezzanotte quando
15 finì l'anno tranquillo senza spari.
[...]
torna alla via dove con te intristisco,
quella che additò un piombo raggelato
66 alle mie, alle tue sere:
torna alle primavere che non fioriscono.

En la mateixa dinàmica d'augurar la salvació de l'altre-actiu, el plom fos que apareix en dos punts del poema és l'indicador d'una possibilitat d'alliberament («hai ritrovato forse la strada»). Al voltant del metall, s'agrupen les condicions de l'ocasió (apareixen l'«instant» relacionat amb allò epifànic i el silenci de «l'anno tranquillo senza spari» que es contraposa al present llastimós davant del qual cal resistir). Tanmateix, el perquè del «piombo fuso a mezzanotte» i la seva connexió amb el mostrar un determinat camí no s'entén sense el coneixement d'un ritual que preveu el seu ús per a pràctiques endevinatòries, i que Montale facilita:

CARNEVALE DI GERTI: ...'il piombo fuso' gettato a cucchiariate nell'acqua fredda dà luogo a incrostazioni e solidificazioni che permettono, a seconda delle varie difformità, astrusi oroscopi individuali (TP: 1087).

La potencial obscuritat d'aquesta classe de casos mai sembla un fi en si mateix, i la freqüent facilitació de les circumstàncies en què

actuen els elements visiblement més desarrelats és una prova d'això. El recurs, per dir-ho així, de l' anotació al marge del poema, apareix en diversos formats, tant per iniciativa pròpia com per requeriment aliè, i dóna l'oportunitat de salvar cert grau de contextualització de la narració poètica, la literalitat, el comentari i, en alguns casos, fins i tot la reflexió filosòfica. Aquesta classe d'afegits són bastant coherents amb la poètica montaliana i formen part de l'equipatge del text en contínua circulació, motiu pel qual em semblen poc polèmics i útils a qui vulgui tenir-los en compte.

Existeixen, en canvi, altres tipus d'aportacions més complexes: si en la primera edició dels *Ossi* una nota d'autor indica la independència de l'organització de la narració poètica (diu que la disposició dels poemes no es correspon amb l'ordre de creació),³¹⁰ aquest mateix també afegeix «indicazioni di luogo e di fatto» (TP: 1087) que situa les accions en contextos «reals». Aquestes precisions podrien representar, simplement, una recreació històrica per a la narració poeticoficcional. No obstant això, Ferraris ja observà que les informacions enciclopèdiques (com per exemple que Lindau està situat en el llac de Constanza) semblen més aviat una diversió del poeta que no pas un intent real d'aclarir (1998: 219-220). De fet, per òbvies o disponibles, són totalment inútils com a revelació autorial destinada a resoldre ambigüitats lingüístiques o sobre el sentit global del poema. Que els llocs i fets participin en els poemes com a part de la seva recreació històrica o que es tracti de referències autobiografistes és una qüestió, com veiem, que continua pendent.

Luperini (2012: 75-82) ha dedicat un breu estudi a la feina de Silvio Guarnieri; un cas de recepció bastant il·lustratiu en aquest sentit (destaco les apel·lacions directes al poeta per carta editades per Greco el 1990). Es descriu la voluntat del crític a «postulare una “coincidenza” fra opera e comportamento» (*ib.*: 76) i, encara que no

³¹⁰ En les dues edicions successives, aquesta nota es manté i fins i tot s'amplia; i el mateix passa amb l'ordre de les composicions en *Le occasioni*.

hagi utilitzat la seva correspondència com a font hermenèutica ni filosòfica, «i qüestions rivoltis a Montale propongon continuamente una interpretazione esistenziale e morale che il poeta invece si rifiuta accuratamente di avallare, riconducendo con ostinazione il commento al dato semantico e fattuale» (*ib.*: 80). És veritat que de vegades Montale no respon amb gaire entusiasme a les preguntes del crític: «[en referència a “Carnevale di Gerti”] ora chiedi il paese dove gli Onagri: — Si tratta di un paese di sogno, ideale, o si allude a un vero paese? Montale sottolinea *sogno* e scrive “sì”» (Greco, 1990: 39). En altres casos, el poeta ha arribat a expressar autèntic disgust davant massa interpellacions: «troppa luce che i cosí detti commenti estetici gettano sul mistero della poesia» (de l'article «Due sciacalli...» [1950], SM2: 1490) Encara que es tracti d'una qüestió transversal, dels mecanismes que planten cara a allò inexplicable del «mistero della poesia» ens n'ocuparem en el capítol següent; ara és simplement bo recordar que a ells s'atribueixen alguns dels motius de la negativa —o impossibilitat— de l'autor d'explicar part dels seus poemes.

Encara existeixen més ocasions en què es manifesta la gelosia de Montale respecte a determinats requeriments de claredat, i que concerneixen operacions de valor complex quant a la possibilitat d'associació de determinat contingut poètic on la dada històrica sembla que s'amaga. Exemples d'això en són l'ús dels pseudònims, d'anagrames, jocs de paraules o encriptacions que, en molts casos, cobreixen el que indiquen. A part, també hi ha les explicacions en què els elements extraliteraris sembla que es lliguen amb els literaris; poso per exemple, també sobre «Carnevale di Gerti», quan Montale aclareix el vers «che sfolla le caserme»: «Posso indicare che il marito di Gerti (già incluso fra gli assenti) era allora soldato» [TP: 1087]). L'espòs de la protagonista ni tan sols apareix mencionat en els versos, per això quan s'afegeixen notícies sobre ell per via del comentari, no queda tan clar si es refereix al personatge com a la persona.

Altres cops, les explicacions es mostren en una versió dels fets tergiversada, i constitueixen un fals testimoni respecte als fets històrics de la vida. Aquí haurem de preguntar-nos per què Montale resulta «non sempre attendibile» (Amato, 2006: 67); si podria tractar-se de la protecció de la seva pròpia privacitat (per exemple, a qui va dedicat exactament cada un dels motets), la qual cosa no implicaria necessàriament un «pacte de veritat»;³¹¹ o si es tracta d'un motiu poèticocreatiu pròpiament dit i tal vegada més complex (que Arletta morí jove i que es tracta de records inventats, presentats a través de declaracions en les quals no s'especifica un «pacte narratiu», sinó més aviat un autocomentari de valor filològic i crític). La convivència de casos que reuneixen les dues raons seria possible, però sense deixar d'implicar cada una de les seves pròpies conseqüències en el procés receptiu.

De vegades, doncs, existeix una voluntat didascàlica i de facilitació del sentit literal i gramatical del text que conviu amb la indisposició a explicar el «mistero della poesia»; de la mateixa manera que existeix el reconeixement d'una informació no donada en el poema que situa i explica part de la narració, però que topa amb certes restriccions. Aquest segon assumpte, que no desenvoluparé fins a l'últim apartat, no es resol gràcies a la coherència de les «veritats» del tipus que es vulgui, ni tampoc gràcies a la funció de la intervenció de Montale com a autocomentarista i creador. De moment, em limito a posar de relleu l'espai de fricció que s'instal·la entre el lirisme com a representació pragmàtica de la subjectivitat, el polèmic paper de l'autor i de l'ús de la seva biografia com a clau, i la independència de la creació respecte a ell.

³¹¹ Amb el «pacte de veritat», «pacte de referencialitat» o «pacte de lectura autobiogràfica» em remeto sempre a les expressions lejeumeianes referides a aquelles obres en què de manera explícita els esdeveniments narrats formen part de la vida de l'autor, a diferència del «pacte narratiu» en què la veritat poètica no està subjecta a aquest tipus de verificació.

b) Creació vs. expressió

Pel que fa a l'ús de la poesia per reportar un fet preexistent (conegut en la vida o ment del poeta) o de crear-ne un de nou (inèdit i original), un breu excurs permetrà convocar la tradició ibèrica en la discussió: en la generació dels cinquanta, va aflorar una discussió que expressava dues maneres d'abordar el problema: la poesia com a comunicació i la poesia com a coneixement. Ambdues posicions implicaven la presència central de la primera persona com a veu anunciadora i punt de vista d'una subjectivitat des de la qual s'emetia virtualment el discurs, però en un cas s'entenia aquest jo com a font d'un significat anterior i com a agent d'una intenció de comunicació de veritat (real o imaginària) amb el receptor, mentre que en l'altre s'aclamava el reconeixement de l'autonomia d'allò poètic independent d'un origen fàctic extrapoètic, així com la col·laboració del receptor a l'hora d'activar el contingut líric (coneixement).³¹² Davant de la disjuntiva expressió/comunicació sorgeixen propostes com «La otra sentimentalidad» (1983)³¹³ o

³¹² El primer posicionament l'assumeixen poètiques com les de Carlos Bousoño (Astúries, 1923). En el text «comunicación “real”, comunicación “imaginaria”» (1970) defineix la poesia com a comunicació entre escriptor i lector. Aquesta comunicació pot ser real, i llavors el poeta de carn i os aconseguirà transmetre a la persona que el llegeix un estat d'ànim anterior al poema mateix i es parlaria necessàriament d'emocions, sentiments o estats anímics anteriors al poema. En l'altra banda hi ha els poetes com Carlos Barral (Barcelona, 1928-1989), que considera que la poesia no comunica, sinó que en tot cas expressa: «La teoría de poesía como comunicación, constituye, cuando se formula científicamente, una [...] simplificación que desconoce la autonomía del momento creativo, en el que nace un estado psíquico determinante del poema (de tal modo que nada impide que el poeta lo descubra en el poema mismo)» (1966: 67).

³¹³ Es tracta del conegut manifest de Granada, firmat per Luís García Montero, Álvaro Salvador i Javier Egea: «La poesía es confesión directa de los agobiados sentimientos, expresión literal de las esencias más ocultas del sujeto. Por ello todas sus afirmaciones se hacen rápidamente generales y se citan con la seguridad del que se sabe en un género donde no es posible la mentira. [...] Pero las cosas cambian, ya se sabe, al ritmo de la historia. [...] el poema es también una puesta en escena, un pequeño teatro para un solo espectador que necesita de sus propias reglas, de sus propios trucos en las representaciones. La fundación mítica del yo sensible, cimienta de la moral burguesa, utiliza la poesía para reproducirse precisamente por su irrealidad. [...] Nunca una mentira se ha repetido tanto y con tanta sinceridad» (2006 [1983]).

l'adopció de la doctrina de Langbaum (1957) per part, entre d'altres, dels integrants de l'anomenada escola de Barcelona: Gil de Biedma, Ferrater o Barral.³¹⁴

La generació dels poetes de l'experiència és algunes dècades posterior a la publicació de *Le occasioni*, però aporta els termes per al debat i mostra la llarga vigència de l'herència del romanticisme en el segle XX, sobretot pel que fa a l'aspecte de la creació i a la relació del jo líric i el jo autor. De fet, existeix en Montale un equivalent d'aquesta reflexió, plantejada en termes similars i formulada per Brooks en el seu capítol «Writing: expression or creation?» (2002: 15-28). Allà es destaca que la generació d'alguna cosa diferent de l'estat original de la ment de l'autor en el procés de creació és un assumpte central: «he focuses on the expressive médium itself —language— in the creation of meaning in poetry» (2002: 19). El procés metafòric, les decisions formals i les dinàmiques lingüístiques afectarien la selecció de paraules i la dotació de sentit, de manera que, si realment un estat d'ànim vague precedís el poema, quedaria totalment reconvertit en l'escriptura final. Amb tot això, en aquest mateix producte lingüístic caldria la consciència de les seves pròpies limitacions en tant que producte lingüístic («lettere fruste / dei dizionari», «non ho che queste parole»... [*Ossi*: «Potessi almeno costringere», v. 11-12, 15]), de

³¹⁴ Langbaum no intenta definir la poesia de l'experiència com un corrent històric, encara que posteriorment s'hagi utilitzat en sentit cronològic per designar aquella poètica de l'objectivitat i de la figuració realista entre mitjans dels 80 i mitjans dels 90 (vegeu Posada [1996]). No deixa de ser curiós que aquest impuls per allunyar-se del model de geni romàntic per un altre model que Pessoa anomenarà el poeta fingidor, acabés amb una desviació crítica que tendia a interpretar l'experiència com a experiència real de l'autor, de manera que aquesta designació ha acabat per associar-se amb un text de caràcter comunicatiu, allunyada del simbolisme hermètic i de l'experimentació. Pot veure's una defensa de l'experiència com a escola en l'antologia de Llavor, *Les veus de l'experiència* (1997); i una tendència crítica en el conjunt d'articles recollits per Roig a *El gos del poeta* (1994).

manera que es podria aspirar, paradoxalment, a allò que només l'obscuritat resultant permetria il·luminar.³¹⁵

Molt freqüentment, la crítica montaliana ha intentat buscar una resposta prèvia a la comunicació o a l'expressió, «il testimonio di un “prima” biografico, confuso, irrazionale, aleatorio, emitivo, etc., che precipita (in senso tecnico) in un “dopo” poetico il quale, a sua volta, risponde a altri e diverse leggi, le proprie» (Petrucci, 2011: 155). Aquí, l'important de l'abans i el després no és la possibilitat de trobar puntuals continuïtats entre successos i escriptures, sinó la relació de dependència o no que pot establir-se entre ells. Si parlem de creació, el text no pot concebre's com a simple traducció lingüística d'uns sentiments o idees preconcebudes, sinó que el seu valor es determina per un reconeixement d'originalitat i autonomia (la veritat creada com a ficció). Aquesta posició, com també sosté Brooks (2002: 18), ha estat corroborada pel mateix Montale en diverses ocasions: «il lirico ha bensì un punto di partenza, uno stato d'animo, ma ha anche un punto d'arrivo che è spesso imprevedibile e non è mai, o quasi mai, l'esatta traduzione di quello stato d'animo [punto di partenza]» (SM1: 1199). O: «Il Croce diceva: la poesia è dentro il cuore del poeta, che poi la scriva o non la scriva non toglie nulla. Invece non è vero affatto, se uno si impegna a scrivere, questo fantasma interno cambia, a volte cambia sesso, età, peso, misura, sapore, odore» (Cima, 1973: 15). Són aquests canvis imprevisibles que portarien a Montale a «non essere affatto un poeta intenzionale» (SP: 574), perquè, en aquest procés casi alquímic, el poeta coneix el poema una vegada està acabat: «a cose fatte leggo i critici e scopro le mie intenzioni» (SP: 577).

Per tot el que s'ha dit, el que proposo no és interrogar el text sobre la seva veritat, entenent veritat com s'entén en el pacte de la

³¹⁵ Ott remarca la influència nietzscheana de *Veritat i mentida* que propaga el llenguatge no com a expressió d'una veritat prelingüística, sinó com a creador de veritat. La seva creativitat lúdica contradiu el principi d'univocitat i claretat. Per això, la simulació artística és acollida per Montale i, si s'escau, pel nom del «fantasma» (2005: 39-41).

convenció de l'autobiografia tradicional, que en pressuposa una existència prèvia i el seu trasllat des d'un interior prelingüístic a un exterior-escriptura (comunicació/*expression*); sinó reconèixer en el to autobiogràfic un tipus de discurs representatiu de la subjectivitat moderna a partir del potencial creatiu de realitats (coneixement/*creation*).

c) Silenci pactat, silenci tolerat

Intentaré il·lustrar el que s'acaba de dir amb alguns textos. Començo amb un altre text de *Le occasioni* titulat «A Liuba che parte»:

Non il grillo ma il gatto
del focolare
3 or ti consiglia, splendido
lare della dispersa tua famiglia.
La casa che tu rechi
6 con te ravvolta, gabbia o cappelliera?
sovrasta i ciechi tempi come il flutto
arca leggera —e basta al tuo riscatto.

Com es veu, el text conté un alt nivell d'el·lipsis i des-situacionalització —no per casualitat el poeta parla de «el finale di una poesia non scritta» (TP: 1087)—. Comparo ràpidament aquestes característiques amb dos escrits de Juana Ibarbourou (Melo, 1885 - Montevideo, 1979):

Me ha quedado clavada en los ojos
la visión de ese carro de trigo
3 que cruzó rechinante y pesado
sembrando de espigas el recto camino.

¡No pretendas ahora que ría!
6 ¡Tu no sabes en qué hondos recuerdos
estoy abstraída!

Desde el fondo del alma me sube
9 un sabor de pitanga a los labios.
Tiene aún mi epidermis morena

- no sé que fragancias de trigo emparvado.
12 ¡Ay, quisiera llevarte conmigo
a dormir una noche en el campo
y en tus brazos pasar hasta el día
15 bajo el techo alocado de un árbol!

Soy la misma muchacha salvaje
que hace años trajiste a tu lado.

El poema pertany a *Raíz salvaje* (1922), i comparteix amb l'anterior algunes de les característiques del lirisme modern: en el discurs íntim i també «dessituacionalitzat» no cal saber quin és el carro «ese»; s'entén que és igual quin sigui mentre quedi clar que no és un de qualsevol, sinó que el jo el coneix i el pot determinar. Tampoc no és necessari saber qui és, nom i llinatge, el tu amb qui s'anhela dormir en el camp (el destinatari intern, qui fos, n'hi ha prou de saber que és qui el jo desitja). Tampoc no s'egigeix una explicació sobre de quina manera era abans (i ara) la noia salvatge, ni en què va consistir la trobada passada, ja que el que es pretén destacar és que l'enyorança o desig es funden en una trobada prèvia, més que no pas com va ser exactament aquesta trobada. L'important no és la informació que falta, sinó aquella que es troba o no a faltar.

El panteisme i la descripció de la natura d'aquesta estació de Juana de América carreguen cert llast retòric que en successius poemaris anirà donant pas a un discurs més íntim i més privat del llenguatge. Per exemple, en aquesta primera estrofa de *Oro y tormenta* (1956):

- Asida de una rama de neblina
dialogo con mi ayer, oro y tormenta.
3 La furia del clavel entre la menta
enciende todavía la colina.

En aquest segon fragment, d'expressió més enfosquida i analògica, els elements s'entenen com a figuracions de concreció incopsable però, dins de la possible dispersió del sentit, acceptables per al lector de poesia simbolista i interpretables dintre la seva convenció. La glossa podria quedar així «des d'una posició d'incertesa, tal vegada la que les meves possibilitats d'autoconsciència em

permeten, m'enfronto al meu passat; amb moments daurats i altres de turmentosos». El clavell entre la menta i el turó són elements d'un paisatge natural que actuen presumiblement com els d'un paisatge interior i imparafrasejable en termes diversos. En l'exercici comparat del passat amb el present, sembla que es vulgui canalitzar la recuperació o pervivència («encara») de certs elements associats al *pathos* i als potencials de la joventut («fúria»), en què el poder d'una petita flor es delata per la seva capacitat d'afectar tot un turó. No cal saber si és exactament això, però sí que és possible a partir de la lletra literal i del seu poder de suggestió.

El més significatiu pel que fa a la comparació amb Montale, doncs, és que cap lector d'Ibarbourou hauria de preguntar-se de quin turó es tracta, o si la boira era vera, o l'or o la menta en el seu paisatge. Basta acceptar aquests elements com a analogies obertes que són: el cereal que transporta el carro deriva en una experiència sinestèsica en la tercera estrofa que consolida la insistència del record lligant el «Me ha quedado clavada en los ojos / la visión de ese carro de trigo» (v. 1-2) amb «tiene aún mi epidermis morena / no sé qué fragancias de trigo emparvado» (v. 10-11). Aquesta permanència de la memòria és la de la trobada amorosa, de l'ahir i de l'avui, i al marge d'això, l'activitat del carro era la d'un carro comú; la seva aparició com a tal no despertava estranyesa ni curiositat. El motet, en canvi, ha suscitat necessitats diverses en què, com veurem, ni s'accepta l'obscuritat de tipus simbolista, ni només la del lirisme dessituacionalitzat. En la construcció «Non il grillo ma il gatto», per exemple, s'ha de llegir en clau de faula (el primer traspasa les seves funcions de conseller-àlter ego al segon) i emblemàtica (el gat domèstic, «del focolare», posa com a emblema la llar o «splendido / lare» d'una família actualment dispersada); només com a animals comuns no s'entén, no s'explica per què un no i un altre sí. Però el fet és que existeix una necessitat de saber sobre ells, i és en aquesta recerca que entra en joc la certesa que és l'autor, si vol, el que pot revelar tots els perquè del seu escrit.

Els versos 5 i 6, en els quals el jo es pregunta si la casa que ella porta a sobre és una gàbia o un lloc per posar barrets, obren una pregunta encara més insidiosa: la llar de la família és una institució simbòlica (amb un gat com a emblema) i, per tant, «ravvolta».³¹⁶ Aquesta, tanmateix, es compara amb dues funcions inquietants: una és la que acull presoners, l'altra, fa de complement bonic.³¹⁷ Estem parlant de la vivència de Luiba i del gat a la vegada; és la casa d'algú més? Finalment, la mateixa casa és comparada amb una arca lleugera que «sovrasta i ciechi tempi» (v. 7-8) i que salvaria la seva vida: està referida necessàriament a un temps històric?

Hi ha diverses maneres de seguir indagant sobre tot això. Una primera opció és la d'identificar objectes i constants que han adquirit un significat específic en el cicle intern del primer Montale; una altra, a través de la recerca d'una història que l'autor ha viscut, imaginat o creat i de la qual ha quedat l'enunciació lacònica del poema. Per a la primera opció, recordem com en l'incipit de *Le occasioni* l'escenificació que inaugurava la imatge del balcó proposava una disposició que resultarà freqüent i en la qual el jo habita en un espai tancat (interior domèstic que conté i resguarda) en contraposició amb l'exterior amenaçador a l'espera de l'ocasió (jardins de vegetals solitaris i carrers plens d'autòmats o d'una massa humana informe, anònima i morta en vida). Seguint la lògica de les dinàmiques internes d'aquest univers literari, la composició podria representar la possibilitat d'interpretació del tu com a funció del jo i com a possible reflex d'un mateix en la mirada de l'altre. La diferència de l'ateritat, ja se sap, és la seva capacitat de moviment i acció activa («che parte»), que contrasta amb la paràlisi física del subjecte enunciator. Diversos elements tracen la simetria entre els dos agents: tant aquest tu que pràcticament ni s'ha presentat com el

³¹⁶ Sobre la relació de les figures de Dora, Gerti i Luiba i la seva funció d'encarnar una experiència visionària en contrast amb l'intent del jo d'interpretar racionalment els seus gestos, vegeu De Rogatis (2012: 53-57).

³¹⁷ Les *capelliere* eren les caixes que portaven les dones benestants per protegir els seus barrets elegants.

jo que ja coneixíem, es procuren una escorça protectora —«La casa che tu rechi» (v. 5)—, en cap cas garant d'un benestar definitiu, ja que implica una defensa d'algun tipus d'agressió que acorrerà, també indicada en les connotacions de la «gabbia» (v. 6), que en l'instant que protegeix empresona. Es tracta del preu de la resistència contra les ferides de la vida, del temps i de la història; un suport similar al del vaixell que permet mantenir-se a la superfície (com quan a *Ossi*: «È l'ora che si salva solo la barca in panna» [«Arremba...», v. 11]). I «basta al tuo riscatto» (v. 8), però no sense notar l'ambivalència entre l'esperança de salvació i la precarietat de la solució de pervivència.

En canvi, si les llacunes volen omplir-se mitjançant la investigació sobre la història de Liuba, s'arribarà a Ljuba Blumenthal, una jueva triestina que va haver d'abandonar Itàlia a causa de l'exclusió posterior a la promulgació de les lleis racials del 1938, també la resta de la seva família (per això «dispersa», amb una possible referència a la diàspora jueva). Aquesta amiga de Montale decidí emportar-se amb ella un objecte cobert que feia de gàbia per al gat però que a simple vista podia aparentar una caixa per a un barret: «Liuba parte e porta con sé il gatto cui è affezionata» (Carta de Montale a Avalle, dins *Avalle*, 1970: 91-100).³¹⁸ La veritat és que gran part del públic de Montale, especialitzat o no, espera aquest tipus de postil·les que estan donades per exigència de la crítica, per iniciativa del poeta o per tots dos. Les expectatives de poder rebre informació complementària d'aquest calibre, a diferència del cas d'Ibauborou, alimenten la demanda de significat per intolerància a la descontextualització, i és que per al lector montalià d'avui, si no és que decideix posicionar-se en el textualisme estricte, el text s'ha transmès amb la divulgació adjunta de l'episodi de la jueva.

³¹⁸ «Quello che interessa il poeta è [...] un dettaglio. Liuba parte e porta con sé il gatto cui è affezionata. L'ha messo in uno dei suoi bagagli, “gabbia o cappelliera”, ed il particolare tra il serio ed il faceto illumina di simpatia e di speranza il “tema” del viaggio» (*Avalle*, 1970 [1965]: 91-100).

De moment, la primera proposta troba una figuració de l'amenaça de la vida, l'exemple d'una voluntat de resistència expeditiva en contrast amb l'experiència immòbil del jo, i l'ambivalència d'una solució amb contraindicacions, però que aturaria la caiguda. La descontextualització no representa cap impediment que serveixi per a aquest sentit, ni per a la fusió en el tu del v. 5 del jo (poetant), del tu (Luiba) i d'ell (gat) com a possibles subjectes dotadors de sentits. La segona és una estratègia que parteix d'un altre tipus d'aspiració: la de concretar els déiptics i les circumstàncies, incalmable per la simple acceptació del tipus de lírica (moderna i difícil, però en certa manera també biografista) que es consumeix. Les estratègies interpretatives no han de resultar excloents; el que és realment simptomàtic de tot això és la manera amb què l'autor proporciona informació sobre els fets en què es basaria el poema, ja que finalment declara que en el comiat de Liuba el que la *cappelliera* amagava no era un gat, sinó documents: «La “gabbia o cappelliera” contiene il gatto? [...] No, contiene effetti personali, ma rievoca la festa del grillo (acquistato in gabbia)» (pregunta de Guarnieri i resposta de Montale a Greco, 1990: 31).

Cal recordar que l'«escena referencial» de la partida explicada a Guarnieri en la qual es declara que en el recipient no hi havia el que sí que hi havia en l'«escena poètica», també fou una invenció:

[Liuba] Credo che fosse già cittadina inglese e residente a Londra ai tempi delle persecuzioni. Non l'ho vista partire, non so nulla del suo eventuale bagaglio. Quindi ciò che ho detto a Guarnieri non vale nulla. È possibile che l'idea del grillo sia un ricordo di quella festa di Firenze, in cui si vendono grilli in gabbia» (carta de Montale, a Avalle, 1970: 95)

Tenim, per una banda, el reconeixement de la «metainvenció» sobre la partida de la jueva; per l'altra, aquesta manera de subratllar la inconsistència de la memòria i de deixar oberta la possibilitat que l'última versió sigui encara inexacta en relació amb el que s'ha viscut («credo che», «è possibilie che»). La falsificació a Guarnieri (utilitzo aquest terme perquè en tot moment Montale obvia que la dada sigui de caràcter imaginari o de la narració poètica) i la

posterior despreocupació d'Eugenio per confirmar la seva pròpia hipòtesi de veritat, fan que en conèixer del cert la suposada anècdota tal com succeí, es relativitzi la importància que sigui veritat, ficció de primer grau o de segon. En qualsevol cas fa la mateixa funció: cobrir una necessitat creada en part pel mateix autor, que amb la seva intervenció impedeix un pacte de tolerància al silenci per convencionalització d'una poètica «dessituacionitzada».

Una última consideració és sobre l'acumulació de capes de significat entre el text (dins del qual s'insereixen la clau bíblica i la del grill com a conseller en col·laboració amb el repertori col·lectiu),³¹⁹ el cotext (entès com la resta de poemes, si acceptem la idea del llibre i en especial dels *Mottetti* com a unitat que permet una lectura omnicomprendiva) i el context (que impedeix l'angoixa davant de l'excés de l'*ex abruptus*, i que en aquest cas ens ofereix l'anècdota, encara que sigui inventada, i la recreació històrica; un panorama plausible però independent d'un pacte de veritat). Només a través del conjunt es pot donar llum a un sentit tant sobre la història que s'explica,³²⁰ com sobre l'enèsima versió de la salvació de l'altre (del jo en ella i ella en el gat), com ja s'havia pogut llegir, a la seva manera, amb Arsenio, Gerti o el tu de «Il balcone».³²¹ Un conflicte, al cap i a la fi, propi de la humanitat, tal vegada per això que «l'argomento della mia poesia (e credo di ogni possibile poesia)

³¹⁹ Un altre tipus de font que col·labora en el procés interpretatiu són aquestes dues claus de la tradició col·lectiva: el mite religiós de l'arca de Noè, que davant la tragèdia obre un viatge a l'esperança i a la salvació de la diversitat i també la caracterització del grill com a conseller segons el rol en la faula (com fa notar Garofalo, 1989), la funció del qual queda desplaçada per la construcció «Non il grillo ma il gatto / del focolare / or ti consiglia, splendido».

³²⁰ «La casa-bagaglio —che sia “gabbia” o “capelliera”— porta in salvo il gatto, “lare” della genealogia ebraica della donna e simbolo della continuità della vita» (De Rogatis, 2011: 60).

³²¹ «Essendo figure per lo più inventate (Gerti venne una volta o due a Firenze) in qualche modo avviene uno sdoppiamento» (Montale entrevistat per A. Cima, 1977: 194).

è la condizione umana in sé considerata; non questo o quello avvenimento storico» (SM2: 1591).

Per arribar fins aquí, hem vist que, al mateix temps que persistia l'interès per la història sobre la que suposadament es basa el poema, aquesta història es pot dissoldre en l'oblit o la impostura, potser perquè com a idea completament definida i prèvia a la creació, mai havia existit o, en cas que sí, no ha importat.

La convenció lírica és un pacte que es construeix

a) L'especificitat del lirisme modern

L'esigenza storica, contro teoria e gusto dello storicismo idealistico [...] implica autobiografia, singolarità estrema

ORESTE MACRÌ

Ya he indicado antes que la percepción de la realidad vivida y la percepción de la forma artística son, en principio, incompatibles por requerir una acomodación diferente en nuestro aparato perceptor. Un arte que nos proponga esa doble mirada será un arte bizco

ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*

El debat sobre les possibilitat d'adhesió del jo líric a un personatge de ficció o a una persona empírica és ampli, coneix el pas de la història i el gir que suposa l'ingrés a la modernitat.³²² Sabem que en el segle XVIII es consolida un perfil particularitzat del jo poètic, en

³²² «La spaccatura profonda dell'io, ricorre in quasi tutti gli scrittori dalla fine dell'Ottocento alla Seconda Guerra Mondiale [...] e lo stesso io lirico si frange in una molteplicità di "maschere" (Yeats, Pound, Eliot)» (Pagnini, 1991: 314).

què es desencadenen discursos sobre les emocions íntimes i úniques. La falta de decòrum que havia suposat l'exposició d'allò privat va relativitzant-se i passa a formar part predominant del contingut. Arribats a Rimbaud o Baudelaire els poemes ja no es presten a la comprensió partint de la persona que els escriu.³²³ Els grans noms del simbolisme, com Mallarmé i Valéry, reivindicaren la separació entre realitat empírica i artísticoliterària; els ultraistes van condemnar el confessionalisme, i de la banda anglosaxona van arribar propostes com les del correlat objectiu per gestionar l'expressió de la subjectivitat. Mentre que una part important dels *-ismes* intentava eliminar de l'art els ingredients *humans, massa humans*³²⁴ i la decidida dissolució de l'individu, els projectes de reinvençió del jo líric (com succeeix en el marc classicista-modern de Montale) no poden eludir el debat sobre la discriminació entre allò empíric i allò poètic. I si bé se sent el pes d'una tradició que els associa (per herència romànticohegeliana i per desestilització del jo premodern, que dota el subjecte d'una aparença d'autenticitat), la teoria literària s'afanya a advertir una tendència que s'acosta a rebutjar l'autor de la creació.³²⁵ Llavors, caldria pensar en les possibilitats de les formes del discurs autobiogràfic com a recurs per la figuració de la complexíssima subjectivitat moderna en l'àmbit

³²³ Sobre aquest procés vegeu Friedrich (1974 [1956]: sobretot 92).

³²⁴ «Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea» (Ortega y Gasset, 1993 [1925]: 11).

³²⁵ De les bases d'aquesta tradició teòrica destaca Margarete Susman des del 1910 amb el seu *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik* ('l'essència de la literatura alemanya moderna'), un posicionament que es consolidà durant mig segle fins a la culminació de Roland Barthes en el seu estudi *The death of the Author* del 1968, que proposa la lectura com a reescriptura i, per tant, com a mort metafòrica del creador. No deixa de ser curiós, en la producció barthiana posterior, trobar noves mostres de reflexió sobre la implicació de l'element autorial com la que s'ofereix a *Roland Barthes, par lui même* (1975); una espècie d'autoretrat novel·lat en tercera persona sobre el qual caldria un estudi a part dels mecanismes d'autoficcionalització.

de la lírica, que compta amb aquestes lliçons heterogènies des del romanticisme fins a la deshumanització.

El problema de la lírica moderna és què els límits entre l'autobiografia com a gènere i l'autobiografia com a forma discursiva han tendit a mostrar-se i a entendre's de manera insidiosa. En principi, l'autobiografisme líric com a to, sempre que no s'estableixi un pacte de veritat, ha d'entendre's com la modalitat discursiva que permet la recreació pragmàtica de la subjectivitat moderna en la veu del jo poètic. Tanmateix, les pràctiques són complexes i els marges donen joc: quante vegades un autor nega qualsevol intervenció d'allò documentable en la seva creació poètica i, al mateix temps, utilitza material de clar origen autobiogràfic (esdeveniments, noms, dates...) que indiquen, aparentment, una assimilació puntual o total de la vida en l'obra?

Si el supòsit d'originalitat i autonomia de la composició poètica és una certesa consolidada en l'aparell ideològic de l'art i de la literatura modernes, el supòsit d'originalitat i autonomia del jo poètic tradicionalment concentra totes les inseguretats d'aquesta afirmació: a *Les contemplations* (1856) Víctor Hugo ja escrivia que la paraula és un ésser vivent, molt més poderós que aquell que la utilitza; nascuda de l'obscuritat, crea el sentit que vol i, al mateix temps, datava les seves composicions i creava vincles entre l'esfera del creador i la del creat. No és cap recriminació a Hugo, simplement vull fer notar la tradicional especificitat de la poesia en primera persona respecte aquest punt. Val a dir que quan surten les primeres grans publicacions de Montale, acceptar «que l'escriptor comença a crear a partir de només dos ingredients: una llavor creativa i la llengua»³²⁶ no seria demanar gaire. El fet, però, és que

³²⁶ T. S. Eliot dóna suport a aquesta idea agafada de la conferència de Gottfried Benn sobre la poesia lírica («Probleme Der Lyrik») en la qual l'alemany estableix que «Dins seu hi ha alguna cosa que germina per a la qual ha de trobar paraules; però no pot saber quines paraules vol fins que no les ha trobades; no pot identificar aquest embrió fins que ha estat transformat en una sèrie de paraules en l'ordre adequat. Quan té les paraules que li fan falta, la cosa per la qual s'havien

havent repassat actituds poètiques, textos i paratextos i alguns dels seus efectes en les recepcions, es pot afirmar que la lírica montaliana ni es proposa com a ficció pura (és el mateix autor qui dóna indicis del contrari; a les *Varianti*: «Dalla pura invenzione non mi riesce, purtroppo, ricavar nulla»), ni com a autobiografia estricta. Vist en perspectiva, Montale està envoltat de casos similars, que poden arribar a desencadenar l'esquizofrènia dels crítics, ja que constitueixen pactes molt exigents:

Es cierto, reconozcámoslo: en poemas de naturaleza tan claramente personal se hace antipático tener que disociar al individuo de la voz que estamos oyendo, máxime cuando ésta, como a veces ocurre, inscribe su nombre público en la pieza («Para que yo me llame Ángel González» [...]), alude al aspecto físico conocido del poeta o menciona circunstancias obviamente autobiográficas. Ahora bien, a pesar de su dificultad y de su naturaleza anómala, incluso en estos casos yo defendería la necesidad de tal ejercicio (Ballart, 2005: 197-198).

Aquesta tensió entre el viscut i el creat no és estranya si pensem precisament en la crisi de les fronteres entre realitat i ficció associades a la cultura del simulacre dins i fora de l'art dels nostres dies, que ens proporciona unes convencions i expectatives que curen d'espants. No es tracta de transformar el Montale dels anys trenta en postmodern; cal, en canvi, indagar de quina manera el jo poètic s'externalitza del seu ser —en altres figures, d'Arsenio a Arletta— i l'exposa i maneja com a matèria de la versió alternativa de la vida que està creant; però això cal veure-ho conjuntament amb la manera com també ho fa el poeta. Aquesta és la idea principal, perquè la invenció de la vida pròpia en l'art esdevindria així l'alliberament dels límits del subjecte compacte i conegut fins a la societat. Ara bé, no tot es fon en fer funcionar el jo líric com una figuració de la veu del poeta; justament, la novetat de la proposta montaliana consisteix a fer funcionar el poeta com una figuració de la veu del jo.

de trobar les paraules ha desaparegut i ha estat substituïda per un poema» (1999 [1957]: 115, la traducció és meva).

Tant l'adscripció a la *creation* per sobre de l'*expression* com el doble joc autobiografista d'autor, que podem identificar com a reformulació moderna del subjecte i del ser jo en l'àmbit de la creació, apunten cap aquesta direcció. En la ja esmentada declaració sobre els *Mottetti*, en què es negava que fossin una correspondència real, «solo sulle ali della fantasia», «a una Clizia che viveva a circa tremila miglia di distanza» (SM2: 1490), es van trobar tots els ingredients d'aquesta síntesi (al·lusió a la realitat biogràfica, negant-la; a la fantasia creadora, confirmant-la, i a la simetria entre vida i creació, remarcant la seva coincidència a la vegada que li treia rellevància).

b) Lirisme i ficcionalitat

La definició de la convenció biografista, per específica que sigui, implica uns efectes que no poden deixar-se de banda: quan Lejeune (1986: 37-72) es preguntava si seria capaç de llegir de la mateixa manera un relat en què el protagonista portés el mateix nom que el del seu autor o un altre de diferent, la seva resposta era que no, ja que el que diferencia la persona del personatge és la força magnètica de l'«àurea de veritat». Per les mateixes raons, també en el cas que ens ocupa interessa determinar el significat d'aquella expressió que qualificava els motets com a «autobiografia poètica», així com de la figura de l'autor com a font de solucions.

Hi ha una diferència, però, entre la teoria sobre la *ficció*, l'*auto* i el *bio* en narrativa (de la qual parla Lejeune) o en poesia, principalment perquè la ficció s'associa només a la primera. Hamburger, per exemple, parla de lirisme o de ficció en funció de l'existència o no d'un jo com a subjecte enunciatiu. Tradicions sobre nomenclatures a part, el debat sobre la reformulació de les convencions que impliquen aquest tres factors ja s'ha obert a altres gèneres, com per exemple el periodisme en primera persona o el

fals documental. És per això crec que aquestes mateixes discussions poden il·luminar el debat també en el gènere de la poesia del jo.

El model autoficcional

a) Recapitulació i sortida

Intento recollir diverses idees que han anat sortint: el pacte és allò que regula les necessitats d'il·luminació o les toleràncies a la foscor de certes llacunes del text. En els *Ossi* i *Le occasioni*, operat de manera conscientment o no, hi ha un important replantejament del gènere de la lírica moderna pel que fa al seu aspecte autobiografista (que com hem vist en les definicions de Mazzoni i Friedrich és una de les qualitats determinants del seu centre). Per una banda, en Montale se segueixen les constants d'opacitat previstes o implícites (i per tant potencialment innòcies) del gènere: la particularitat d'un discurs subjectiu, les veritats relatives, els avatars del flux de la consciència, les contradiccions, la fragmentarietat, la suspensió dels principis de causalitat i individuació, les invocacions inadvertides de la memòria i la imaginació, la manca de context, etc. Sabem que la repetició d'aquests recursos els convencionalitza —encara que la seva concreció sigui original— i dóna peu a unes maneres d'interrogació i d'expectatives de comprensió (de claredat) determinades. Dic que això succeeix en part en el text montalià, per altra banda, però, les declaracions i gestos autors desestabilitzen la convenció que permetria afrontar el to biogràfic com a representació pragmàtica de la subjectivitat moderna en el jo líric: quan el poeta proveeix els lectors de determinades anècdotes personals que situacionalitzen les narracions poètiques sembla que el text es presenti com a autobiografia (una autobiografia, si es vol, parcial o de la versió subjectiva de la vida). L'autobiografia en sentit estricte, però, tampoc no és acceptable, ja que també sembla que l'autor produeix històries noves i inèdites (*creation*), i les dates que sovint en dóna en declaracions i paratextos no han succeït mai

—o no de la manera com vénen explicades— en tant que experiències empíriques o mentals prèvies a la creació i a les quals l'escriptura s'ha de sotmentre per expressar.

La necessitat de replantejar una relació entre lectura i escriptura que s'enfronti a la hipòtesi del sentit de l'obscur a partir de l'avaluació tant del paper dels textos com dels paratextos i de les intervencions de l'autor («mentides» i claus) no rau, per tant, a certificar el nivell de coincidència entre vida i obra, sinó a determinar si aquesta coincidència entra o no a formar part del pacte poètic. Proposo entendre aquest pacte sota la convenció autoficcional.

b) L'autoficció en narrativa

Ja he dit que el terme *ficció* acostuma a aplicar-se al gènere narratiu (en altres llengües com l'anglès, *fiction* és sinònim de 'novel·la' o 'conte' i no es refereix a la poesia). Però ara, la complexitat d'allò autoficcional posa sobre la taula algunes qüestions clau per al nostre argument, com la independència de la representació respecte a allò representat o la tensió entre la concepció privada del jo i la seva imatge pública per a la posteritat. Sempre en l'àmbit de la narrativa, s'ha anat proposant l'autobiografisme com a laboratori per al moviment de l'autorepresentació a l'autoinvenció. D'aquí s'han derivat noves categories com l'autoficció,³²⁷ que ha gaudit d'èxit entre la literatura dels nostres dies.

³²⁷ En l'àmbit de la teoria contemporània, es considera com a esdeveniment inaugural de l'autoficció la resposta al *pacte autibiographique* de Philippe Lejeune (1975) per part de Serge Doubrovsky, que l'any 1977 va proposar el terme per a la seva novel·la, *Fils* (1977). Sobre l'autoficció en general vegeu Ph. Forest, *Le roman, le je* (2001); Ph. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage* (2008); Ch. Delaume, *La Règle du je* (2010). Tanmateix, la crítica del fenomen mereix ser descentralitzat respecte a França i occident, per la qual cosa val la pena destacar casos rellevants a Llatinoamèrica, Sèrbia o l'Índia. Destaco també l'aparició recent de la primera revista acadèmica dedicada al tema, «Auto/Fiction», publicada a Àsia des del 2013.

La veritat és que la frontera neta entre ficció i no ficció en el registre de l'autobiografia ha estat motiu de discussió en les últimes dècades. Pozuelo Yvancos (1993: 179-225) sintetitza les dues tendències predominants: per una banda, els qui opinen que tota narració d'un jo és una manera de ficcionalització, ja que implicaria una interpretació del subjecte com a esfera del discurs (Nietzsche, Derrida, Paul de Man i Barthes); per altra banda, els qui consideren que novel·la i autobiografia no poden ser considerades ficció per igual, ja que s'hi representen convencions diferents (Lejeune, Gusdorf, Starobinski i Bruss). Avui, de fet, podem parlar d'una revisió postmoderna de les formes de literatura del jo en clau autobiogràfic-ficcional (s'han erigit nocions tan explícites com la *postmodern autobiography* de Roland Sukenick), que s'estén a nous àmbits, com el de la blogosfera en el món de la xarxa i crea productes derivats com la *autophotobiographie* (Sophie Calle). Els estudis culturals, de gènere³²⁸ i postcolonials³²⁹ han treballat propostes des d'aquesta perspectiva que depara el panorama internacional, com l'obra de Charu Nivedita o Annie Ernaux.

Per recordar un cas escandalós, esmento l'exemple de la novel·la francesa titulada *La vida sexual de Catherine M.* escrita per Catherine Millet (2001). En aquesta obra s'evidencia la provocació irònica de la coincidència del nom propi i d'altres dades rellevants com la seva ocupació a la revista *Art Press*, on treballen tant l'autora com el personatge.³³⁰ L'impuls identificador d'aquestes

³²⁸ Entre la varietat de propostes s'observa la creació d'un fenomen casuístic caracteritzat per les narracions d'un jo femení on s'exposen la intimitat, la vida sexual i el cos com espai de reivindicació i construcció de la subjectivitat.

³²⁹ Racid Boudjedra, per exemple, parla del fenomen de la *fiction autobiographique postcoloniale*, mentre que Hawthorne adverteix que l'autoficció en escriptors que pertanyen a grups minoritaris podria ser una resposta a una demanda de voyeurisme per part de la societat dominant (1989: 629).

³³⁰ El nom propi de la persona que firma el text autobiogràfic (que, en marcar l'existència de l'autor i fer-lo responsable del discurs, es converteix en el nexa d'unió entre allò textual i allò extratextual), juntament amb els pronoms personals (que en la mesura que només tenen referència real en l'interior del discurs garanteixen la correspondència entre el subjecte de l'enunciació i el subjecte

dues instàncies a través de la lectura autobiogràfica, però, es veu obstaculitzat per un moviment de distanciament dut a terme, malgrat tot, per un pacte derivat de la inscripció al gènere literari que es defineix explícitament i conscientment, i en el qual el títol i tot un seguit de paratextos adquireixen un paper rellevant.

c) Auto, líric i bio en Montale

De Caro ha dedicat la seva investigació a les «muses» montalianes. En aquest fragment, explica la descontextualització de la lírica moderna que en el cas dels personatges es concreta en la necessitat d'obtenir algun tipus de definició de la història o preludi a la seva aparició:

L'indicazione di attirare su un personaggio, con la sua indefinita storia interiore, rappresentata in mezzo alla concretezza degli scenari, l'attenzione del lettore, per condurlo [...] a un'attiva riflessione sulla limitatezza dell'individuo di fronte all'incalzare della modernità e all'allontanarsi del mondo naturale, aveva un senso se la scrittura poetica si trasformava al suo interno, senza darlo a vedere, in una narrazione presentita. [...] C'era una storia che bisognava indovinare e che preludeva al dramma del personaggio, e il poeta ce ne forniva gli accenti (De Caro, 2007: 7).

La idea d'una història prèvia pot referir-se a aquella de l'*expression*, però també al suposat context de la narració poètica. Sobre l'origen d'aquesta narració, apunto que la cita pertany a *Invenzioni di ricordi*, un volum sobre «vite in poesia di tre ispiratrici montaliane», que parteix d'una citació de Montale: «Nel genere che, con tutto il rispetto per l'insuperabile Reman, vorremmo chiamare dei "souvenirs d'enfance et de jeunesse", narratori italiani si fanno spesso onore. Falliscono, invece, dove occorrerebbe inventare il ricordo» (1955). Aquesta va seguida d'un fragment extret d'una carta de Svevo a Montale del 17 de febrer de 1926 que comença: «È vero che la *Coscienza* è tutt'altra cosa dai romanzi

enunciati), són els criteris més importants a tenir en compte per tal d'establir la identitat entre autor, narrador i personatge segons Benveniste (1971).

precedenti. Ma pensi che è un'autobiografia e non la mia». No és difícil redirigir el que estava esmentat «ai romanzieri nostri» en la producció poètica del mateix Montale i, encara més, pensar que, com Svevo, escriu una autobiografia que no és la seva, una paradoxa abastable sota paràmetres de l'autoficció: «[Montale] dimenticava di aver confessato una volta (forse nel 1928) a Gerti Frankl Tolazzi che delle sue ispiratrici, “una non *era* esistita”, con un palese riferimento (come ora possiamo affermare) al personaggio di Arletta» (De Caro, 2007: 44). Però «existir» no significa res si aquesta existència prèvia no actua com a necessitat, com a condició, és a dir, si no juga cap paper com a tal.

És clar que les estratègies de Montale no són les de Catherine Millet, que no se sap que el subjecte líric s'anomeni Eugenio Montale, que no escriu pas novel·la ni prosa i, finalment, que no reivindica obertament l'autoficcionalitat. Pel que fa a la primera objecció, i encara que els *Ossi* i *Le occasioni* constitueixin un exemple paradigmàtic de les hegemòniques narratives masculines, en les quals la dona apareix com la gran alteritat; el registre autobiogràfic del modernisme ja introdueix un procés de feminització d'aquesta praxis (pensem en Woolf o Stein), una reflexió sobre el desdoblament del subjecte i una retòrica de l'autorepresentació que apunta a la mateixa tendència contemporània vers la fragmentació i la discontinuïtat. Des d'aquest horitzó, sembla que Montale es qüestiona la nitidesa de la línia que separa el subjecte i l'objecte, el passat i el present, la individuació i la indistinció, el jo i l'altre, allò fàctic i allò fictici.³³¹ El seu jo postromàntic ja no pot emprendre un viatge iniciàtic per trobar-se a si mateix en una dimensió més profunda, sinó que el que vol és el

³³¹ Malgrat la distància, casi podríem dir d'època, Montale és conscient del preludi de la debilitació de la crítica en els mitjans de comunicació i de la transformació de la literatura en un bé de consum, d'una transformació de la cultura de masses en què es mercantilitza la literatura i es banalitzava el rol de l'autor. Aquest seria, segons Brooks (2002: 28), el marc en el qual es manifesta la insatisfacció dels límits de les fórmules clàssiques de l'escriptura del jo i s'emprèn la recerca cap a noves propostes.

seu alliberament (de la versió històrica de la seva vida i la seva compacticitat).³³² Pel que fa a la segona, és cert que la noció d'autoficció exposada per Serge Doubrovsky preveu una escriptura on autor i protagonista tenen el mateix nom i cognom, i on els detalls són verídics. Montale no exhibeix l'ús de l'homònim, com molts dels poetes just posteriors (hem mencionat Àngel González).³³³ Malgrat això, el poeta segueix una estratègia de falsa autorepresentació i a moments introdueix pseudònims (com la identitat creada de Micro, que explica la història del motet de «Lo sai: devo riperderti»). Sobre el problema de l'especificitat de la lírica respecte de les formes narratives de ficció, aquesta no és la primera vegada que es parla d'autoficció en poesia i, en qualsevol cas, l'autoficció s'ha d'entendre com a model amb què il·luminar el text montalià o com un marc a través del qual interrogar-lo, més que com a projecte premeditat i intencional de l'autor.³³⁴

Sobre l'última d'aquestes objeccions, si bé el poeta reconeix en múltiples declaracions els mateixos mecanismes, el model autoficcional no es proposa explícitament, la qual cosa ha produït que el «racconto autobiográfico» s'hagi llegit combinant una concepció de l'obra com a creació i expressió, realitat mental i històrica, persones i personatges. Amb tot, descarto atribuir els

³³² Sobre la voluntat de relació amb l'alteritat (alterització) i de fer-se altre (externalització) a través de la fuga d'un mateix per a la seva posterior apropiació com a impuls del desig d'ampliació del ser, vegeu de nou Puelles Romero (2001: 116-121).

³³³ Se m'ocorren altres exemples cèlebres: «He dit que nomia Miquel Àngel Riera / i hi ha estones que no és veritat» (Riera, *Poemes a Nai*, 1965: XIII, v. 84-85); «Sota la llum era pedra / Sota el sol pedra durava. / Era pedra viva... Deia: / Blai Bonet; però callava» (Bonet, *Comèdia*, 1960: 292).

³³⁴ Destaco algunes propostes d'aplicació del model autoficcional en el gènere líric, com ara Menotti Lerro a *L'io Lirico nella Poesia Autobiografica* (2009), en què es remarca la distinció entre «poesie autobiografiche» i «autobiografie in versi» (absents del pacte de veritat lejeunià) en poetes principalment del noucents. En un altre treball, *Raccontarsi in versi. La poesia autobiografica in Inghilterra e in Spagna (1950-1980)* (2012), l'autor reconeix Seamus Heaney, Thom Gunn, Carlos Barral o Jaime Gil de Biedma com els grans testimonis de l'impuls de l'autobiografia lírica a Anglaterra i a Espanya a partir dels 50.

desajustos entre vida i ficció a circumstàncies com el decòrum, la mala memòria, la necessària selecció o els processos més o menys involuntaris d'autoidealització. En canvi, si bé la proposta de recepció d'aquest corpus com a autoficció és deductiva i parcial, almenys basteix una resposta motivada a la pregunta sobre l'obscuritat montaliana i ofereix un model amb el qual es pot ordenar la invenció del record, o la invenció de la invenció, o l'autorepresentació ficcional a cavall entre l'esfera d'allò textual literari i d'allò paraliterari. «Il gatto, o il grillo, o i documenti stessi: “Tutto fa brodo in poesia”» (Carta deMontale, ara a Avalle, 1970). Sí, tot suma, però un es pregunta de quina manera.

Ningú no pot negar que les posicions de molts dels autors declarats de prosa d'autoficció s'il·lustren amb declaracions com «J'écris mes histoires d'amour et je vis mes livres» (Annie Ernaux, 2003: 119) molt comparables al raonament montalià del «poi scopro le mie intenzioni». El que succeeix, finalment, és que l'intervencionisme concerneix l'autor, entès com a persona física, però també com a efecte del text (Foucault, 1986). De cara al lector, quan aquest pensa que consumeix un producte de ficció, tendeix a identificar-se amb el jo; aleshores, a partir del seu context mental (el del lector) reconstrueix lliurement les circumstàncies en què es recrea la situació presentada en el poema. En canvi, quan s'aproxima a les perspectives de la poesia com a comunicació real i de la poesia autobiogràfica estricta, tendeix a evitar la incompatibilitat de la fantasia amb la veritat documental. Les formes de l'autoficció, concretament, no són més que una simulació explícita d'un pacte de veritat. Les conseqüències són tals com que el misteri (aquell que resta velat) es vesteix amb aixovars de secret (aquell que pot ser revelat), ja que existeix un jo-autor que suposadament confina tota la veritat històrica de la qual depèn el sentit.

Així, es tracta d'una possibilitat discursiva que, al mateix temps que presenta l'obra com alguna cosa externa i autònoma, transmet la

idea contrària de la metàfora del poeta ventríloc, ja que l'autor no modifica la veu perquè sembli que és una altra persona, sinó que vesteix la veu del jo líric amb la del jo empíric. La importància d'aquest tipus de processos es veu en Montale molt abans d'arribar a les obres explícitament diarístiques —i aquí vindria molt de gust fer una comparació en diversos aspectes amb les de Foix, o amb altres manifestacions d'autorepresentació en poesia, com a l'«Autorromance de Juanita Fernández» (nom original de la ja esmentada Juana Ibaubourou; a *Romances del destino*, 1955)—. Em limito, però, als dos poemaris que ens ocupen: es podria pensar que el context que l'autor ens dóna als marges del poema és el context de la vida del jo poètic (que ja és en si una narració alternativa dels fets històrics, amb una temporalitat pròpia). El problema, com s'ha anat mostrant en diverses ocasions, és que l'autor es fa passar pel jo poètic sense ser-ho, o, com a mínim, deixant de ser-ho en el moment que la deriva de la creació trenca el pacte de veritat. Aquestes operacions creen confusió i l'única manera que se m'ocorre per il·luminar-les és el model de l'autoficció, ja que permet entendre l'autor com el creador d'un altre que fingeix ser ell. Els mecanismes de desdoblament i redimensió del jo també es donen, llavors, entre el jo empíric i el poètic a costa de la ficcionalització del primer.

Amb això, el que s'intenta no és sinó una apropiació de la pròpia vivència a partir de la construcció d'un relat sentimental i existencial que rep els efectes de l'autointervenció (invocació del record, reconstrucció, recreació) i de la descentralització del jo tot creant una línia que desdiguí l'absolutesa de la veritat del temps i de l'esdevenir històric. Es fa, per tant, una «ficció de la veritat que som». Aquesta estratègia de figuració de l'aparença, com explica Puelles Romero, amb els seus mecanismes de fer-se amb la pròpia vida, permet viure i ser el que no es viu ni s'és: experimentar una existència de segon grau.³³⁵

³³⁵ Sobre aquest tema vegeu l'aportació de Charles Taylor, *The Sources of the Self. The Making of the Modern Identity* (1989).

El que s'és i el que no s'és no rau en la distinció entre la narració de la veritat i la de la mentida en termes absoluts, perquè les dimensions o possibilitat de la veritat, com s'ha vist, són prou obertes. En Montale, la creació d'una narrativa que permet viure el que no es viu també implica desviar-se dels camins de la versió objectiva i col·lectivament comprovable per fets empírics, i mitjançant un llenguatge poètic que no renuncia a la seva articulació lògica i estructural, recorre els camins de l'experiència subjectiva, individual i intransferible, i la intuïció extralògica i extralingüística: és també d'aquesta autoficció que en brolla una oportunitat de significat existencial.

6. Sotjar l'inefable

La reflexió sobre l'inexpressable

Jo no amago a la meva ment l'obscuritat del que dic

LUCRECI (Trad. de Miquel Dolç)

a) El que està fora del llenguatge

En certa mesura, en la lírica moderna la discontinuïtat, la fragmentació o la descontextualització formen part d'un contingut que sovint no és possible arribar mai a reconstruir del tot. Hem vist, però, que sobre els nivells de tolerància a la no evidència del sentit, el pacte hi juga un paper important, tant pel que fa a la definició de les expectatives de la proposta poètica com de la interpretació pragmàtica del to biografista. Una altra qüestió seria aquella de la transferibilitat d'allò únic i de l'expressió d'allò altre. Aquí es presenta una bona oportunitat per a a reflexió filosòfica sobre l'inexpressable que en Montale es fa present: «Io mi considero un uomo che vive dentro un mistero ineffabile che continuamente lo tenta e non si lascia penetrare. E la mia poesia è un diario intimo di questo uomo la cui esistenza oscilla tra memoria ed oblio» (SM1: 262). L'obscuritat associada a la comprensió de les formes del diari i de la memòria ha estat tractada al capítol anterior; pel que fa al misteri que no es deixa penetrar («Non si esprime l'inesprimibile» [SM1: 262])³³⁶ perquè es tracta d'allò que escapa a la paraula, declara Peñalver a *Poema y enigma*:

³³⁶ Cap als anys 60 el poeta arribarà a associar la inexpressabilitat a una condició existencial («L'impossibilità di esprimersi e tuttocìò che oggi è incasellato sotto il nome di alienazione [...] di inadattabilità sociale dell'individuo» [Montale, *Auto da fé* [1966]; SM2: 251]). En aquest text referit a una categoria marxista i titulat «L'uomo alienato», Montale es refereix als presumptuosos falsos místics així com als mediocres que no tenen res a dir (Brooks, 2002: 30). I és que

Hermenéutica y Gramatología, al destinarse respectivamente a la comprensión y a la diseminación del sentido, ¿no continúan siendo las figuras contemporáneas de la reclusión del pensar en el decir, fuera del cual apuntaría *lo otro sin lenguaje?* [...] Lo otro radical, que me estimula a pensar [...]. Porque bajo la diferencia no hay sino la diferencia. No hay secreto bajo el último velo. La desnudez de la verdad no descubre [...] si no la desigualdad de lo diferente (2005: 179).

Però el pensar del poeta està indefugiblement relacionat amb el llenguatge i el dir. I de fet, es tracta d'un parlar sobre el qual es fa una recerca conscient i una optimització dels seus recursos. En el Montale dels *Ossi*, especialment, veurem la relació entre el problema de l'expressió verbal i musical (d'aquí un dels seus poemes més primerencs dedicat a Debussy). El teòric musical Vladimir Jankélévitch, a *La música de lo inefable* (2005 [1983]) exposa la diferència de l'inexpressable estèril (la mort indicible) i l'inexpressable fecund (la vida inefable).³³⁷ També en el seu estudi sobre la inexpressabilitat de la mort:

Lo indecible y lo inefable son las dos formas que tiene un misterio de ser expresable porque nos faltan las palabras para expresar o definir un misterio tan rico [...]. La poesía o la creación que suscita en nosotros la inspiración de lo inefable nos promete un apasionado futuro de poemas y meditaciones; pues el misterio alado despierta pensamientos alados [...]. En eso la muerte es totalmente apoética [...]. Inefabilidad e indecibilidad se rodean una y otra de silencio; ¡pero qué contraste entre estos dos silencios! [...] El silencio inefable, respuesta tácita, tiene algo de sublime, en cambio el silencio indecible no nos inspira más que temor y angustia (Jankélévitch, 2002 [1977]: 88-89).

Així, fins i tot el misteri ultralingüístic pot ser d'alguna manera abordat, ni que sigui amb un silenci indicador. D'igual manera ho

l'inexpressable pot topar amb la inefabilitat, però no necessàriament amb la renúncia.

³³⁷ «Indecible es la noche negra de la muerte, porque es tiniebla impenetrable [...] como un muro infranqueable, nos impide acceder a su misterio: indecible pues porque sobre ello no hay absolutamente nada que decir, y hace que el hombre enmudezca [...]. Lo inefable, por el contrario, es inexpressable por ser infinito e interminable cuanto sobre ello hay que decir» (Jankélévitch, 2005: 118).

formula l'oracle grec, que no diu ni amaga, sinó que apunta.³³⁸ Quan no es fa possible el dir clarament, és perquè la fórmula que més s'adhereix a la veritat perseguida no es troba si no en la seva forma més obscura, i que pot incloure el silenci o l'al·lusió. En unes conegudes declaracions, el poeta parla d'aquest afany:

Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che? Mi pareva di vivere sotto una campana di vetro [...]. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo (SP: 565).

De fet, s'hauria de parlar d'un espai conquerit per a la contínua proposta de redimensionament de la convenció poètica que accepta l'obscuritat no com a mitjà, sinó com la cosa en si:

Montale's poetry has been labeled hermetic. The label is perhaps more accurate when applied to Montale than to Ungaretti or Quasimodo, provided that by hermeticism is meant no so much the obscure language of the message, but rather the message itself (Pipa, 1962: 240).

Ja hem dit per què avui no podem considerar Montale com a part de l'hermetisme històric. En canvi, sí que és veritat que si es presenta un problema d'insuficiència dels mots, és perquè ara aquests volen copsar realitats tals com el paisatge interior, amb la seva part d'irracional i subconscient; la realitat exterior, al·lucinant o insensata, així com el miracle laic i metafísic, *evidente come la necessità*. Semblarà que, *de facto*, aquestes aspiracions de contingut suposen un repte per al llenguatge i la poesia, però aquest és un fenomen que s'ha d'entendre en relació amb la manera amb què les noves necessitats accepten i reconeixen les solucions de la tradició. I la reacció de Montale davant del qüestionament de les fórmules precedents, ben diferent de la seguretat afirmativa del *poeta vates*, és la d'oferir tant l'enregistrament de la crisi cultural i psicològica en relació amb l'expressió i el llenguatge, com les proves i

³³⁸ Heràclit insisteix en la idea que Apol·lo indica o assenyala, però en cap cas no es tracta d'un enunciat clar, ja que sovint inclou contradiccions i demana d'algun tipus de traducció (interpretació) que provi de treure una utilitat de sentit a la seva obscuritat.

temptatives de persistència i recerca. El primer d'aquests dos aspectes es refereix a la diferència que es percep entre el llenguatge i l'alteritat extra-lingüística; el segon, a l'intent a pesar de tot de la «lirica che cerca di comunicare, di trasformare in discorso l'irrazionale della vita, dei sentimenti e delle illuminazioni» (Segre, 1996: 388).

El nostre poeta s'alinea en aquest segon posicionament sense ingenuïtat, així que la convivència entre la constatació de la inexpressabilitat de l'inexpressable i la voluntat d'aproximar-s'hi no ha de semblar estranya. Els beneficis d'aquesta empresa no serien altres que un coneixement més ampli d'un mateix i d'allò altre, perquè, com diu Montale a *Sulla Poesia*, la poesia és una forma de coneixement d'un món obscur que sentim al nostre voltant però que en realitat té les seves arrels en nosaltres mateixos.

Davant d'aquest panorama, llavors, la poètica montaliana no reacciona amb actitud de revolta i desarticulació, sinó amb perplexitat aguda, capaç de reconèixer tant el misteri impenetrable com la relativitat de les veritats abastables pel subjecte. En aquest últim cas, el problema del dir és una reflexió i un fet que es visualitza a través del poema, de la poètica i de la metapoètica. El mateix Montale reconeix, per una banda, que «l'espressione assoluta restava un limite irraggiungibile» (SP: 565); i, per l'altra, que «il libro che appare non è che una via d'accesso al libro che non si scrive» (SM1: 34). Consciència de la inabastabilitat i cerca de vies d'accés i acostament són, doncs, els dos moviments entorn de l'inexpressable.

b) La tematització des límits del dir i del conèixer

A *Ver y no ver* (2005) Stoichita argumenta que l'art impressionista, a més d'una factura pictòrica, implica una tematització de la mirada

moderna.³³⁹ Una reflexió semblant la trobam en Montale, que presenta una tematització del dir, del percebre i del conèixer en relació amb la crisi lingüística i cultural del seu temps. Vegem «El ferrocarril» de Manet:



Manet, *Le Chemin de fer*, 1873.

En el quadre, l'intent de veure per part del personatge que guaita entre les reixes no és reeixit; la boira i les barreres impedeixen a la noia destriar el ferrocarril que en canvi es delata en el títol i en alguns detalls del panorama. Segons l'anàlisi del crític eslaus, la figura que apareix de cara interpel·la l'espectador, mentre que aquest s'identifica amb la que està d'esquena (que no fa de mirall, sinó de filtre) (2005: 24).³⁴⁰ Encara que el ferrocarril no sigui visible, la mirada l'implica i, en la seva absència, el fa present sense

³³⁹ La importància de la pintura impressionista pel naixement de la poesia de Montale ha estat subratllada diverses vegades pel mateix autor, com per exemple en la decisiva *Intervista imaginària* del 1946 (cf. SM2: 1477). Sobre la qüestió de la relació de Montale amb la pintura en general, vegeu Biasin (1985: 43-71).

³⁴⁰ «A veces, el recorrido de óptico de las figuras-eco [espejo] está plagado de elementos obstaculizantes (rejas, barras transversales, postigos, etc.)» (2005: 22); aquestes figures eco, capaces d'exercir un desdoblament respecte al receptor del quadre, el situen com a observador privilegiat, ja que poden guaitar una determinada escena tot i la dificultat. La figura-filtre, en canvi, implica l'impediment de la visió sensible indirecte a la mirada.

qüestionar la possibilitat d'harmonia entre qualitat perceptible i comprensió. Stoichita compara aquesta tendència de l'impressionisme amb la literatura dels 70 del segle XIX: «Zola, que precisament teoritzó el “velo” como metàfora del arte» (*ib.*: 30). La diferència entre Manet o Zola i Montale rau en la diferència cultural que s'imposa entre la segona meitat del XIX i el XX: pel pintor francès les coses encara tenen un nom, i la modernitat de centrar-se en l'experiència individual i quotidiana de la mirada implica un objecte de recerca present (tot i que visualment ocult) i anomenat (en aquest cas en el títol) o anomenable amb conceptes inequívocs. Pel poeta, com veurem amb més detall, el que roman sota el vel mai no serà objecte de visió o de dicció, ni en el moment present de la narració ni en cap altre moment de la temporalitat comuna. D'aquí que s'hagi parlat de *al·legoria obscura*.

Stoichita proposa il·lustrar el seu sistema de filtres de la pintura impressionista a través de la funció dels marcs visuals (finestrals, reixes, ponts), i de la seva relació amb la tradició que adquireix l'objecte-finestra en l'àmbit de la literatura com a obertura de l'interior al món i viceversa:



Caillebotte, *L'homme au balcon, boulevard Haussman*, 1880.



Caillebotte, *Un balcon à Paris*, 1881.



Caillebotte, *Vue du balcon*, 1889-1881.

En aquesta tríada de Gustave Caillebotte s'observa tant el protagonisme de la direcció dels sentits cap a l'exterior com la desaparició gradual de l'espai intern. En la primera imatge, el punt de vista de l'espectador es combina amb el personatge que guaita, mentre que el marc de la balconada mostra materialment els indicis d'un edifici. En la segona, la figura humana que s'interposava i canalitzava la mirada ha desaparegut; l'espectador mira directament sense rèpliques i els plans es simplifiquen; a més, els indicis d'un interior ja no hi són (l'estructura de ferro podria ser l'arrambador d'un pont, d'una terrassa o de qualsevol altre espai extern). En l'última imatge, el zoom ha augmentat fins el punt que la reixa és com la parpella ocular. Si a això hi aplicam el sistema de filtres de Stoichita, podem dir que la imatge 1 inclou la figura filtre mateix, que l'espectador esdevé el filtre en la 2, i que a la 3 la superfície del quadre coincideix totalment amb el sistema de filtres (2005: 40-42).

En el final de «Il balcone» de Montale, si es vol pensar així, també s'hi recullen diverses opcions sobre l'experiència de la mirada-percepció, però el seu cas és més complex per la capacitat de solapament de posicions. A la frase «A lei ti sporgi da questa / finestra» (v. 11-12) el jo mira la dona que mira per la finestra; a «[la vita] che tu scorgi», el filtatge es fa més íntim. En la finestra que no s'il·lumina hi perviu el sentit de la separació entre interior i exterior resseguint la idea de la identificació del balcó amb l'ull (imatges 2 i 3 en què el subjecte observador es converteix ell mateix, o els seus ulls, en balcó, i la casa-cos és la frontera que separa i uneix el de dintre i el de fora). Tanmateix, les diferències respecte de Montale són bàsicament dues; en primer lloc, com en l'obra de Manet, en aquestes de Caillebotte tampoc res no parla de la inaccessibilitat perpètua del sentit que es manifesta en l'exercici de la mirada. En canvi, allò que a les *Occasioni* s'anomena *barlumi* és la clau d'alguna revelació que roman obscura, que descansa en la seva qualitat de no-capturable i d'inadequació al llenguatge o al

coneixement ple.³⁴¹ L'altra diferència és la capacitat de l'enunciat montalià de suggerir la simultaneïtat de diverses solucions del sistema de filtres en una sola experiència visual, que aplega la convivència de la transposició entre mirada del passat i del present, pròpia i mediada, directa o externalitzada.

En els exemples de pintura impressionista que hem visitat, la tematització de la mirada particular i concreta, que inclou accidents de la contingència del moment precís, com la boira, la tanca, la distància o la perspectiva, remarca la centralitat de l'individu-observador modern. En canvi, la problematització de la inabastabilitat absoluta a nivell lingüístic i gnoseològic de l'objecte-absent al qual es dirigeix la mirada, d'allò que no es fa present als ulls, però tampoc al coneixement ple, sinó que resta com una intuïció obscura; així com l'increment de la complexitat de l'experiència de la mirada subjectiva (que permet la simultaneïtat de diferents posicions del sistema de filtres) es manifesta en Montale com a concreció d'una constant que es generalitza a partir del noucents.³⁴²

³⁴¹ Observa Contini en relació amb la tercera estrofa de «Il balcone» que el jo topa amb una carència o impossibilitat general del llenguatge (1974: 54-55). La manifestació del buit i del no-res es duu a terme a través del llenguatge; però aquest és efectivament un ús conscient de la seva precarietat; d'aquí la via negativa o l'al·legoria obscura.

³⁴² Per Brooks, «the tendency to break the poem off in the face of the unknown, pointing towards it without voicing it, is a central feature of Modernist verse» (2002: 11). El crític parla de recursos com la via negativa, l'oxímoron, la paradoxa o la connexió entre la poesia i les arts plàstiques o la música, com postularen els simbolistes i com perseguiren principalment els hermètics. A part, i com veurem a continuació, el llenguatge ofereix altres solucions per temptejar els terrenys de l'inefable.

c) El desig de llegir el món

Ho bisogno piuttosto di oscurità
interiore che di autocoscienza. Non
sarà così per tutti, ma è così per me.
[...] Pubblicerebbe entro il '39 la
raccolta delle mie poesie posteriori a
Ossi di seppia? Saranno 40, non
lunghe. Con titanici sforzi tipografici,
spazi sapienti e carta di certo
spessore...

(Montale a Giulio Einaudi, TP:
1085-1086)

Sobre els *Ossi*, Segre declara que «l'armonioso empito sintattico è agli antipodi della sintassi ermetica, e il mistero non è suggerito dalle parole, ma dalla realtà stessa», (1996: 389). Sempre entorn de la idea d'obscuritat com a *message itself*, sovint, la consistència física ha de retre comptes amb l'opacitat d'aparences il·lusòries o de senyals obscurs: «nelle vene del mondo; —in un riposo / freddo le forme, opache, sono sparse» («Sul muro grafito...», v. 7-8). El poeta anhela: «Lieto leggerò i neri / segni dei rami sul bianco / come un essenziale alfabeto» (v. 19-21). El desig de llegir el món és persistent, però l'èxit total de l'empresa és, com a màxim, «Quasi una fantasia».³⁴³ A «Ministrels»:

da C. Debussy

Ritornello, rimbalzi
tra le vetrate d'afa dell'estate.
[...]
Musica senza rumore
12 che nasce dalle strade,
s'innalza a stento e ricade,
e si colora di tinte
15 ora scarlatte ora biade,
[...]
Scatta ripiomba sfuma,

³⁴³ Sobre la idea del pas de la poètica de la fantasia predominant a *Ossi* a la poètica de la imaginació a partir de «Il balcone» vegeu Ott (2005: 110).

- poi riappare
 21 soffocata e lontana; si consuma.
 Non s'ode quasi, si respira.
 Bruci
 24 tu pure tra le lastre dell'estate,
 cuore che ti smarrisci! Ed ora incauto
 provi le ignote note sul tuo flauto.

A «Minstrels», per exemple, a part dels recursos dedicats a crear la sensació de la clausura cíclica (ho veiem amb l'ús reiteratiu del sufix de *ritornello*: *rimbalzi*, *ricade*, *ripiomba*, *riapre*); apareix la idea de l'entretancat («si vede come socchiudenco gli occhi» [v. 17]), la frase inacabada o nomimal (v. 4-5); i sobretot, de la presència de l'absència: «riso che non esplode» (v. 5), «Musica senza rumore», (v. 12), «Non s'ode quasi, si respira» (v. 22).

Semblant a aquestes paradoxes i oxímorons són «l'idicibile musica» (v. 15) de «Caffè a Rapallo» o «gl'impossibili segni» de la partitura de «Tentava la vostra mano la tastiera...»:

- Tentava la vostra mano la tastiera,
 i vostri occhi leggevano sul foglio
 3 gl'impossibili segni; e franto era
 ogni accordo come una voce di cordoglio.
- Compresi che tutto, intorno, s'inteneriva
 6 in vedervi inceppata inerme ignara
 del linguaggio più vostro: ne bruiva
 oltre i vetri socchiusi la marina chiara.
- 9 Passò nel riquadro azzurro una fugace danza
 di farfalle; una fronda si scrollò nel sole.
 Nessuna cosa prossima trovava le sue parole,
 12 ed era mia, era *nostra*, la vostra dolce ignoranza.

Ara bé, si el cor incaut del poeta a «Ministrels» provava notes ignotes, i l'«escordato strumento» de «Corno inglese» no s'avenia amb el vent; ara, la interrupció de la música per indesxifrabilitat de la partitura ens parla d'una ignorància dolça davant del llenguatge musical que obre la possibilitat d'intuir o creure alguna cosa-altra rere l'evidència (Cataldi-D'Amely, 2003: 99-101). La dona pianista

es perfila com a mèdium o com a criatura capaç d'una percepció aguda d'aquesta alteritat. Les paraules (les notes) no valen en el moment de sobtada il·luminació de l'existència de l'extralingüístic. Complicitat i entesa per detectar la incapacitat d'atènyer quelcom inexpressable pel qual els senyals són impossibles topen finalment amb la irrealització. L'home, disposa del llenguatge de l'home:

Voi, mie parole, tradite invano il morso
6 secreto, il vento che nel cuore soffia.
La più vera ragione è di chi tace.
Il canto che singhiozza è un canto di pace.
(«So l'ora...»)

En va les paraules mostren les traces del secret perpetu. A «Mediterraneo» el poeta també voldria tenir el llenguatge del mar, unes «parole senza rumore» capaces de comunicar a un altre cor germà:

24 E un giorno queste parole senza rumore
che teco educammo nutrite
di stanchezze e di silenzi,
27 parranno a un fraterno cuore
sapide di sale greco.
(«Noi non sappiamo...»)

Una ventura impossible: «io che sognavo rapirti / le salamastre parole / in cui natura ed arte si confondono». Lluny de tal cosa, «non ho che le lettere fruste / dei dizionari», les quals acaben per constituir una «lamentosa letteratura» («Potessi almeno costringere...», v. 6-8, 11-12, 14). El poeta, tanmateix, persisteix, i en aquest esforç per provar d'atansar-se a l'inexpressable, no li resta més que insistir en la indicació d'allò que no es diu:

Il vento che stasera suona attento
—ricorda un forte scotere di lame—
3 gli strumenti dei fitti alberi e spazza
l'orizzonte di rame
dove strisce di luce si protendono
6 come aquiloni al cielo che rimbomba
(Nuvole in viaggio, chiari)

reami di lassù! D'alti Eldoradi
9 malchiuse porte!)
e il mare che scaglia a scaglia,
livido, muta colore,
12 lancia a terra una tromba
di schiume intorte;
il vento che nasce e muore
15 nell'ora che lenta s'annerà
suonasse te pure staser
scordato strumento,
18 cuore.

El poema és «Corno inglese»,³⁴⁴ una peça un poc particular per la seva antiguitat (fou, de fet, un *Accordi* compost entre 1916 i 1920) i perquè presenta una discussió amb el simbolisme, al·ludit a través del paper de l'element musical, la instantaneïtat de la percepció i descripció expressionista i la relació home-natura, si bé d'harmonia estroncada, sense sublim ni *correspondances*, ni el plaer de fusió pànica de D'Annunzio.³⁴⁵ L'acumulació d'imatges i sons naturals no porten a un paisatge visionari, sinó concret i experimentat. Dirigeixo ara el comentari del text a analitzar com en l'exposició i límits d'aquesta experiència hi participa el llenguatge en el seus nivells més materials, tipogràfics i sintàctics.

La composició es pot dividir en tres talls (v. 1-9: «il vento...»; 10-13: «e il mare...»; 14-18: «il vento... cuore»). Si ens limitam a la sintaxi, els guions, els parèntesis (amb dos signes d'exclamació interns), i els signes de puntuació (divuit versos i un únic punt —final—), veurem com de seguida la descripció del vent que sona del primer vers queda interrompuda per una associació particular del jo, que el compara amb un espetec d'unes làmines que estan fora del

³⁴⁴ Per a un comentari i interpretació global del poema, vegeu Almansi (1973, 401-405); Bonora (1982); Biasin (1985); Cataldi-D'Amely (2003: 16-17) o Luperini (2012, 85-96).

³⁴⁵ La incapacitat per part del jo d'entrar en sintonia amb la natura a partir de l'estímul del vent és també significativa en l'estructura del llibre pel text d'obertura, «In limine», que inaugura el recull en nom d'una felicitat possible per l'arribada improvisada i vital del vent: «Godi, se il vento ch'entra nel pomario / vi rimena l'ondata della vita».

paisatge natural —però en el seu context o paisatge mental; un canvi de pla tipogràficament ben marcat per guions—. Del vers 3 al 6 continua l'efecte del vent amb una segona subordinada adjectiva (introduïda per «e [*che*] spazza» al v. 3) que encara integra una subordinada adverbial de lloc, amb una comparativa i una altra adjectiva («dove strisce di luce si protendono / come aquiloni al cielo che rimbomba» [v. 5-6]). De moment, hipotaxi, ni una coma ni tampoc el verb principal. Irrompen els parèntesis que distribueixen el físic-natural a fora i l'aclamació del cel com a lloc extra-físic o metafísic a dintre —l'obertura o punt de possible contacte entre un i altre són unes «malchiuse porte»—. ³⁴⁶ Comença al v. 10 el que podria ser la segona part del subjecte, que es dividiria entre «il vento che...» i «il mare che...». El mar, però, arrossega a la terra escumes retorçades; acompleix una acció completa «lancia», en singular. La concordança és amb un subjecte simple, no compost. En la primera part (v. 1-6), per tant, sota l'aparença d'un gran anacolut s'hi amaga una vegada més l'acumulació nominal. En el final del poema, encetat per un punt i coma, la descripció deixa pas a la reflexió: «il vento che nasce e muore» torna a entrar en escena, però ara, l'aparent suspensió és completable amb una reconstrucció el·líptica: «[*magari/se come*] il vento che nasce e muore [...] suonasse te [*cuore*] pure stasera [*ma non lo fai*]».

En definitiva, especialment a la primera part es manifesta certa tensió entre dos nivells de l'enunciació (el descriptiu-extern [*a*] i el de la valoració o impacte en l'experiència individual, emmarcada per signes tipogràfics de separació [*b*]). Primerament, si pensam en el registre, respecte el primer nivell els parèntesis eleven («reami di lassù!») i els guions rebaixen («scotere di lame»). En segon lloc, pel que fa a l'encaix sintàctic, en relació a *a* (que engloba quatre verbs —*suona, spazza, si protendono, rimbomba*—, però cap d'ells principal), d'una part tenim l'estil nominal de les dues exclamatives

³⁴⁶ «...D'alti Eldoradi / malchiuse porte!» introdueix una analogia cultural, no natural. L'«Eldorado» és el país d'or que busquen els conqueridors; Luperini el relaciona amb *Trucioli* de Sbarbaro (1999: 28, nota 28).

entre parèntesis; de l'altra, la frase perfecta entre guions. Finalment, en la imatge de la porta s'hi podria veure un possible punt de contacte «en negatiu» (perquè no està entreoberta, sinó maltancada) entre la percepció sensorial del món (visió i audició) i el desig d'una experiència d'elevació del subjecte en ella. Comptat i debatut, la falta d'harmonia no només es representa mitjançant el so del vent i del cor descompassat que culmina la peça, sinó en aquesta mateixa idea de tensió suggerida en el llenguatge, no només pel que fa al to, sintaxi i imatges, si no en les facultats materials dels seus signes tipogràfics. En la inconclusió d'una acció absent del vent que es desitja que el cor imitès, aguaiten, com hem vist, alguns mecanismes per fer més eloqüents els petits silencis, talls i suspensions.

Mecanismes per al·ludir l'absència

a) Les vies del negatiu

Allò que no es pot dir
Tanta d'absència, avui, busqui recer,
per sempre, al vers. Tot el que no diré,
tot el que no he dit, vull conduir-hi.

MARIÀ VILLANGÓMEZ, *Sonets de
Balansat*, 1956

La presència de l'inexpressable-inexpressat en el poema es porta a terme de diferents maneres. De vegades, els simples objectes gràvids i ponderables contrasten amb el cant al no-res i al no-ser. La mateixa relació caòtica i acumulativa d'objectes és la manifestació de la manca de sentit respecte d'una epifania que no arriba.³⁴⁷

La trama del carrubo che si profila

³⁴⁷ Sobre aquest tipus d'estructura, característic de la poesia de Montale, cf. Jacomuzzi (1978: 3-13).

- nuda contro l'azzurro sonnolento,
 3 il suono delle voci, la trafila
 delle dita d'argento sulle soglie,
- la piuma che si invischia, un trepestìo
 6 sul molo che si scioglie
 e la feluca già ripiega il volo
 con le vele dimesse come spoglie.

El text d'«Altro effetto di luna» és tota una unitat sintàctica consistent en la llista d'elements sota la claror lunar. En el garrover nu es pot projectar el jo desprotegit i passiu. Les veus són un so asemàntic, el llenguatge s'enalça en la imatge de la llum com dits de plata, i apareix el paisatge portuari. Tot el panorama queda capturat dins un sentit de repetició fatal («e la feluca già ripiega il volo»), sense revelació ni sentit. Com seria, en canvi, el rescat d'una ocasió que s'instal·làs? Com que el que no s'arriba a conèixer de manera suficient no troba un lloc en la designació del llenguatge positiu, allò inefable s'adverteix en la *via negationis*.³⁴⁸ El poeta admet obertament:

- 9 Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
 sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
 Codesto solo oggi possiamo dirti,
 12 ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.
- («Non chiederci la parola»)

El missatge misteriós de la poesia montaliana es deu en part al pensament metapoètic sobre el llenguatge, els seus topalls i encletxes. La reflexió se xifraria en les imatges del paisatge i de les figures femenines. A canvi d'aquesta paraula que, ben marcada amb les cursives, *no* es diu, la naturalesa negativa (aixuta) es presenta com l'antítesi del miracle.

³⁴⁸ Cambon (1971) relaciona la via negativa amb la inefabilitat del diví. Sobre l'encarnació del negatiu en objectes precisos, vegeu també Blasucci (2000) i Brook, que parla tant sobre el negatiu com sobre el silenci en Montale (2002: 97-175). Un estudi de referència que tracta l'estètica de la negativitat (sobretot a partir d'Adorno i Derrida) en relació amb la subjectivitat estètica moderna és el de C. Menke a *Estética y negatividad* (2011).

A la *Dialéctica negativa*, Adorno considerà que la representació més eficaç d'Auschwitz fou l'obra *Fin de partida* de Beckett, tot i que el dramaturg mai no hi va mencionar els camps de concentració. Aquesta certesa parteix de la mateixa convicció modern-noucentista sobre el fet que el món de les coses ja no és representable amb la mateixa precisió que fins el final de la il·lustració s'havia atribuït a la idea absoluta sota el mot *positiu*. En veure com a referent mai no dit l'experiència dels camps, Adorno proposa una nova dialèctica de la crítica històrica que no conclouï amb cap síntesi definitiva, però també denuncia la pèrdua de la tradicional capacitat designativa del llenguatge colonitzat d'indiferència i conformisme. Si «Beckett ha reaccionado de la única forma honesta a la situación del campo de concentración» (Adorno, 1975 [1966]: 381) és perquè no ha pretès dir (presentar) l'inefable sota les estructures lingüístiques (com si no en fos). L'inexpressable de l'experiència de la guerra és un problema sobre posar en paraules allò que no té nom, o allò les formulacions tradicionals de les quals ja no serveixen, ni pels que coneixen l'experiència ni pels que no.

En una proposta fronterera entre provar la poesia com a forma de coneixement i reflexionar críticament sobre les possibilitats creatives de significat, el llenguatge s'expressa simptomàticament per la via apofàtica («*non siamo*» i «*non vogliamo*») o assumint la precarietat positiva d'alguna síl·laba torta i seca com una branca. Però aquesta concepció del llenguatge negatiu, àrid i escàs no ha de presentar el subjecte de l'enunciació només com un comunicador amb dificultats per transferir la seva idea en paraules, sinó també con un subjecte que, en elles, malda per trobar el sentit.

En Montale, tot el que no es pot dir *busca recer en el vers que hi condueix* mitjançant la manifestació de l'absència d'allò que s'apunta i la presència del buit o del negatiu:

Questa vastissima presenza del buio, del vuoto, del nulla, come substrato rappresentativo delle luminose epifanie del reale, è amplissimo e documentabile nelle *Occasioni*: è l'«arduo nulla» de *Il balcone*, l'«oscurità piena» di *Vecchi versi*, la «tenebra» di *Buffalo*, il «vuoto» di *Nel parco di Caserta* e di *Tempi di Bellosguardo*, la «dura oscurità» di *Accelerato*, l'«ombra» di *Lontano ero con te*, la «mia notte» di *La gondola che scivola*, e gli esempi sarebbero ancora numerosissimi (Graziosi, 1978: 54).

Així, «Nulla finisce, o tutto, se tu fólgor / lasci la nube» (10, v. 7-8) mostra el sublim a partir de la idea de tot i de tot el contrari. Pensem també amb el «nulla» de «Il balcone». Allà, el vertader guany cognoscitiu és descobrir que allò que des dels *Ossi di seppia* es presumia fàcil («Bene non seppi, fuori del prodigio / che schiude la divina Indifferenza» [«Spesso il male di vivere», v. 5-6]) és en realitat difícil; que el no-res present és una funció del quelcom absent: «Il nulla assoluto, è un assurdo logico [...] il nulla relativo è letteralmente delusione dell'attesa di “qualcosa” che necessariamente si presuppone come esistente». «Alla fine per Montale stesso il “nulla” non è che un errore del linguaggio, un nome come un altro per la funzione del negare» (Ficara 2012: 24). Un error, en qualsevol cas, que aturarà l'activitat poètica.

En les epifanies sembla que s'hi recull una il·luminació possible de la manca de sentit rere el concret-perceptible del món. Com que es tracta d'una llum que no es pot capturar ni conèixer, l'única manera de referir-s'hi és a través d'allò concret que ens dóna la realitat exterior: els objectes que s'han deixat capturar en paraules i imatges en el poema:

- Il varco è qui? (Ripullula il frangente
ancora sulla balza che scoscende...).
- 21 Tu non ricordi la casa di questa
mia sera. Ed io non so chi va e chi resta.

Il varco dels últims versos de «La casa dei doganieri»³⁴⁹ s'ha lligit com a rastre, petjada, senyal de quelcom que hi és absent. El

³⁴⁹ Sobre aquesta peça vegeu l'assaig de Zampese, «“Desolata t'attende” (“La casa dei doganieri” di Montale)» (2009: 171-239).

referent més aclamat d'aquesta absència és Arletta (Greco, 1990: 98), amb tot, no podem descartar que el subjecte de la «no-vida» (la morta) no sigui tan làbil de no poder associar-se al mateix jo, víctima de la impossibilitat de compartir o de donar sentit a l'experiència del record («tu non ricordi»). Qui recorda i qui no viu és una incògnita que es planteja obertament («io non so») en l'últim vers. Qui va i qui resta a la vida i a la mort troba l'objecte-frontera en el vaixell, penyora d'una solució que queda continguda en un no-acte o, com a màxim, en la potencialitat de l'objecte que la correlaciona. El joc d'absència-presència («è qui?») d'aquest objecte també el veu Biasin, per qui el sentit de l'irrepresentable, la metàfora pura i plena o la paraula adherent, s'evoca mitjançant la perfecció inabastable del cant de les sirenes (1997: 317-319). El *varco*, com la casa, es lliga amb la impossibilitat de viure plenament, superar el temps, identificar-se, trobar l'altre, comunicar. Amb aquestes figuracions (el vaixell com a mort/vida, absència/presència, anar-se'n/restar, tu/jo o esperança/impediment) la poesia montaliana consolida l'amfibologia del límit; de la paraula àrida i del coneixement. És així com les imatges liminars evidencien un més enllà alhora que el presenten incomprovable a causa del mateix objecte que el delata.

b) Les imatges del límit

A més de la presència de formulacions semànticament associables al camp del no-res, de la tensió entre gnoseologia (percepció, experiència, coneixement) i dicibilitat (comunicació, expressió, presentació, representació) en sorgeixen una sèrie d'imatges al·legòriques sobre la separació entre l'aquí i l'allà (en ser i el no-ser, el dit i el callat, el conegut i l'ignot). El mur, les parets de la casa, la xarxa, la barrera, són objectes sinònims i recurrents que remetien a l'empresonament existencial, a l'impediment de sortir del lloc que delimiten (recordem les portes maltancades de «Corno inglese»). L'obscuritat, en aquests casos, no rau en la relació

analògica insalvable entre significat primitiu i derivat; sovint correlats evidents, si no més aviat en l'ultra al que apunten. Moltes imatges plàstiques i compactes —com aquelles del «sbaglio di Natura» i «l'anello che non tiene» («I limoni», v. 26, 27) o «una maglia rotta nella rete / che ci stringe» («In limine», v. 15-16)—senyalen, a partir de la imatge i idea de confí.

És així com en les agressives clarors enlluernadores de l'estació dels *Ossi*, que no il·luminen sense enlluernar (i encegar), i en el tedi dels crepuscles de les *Occasioni* on s'espera la irrupció de l'ocasió, efímera com un llamp, s'hi manifesten els senyals del vel i la suposició incopsable d'una sortida ignota. Es tracta d'un intent de la poesia que indaga amb el llenguatge i la raó allò que en queda fora:

- Merigiare pallido e assorto
presso un rovente muro d'orto,
3 ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schiocchi di merli, frusci di serpi.
- Nelle crepe del suolo o su la vecchia
6 spiar le file di rosse formiche
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
a sommo di minuscole biche.
- Osservare tra frondi il palpitare
9 lontano di scaglie di mare
mentre si levano tremuli scricchi
12 di cicale dai calvi picchi.
- E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
15 com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

El poema exposa la cruïlla entre percepció, coneixement i comprensió presentant-ho com un procés quotidià però no regalat, si no més aviat ple d'impediments, mediacions i parcialitats.³⁵⁰ Per

³⁵⁰ Per a un comentari de «Merigiare...» vegeu Arvigo (2001: 86-90), i el recurrent Cataldi i D'Amely (2003: 59-61).

una part, la percepció dels sentits és intensíssima: escoltar, espiar, observar i sentir són accions que presideixen principis de versos de les estrofes primera, segona, tercera i quarta respectivament. La percepció sensorial, tanmateix, és infructuosa, i s'objectivitza en particulars concrets, correlacions de la condició limitada del subjecte (Cataldi, D'Amely, 2003: 60), que no es pot desfer de la impressió d'absurditat fins i tot en les coses més minúscules. D'aquesta manera, el jo veu amb claredat la fila de formigues que «ora si rompono ed ora s'intrecciano», però sense poder extreure'n cap mena de perquè.

La idea de no tenir un accés automàtic i directe al sentit de l'obscur-altre es construeix a través de la presència de preposicions («ascoltare tra i pruni», «osservare tra frondi») i els complements del nom que desplacen l'objecte (no les merles sinó els seus «schiocchi», no les serps sinó els «frusci» que fan, no les cigales sinó els «tremuli scricchi»). En tots aquest casos, els indicis sensorials porten a les coses, però la percepció dels objectes no en restitueix el sentit. Ara bé, si hi ha un lloc allunyat i desplaçat, és el que ve de fora del clos, que suma tots els recursos sinestètics als versos 9 i 10: és un palpitari que s'observa, amb la mediació («tra frondi»), la distància («lontano») i el doble desplaçament («di scaglie di mare»). El mar, com sovint passa als *Ossi*, és emblema d'un inabastable; i aquest palpitari és l'única traça que el subjecte en registra.

En l'última estrofa la descripció del paisatge es torna reflexió. El «muro» del vers 2 (paret genèrica) «d'orto» (del cap aquí) esdevé «muraglia» al v. 16 (paret defensiva o protectiva) on el complement del nom que abans indicava lloc s'ha substituït per una adjectiva que mostra la dificultat de franquejar-la («che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia»)³⁵¹. L'endormiscament del v. 1 també

³⁵¹ El mur, com la casa, o com tota estructura que permet un interior i un exterior, assumeix una doble connotació per la seva funció ambigua; ja que permet la resistència i alhora priva la via cap a una alternativa a la mort en vida, el reliquiari, turment, insensatesa, incomprensió: «l'ora più bella è di là dal

esdevindrà moviment al final («seguitare», v. 18), un transitar, però, per l'espai reclòs que no deixa emprendre el viatge. Ve a la memòria *Mediterraneo*: «M'attendo di ritornare nel tuo circolo, / s'adempia lo sbandato mio passare» (v. 5-6); o un altre *osso* («Forse un mattino andando in un'aria di vetro» [v. 4]) en el que l'atmosfera de la revelació es fondrà en el descobriment de l'«inganno consueto». Aquest coneixement en negatiu d'allò altre que roman altre, i l'estat excepcional per rebre'n la intuïció serà el seu secret. En canvi, l'estat de percepció particular de «Meriggiare», enlloc d'un aire «de vidre», el presenta el repòs, la calor i l'especial relació entre el conscient i l'inconscient que es dona en l'estat de somnolència. Tot plegat oferiria una lucidesa diferent, més visionària i prompte a acollir la meravella. Les coses, com a «I limoni», també «sembrano vicine a tradire il loro ultimo segreto», però a hores d'ara ja s'ha vist que no hi ha secret desvelable, sinó misteri.

Si semblava que el jo avançava cap els límits d'una altra cosa, el seu moviment restarà intramurs. Des d'aquest lloc, només li queda anomenar les coses: la imatge del mur i del mar porten a escena l'obstacle que s'interposa entre el subjecte que prova de llegir el món i la vida i el seu sentit. Aquests objectes-muralla són la carn de la distància que entre els dos s'interposa, el mirall deformat que només retorna el jo a ell mateix; res tenim d'allò que ocupa l'altra vorera (l'esperança improvable o revelació d'una absència). Com a *In limine* («Un rovello è di quà dall'erto muro [...] tu balza fuori, fuggi!» [v. 10, 16]), no hi ha cap figuració directa de l'extramur, si de cas l'enigmàtic palpitant del mar; una al·legoria obscura.

El «sole che abbaglia» o l'immensitat del mar que recorre els *Ossi* avisen de la llum i l'excés que superen la capacitat de mirar i rebre.

muretto / che rinchiude in un occaso scialbato» («Gloria del disteso mezzogiorno», v. 7-8); «l'orto assetato sporge irti ramelli / oltre i chiusi ripari, all'afa stagna» («Il canneto rispunta i suoi cimelli», v. 3-4).

A partir d'aquí, el jo sap que els camins seran oblics, correlats, apofàtics, indirectes, infinits. El signe lingüístic captura l'objecte concret, però el que roman ultra restarà igual d'ocult per al lector que per al poeta: totes aquestes imatges-frontera parlen clarament sobre la percepció d'una obscuritat, i tot el que sabem d'aquest més-enllà és que no és el més-aquí.

c) Les figures del silenci

Amb «figures del silenci» em refereixo a l'espai en blanc, punts suspensius, marques de separació, o altres signes gràfics que marquen interrupció de la paraula. Es podria pensar en un silenci com acceptació conscient d'una recerca de resultats impossibles (Friedrich, 1974: 155-156). Ja em vist que part important de les idees del simbolisme francès calen amb força en l'ideari de la poesia pura/hermètica, de manera que silenci, foscor i deshumanització conflueixen en una obra autosuficient, el valor per se de la qual ocupa tal centralitat que tan sols preveu la possibilitat de recepció del lector. A Montale no li haurà passat per alt la importància de la suggestió oberta en contraposició amb una pretesa comunicació tancada; però, per descomptat no és un poeta que parli per negar expressament la possibilitat de comprensió (sí que hi ha una mica de resistencialisme davant l'agressió de la futilitat i l'intent per trobar una remota possibilitat de poetitzar que activi alguna cosa nova en el llenguatge). En qualsevol cas aquestes formes de silenci indiquen la presència de quelcom positivament inefable. És en aquesta situació que el silenci guanya en eloqüència a les paraules i es pot carregar de potencialitat.³⁵²

De nou, l'escepticisme del nostre poeta no equival a la renúncia de denunciar la diferència que creu percebre rere l'aparença. Però la intuïció d'allò altre més enllà del llenguatge és el que es percep

³⁵² Tornam a la idea de silenci tàcit i suggerent de Jankélévitch, sobre la qual vegeu també Steiner (1990 [1967]).

obscurament i que clarament no ve expressat. Com hem vist en els signes topogràfics de «corno inglese», el llindar d'allà on comença l'inexpressable, també troba una forma de materialitat en l'escriptura mateixa.

En molts *mottetti*, per exemple, hi ha una tendència a la divisió en dues parts (només en el 6 i el 9 n'hi ha tres, quatre en el 17 i una al 19). Sovint, la separació entre les unitats mètriques presenta una distinció de temps, alternant el record, el present o l'expectativa, o un canvi de focalització, normalment d'un panorama descriptiu de l'exterior a un aprofundiment interior. De vegades, el salt entre els diferents plans s'emfatitza amb marques que suggereixen discontinuïtat, interrupció, fragmentació, suspensió, impossibilitat de tancar o provisionalitat. A «Il ramarro, se scocca...» :

Il ramarro, se scocca
sotto la grande fersa
3 dalle stoppie —

la vela, quando fiotta
e s'inabissa al salto
6 della rocca —

il cannone di mezzodì
più fioco del tuo cuore
9 e il cronometro se
scatta senza rumore —

.....

e poi? Luce di lampo
12 invano può mutarvi in alcunché
di ricco e strano. Altro era il tuo stampo.

Amb els guions sembla que es deixi entendre que les hipòtesis podrien formular-se fins a l'infinit. La suspensió repetida és tallada per la línia de punts separadora. A la quarta estrofa, la pregunta enceta la resposta negativa: no hi ha ocasió, i el llambreg del sol no es pot comparar amb el de l'epifania, que troba com a paraules associades *Alcunché*, *strano* i *altro*.

La temporalitat, és clar, és aquella de l'experiència subjectiva (vegem la línia de punts després de parlar del «cronometro»), on la imaginació no acull cap ordre de causalitat. A més, aquestes figures del silenci certifiquen la distància entre el llenguatge i l'ocasió; no tanquen el contingut, si no que en ells es produeix una emfatització d'allò silenciats:

In ogni caso, questo minimo segmento interpuntivo definisce un attrito tra l'epifania e il linguaggio, tra ciò che di essa può essere raccontato e ciò che rimane invece incomunicabile: rinvia alla possibilità di tradurre l'occasione ma ne attesta al tempo stesso la parziale versione nel contesto comunicativo (De Rogatis, 2012: 44-45).

La dificultat per interpretar del cert allò que està fora del llenguatge i que els punts suspensius o la necessària altra part del mur indiquen no forma part d'una poètica que dirigeix el lector a l'absurd, a la renúncia del sentit, sinó d'una que el convida a participar de la seva inaccessibilitat, a assumir la mateixa precarietat que afecta al jo. El resultat d'una aliança entre una raó vocacionalment aclaridora i una revelació obscura és una solució negativa, sorda o suspesa; però delatant, palpitant i indicadora.

Reforçaré aquesta idea amb un altre exemple que trobam en el *mottetto* «Addii, fischi nel buio, cenni, tosse»:³⁵³

Addii, fischi nel buio, cenni, tosse
e sportelli abbassati. È l'ora. Forse
3 gli automi hanno ragione. Come appaiono
dai corridoi, murati!
.....
—Presti anche tu alla fioca
6 litania del tuo rapido quest'orrida
e fedele cadenza di carioca?—

³⁵³ Però que podem trobar en tants altres casos: els punts suspensius que inauguren l'últim motet («...Ma così sia»); també els punts suspensius del penúltim vers en relació amb el vers final de «Dora Markus II», els guions i parèntesis a «Alla maniera di Filippo De Pisis», els guions de «Accelerato», etc.

La ratlla de puntets que separa la primera estrofa de la segona i que constitueix una manera de dir el silenci i de representar el buit a l'espai gràfic té varies funcions. La primera és de tipus rítmicomusical: en la seva elementarietat tipogràfica i icònica, els punts defineixen un ritme simple i repetit, de fet, obsessiu i engabiant. D'aquesta manera repliquen i amplifiquen sobre un terreny extraverbal les cadències rítmiques del text: en l'alineament nominal de dades impressionistes als versos 1-2, en les associacions de quatre síl·labes als versos 6-7, en la sintaxi desencaixada i sintètica de la primera estrofa, en la successió de trisíl·labs esdrúixols (*appaiono, rapido, orrida*, v. 3 i 6) de potent efecte dactílic; un sentit particularment percussiu en la segona estrofa, on l'heptasíl·lab d'obertura conté forts accents sobre la primera i quarta síl·laba i els dos endecasíl·labs conclusius exhibeixen una idèntica disposició sobre la tercera i la sisena, i on l'aliteració entre *cadenza* i *carioca* marca amb violència quasi dantesca el text («e caddi come corpo morto cade» a les conclusions de *Inf. V*).

No resulta difícil associar la progressiva construcció rítmica i sonora al soroll del tren que parteix, evocat només de forma indirecta («*tuo rapido*»); ni presentar que la línia de punts que separa el quartet del tercet pren també la funció d'evocar, quasi fonosimbolicament, el moment en que el tren arrenca; una manera d'al·ludir, mitjançant un truc en el confí entre escriptura i silenci, el dolor intens al seu torn inefable de la separació. D'altra part, la separació que el seguit de punts al·ludeixen separa el moment *in presenza* de la primera estrofa, quan el tren està a punt de partir («È l'ora»), del moment *in assenza* de la segona, en que el tren ja ha arrencat i la pregunta que el poeta dirigeix a la dona que s'allunya és evidentment una pregunta interior que ja no és possible pronunciar-la davant la destinatària. La fila puntejada, en definitiva, ja és la «fioca / litania» i l'«*orrida* / [...] *cadenza*».

Una segona funció està per tant lligada als temps narratius: la línia de punts sembla indicar un temps intermig entre l'espera i la partida (primera part) i la partida ja executada (segona part). Sobre la pàgina, resulta com un espai temporal no dit però al·ludit: una estona inefable o dicible només per mitjà d'un mecanisme que evoqui el que no resulta igualment narrable. La marca gràfica assenyala el pas d'un límit que ella mateixa constitueix: la separació del temps de la presència del de l'absència, o les dues condicions constitutives del «romanzo» d'amor desesperat dels *Mottetti*. En aquest sentit, el hiat que s'interposa entre aquests dos pols, també pensables en termes de fatalisme (la pèrdua no és mai imaginària sinó fàctica i dominant en l'interior del relat) i voluntat de resistència; recordem que la presència és una invocació del record, per bé que materialitzat amb un seguit de punts discontinus eloqüents com un vers o fins i tot una estrofa (sobre «ellissi strofica» en Montale n'ha parlat Mengaldo [1975: 91]).

Una tercera funció té a veure amb la vida interior. Els versos 1-4 expressen l'atenció als fets de la realitat interna del relat: el jo està a punt per registrar els moviments de la vida que el circumda, primerament catalogant-la en una mena de llistats descriptius («Addii [...] abbassati», v. 1-2); després, mesurant la pròpia posició individual respecte a la realitat registrada («Forse [...] ragione», v. 2-3); i finalment rellegint la realitat segons la perspectiva de les propies categories existencials («Come [...] murati!», v. 3-4). Els v. 5-7, en canvi, expressen un aprofundiment a l'interior del jo, l'alliberació d'aquell potencial emotiu que fins aquell moment havia romàs latent: en la pregunta que el jo fa a la dona però que només pot pronunciar en la pròpia interioritat, la realitat és filtrada com si estàs al servei d'un experiment de la subjectivitat radical (que ell conservi un lligam amb la dona gràcies a la simultània escolta d'una música del tot arbitrària al ritme del tren). Llavors, la línia de punts és també una frontera entre món extern i món interior, quasi una porta entre la realitat del món i la de les emocions. És un buit, un silenci ple de significat i de capacitat evocativa; tal vegada, l'única

manera d'apuntar —si dir-ho no és possible— la condició d'experiència presentada en el *mottetto*.

Una vegada més, això que resulta enfosquit s'ha de col·locar en una zona en què pot manifestar-se una oportunitat de sentit consentida; i encara una altra vegada, la part obscura del text conté un nucli profund de «veritat» (una veritat puntual particular i única, incapaç d'universalitzar-se). Això que ve ombrejat a través del silenci (d'uns punts asonors i impronunciables) coincideix amb allò que separa l'*ocasió* del llenguatge sense que el llenguatge es rendeixi a aquest límit i sense que en simuli la superació òrficament. El silenci, o això que hi al·ludeix, és una manera material i relativa, si es vol racional, de circumscriure aquest espai en el poema.

7. Acabament

[El hombre] Es la primera luz, que no es más que tiniebla visible. Es el comienzo, porque ver la tiniebla es tener su luz. Es el fin, porque es saber, por la vista, que se nació ciego. [...]

Son eras sobre eras, y tiempos tras tiempos, y no hay más que andar por la circunferencia de un círculo que tiene la verdad en el punto que está en el centro.

[...] Todo este universo, con su Dios y su Diablo, con los hombres y las cosas que ellos ven, es un jeroglífico que quedará por descifrar eternamente.

PESSOA, *La hora del diablo/ A hora do diabo*

Considerar Montale algunes vegades obscur però en general difícil (o no hermètic) de la manera en què ho ha proposat la crítica dels últims vint anys, ajuda a descriure els resultats de la proposta de la seva obra i a situar-la en el mapa poètic italià entorn del primer terç del segle XX. Alhora, tanmateix, aquesta operació implica una manera de perpetuar el centralisme de la cultura postsymbolista en la nostra recepció quan, de fet, la reformulació de la idea de «novecentismo» com un espai policèntric n'és una alternativa ben reinventada des dels anys 60.³⁵⁴ Es tracta d'un canvi de perspectiva —en el món dels montalistes marcada per la crítica

³⁵⁴ Es tracta d'una relectura de la tradició lírica italiana del *Novecento* deguda principalment a P. P. Pasolini, que en l'assaig de *Passione e ideologia* (1960) va rebutjar la visió unitària (que anomena «novecentista») d'un filó capaç d'unir D'Annunzio i Pascoli als hermètics, passant sobretot per Ungaretti; en contrapartida, valorà línies alternatives de tipus narratiu, argumentatiu o de valors. Aquesta comprensió policèntrica ha estat confirmada i perpetuada per crítics com Luperini (1996: 366-367). Pel que fa al cas particular de Montale recordem que la seva recol·locació fora de la dominant «pura» és deguda en gran part a l'autoritzada argumentació del mateix Fortini (1978).

«pre-» i «post-*Satura*»— que implica deixar de veure la lírica alta de principis del XX com un sistema unitari (amb el postsimbolisme com a referent) i a Itàlia freqüentment binari (a partir de les dues grans figures d'Ungaretti i Montale). No obstant això, en parlar d'obscuritat sembla que la poesia de la purificació i l'analogia de tall postmallarmerià continua ocupant aquesta antiga centralitat davant de la qual Montale presenta una alternativa prou forta i innovadora.³⁵⁵

El que hi ha d'obscur a *Ossi di seppia* i *Le occasioni* no es deu només «alle allusioni private, agli scorci gergali, alle abbreviazioni violente, alle comunicazioni interrotte» (torno a Fortini, 1996: 88) per si mateixes, sinó a la manera com vénen inserides dintre d'un pacte de veritat i de possibilitat d'aclariment i significació determinats. És el plantejament d'una solució factible en la vida del poeta que fa que les llacunes convencionalment acceptables o previsibles del gènere líric es vulguin omplir amb el contingut d'aquesta font paratextual (peritext i sobretot epitext). Des de la intervenció autorial, com s'ha vist, s'incentiva aquesta necessitat, que ahora es presenta difícil de satisfer (la veritat no només es redueix a fets històrics: pot ser un record mal recordat, una percepció psicològica complexa i callada, una fantasia que de fet no passà mai, etc.).

D'aquí en sorgeixen tensions que alimenten un nou debat entre mirada textualista i contextualista, entre convenció autobiogràfica i lírico-ficcional, o entre el que hem anomenat *expression* i *creation*. L'alternativa a la puresa i a la deshumanització, doncs, no és el lirisme tradicional entès com a mode post-romàntic de representació pragmàtica de la subjectivitat moderna, sinó que consisteix en impulsar una inversió de les atribucions tradicionals de l'autor com a font de la veritat del poema, és a dir, del discurs del jo poètic. El resultat és la subordinació l'autor mateix a les possibilitats

³⁵⁵ Insisteix en aquesta idea Ott, que considera la poesia de Montale com la base d'una poètica antiòrfica (2005: 50-54).

d'expressió del jo creat. Els paratextos del jo poeta, per tant, es poden llegir com una plataforma d'extensió de la identitat i de la vida del jo poètic més enllà dels estrictes marcs textuais del poema. En aquest sentit l'autoficció ens ofereix una convenció-model sota la qual englobar aquesta operació, si es vol dir així, d'autolirisme.

Finalment, en Montale s'aborda el problema de l'enigma, que no és pas un repte per al lector de descobrir-hi res, sinó que apareix en la pròpia experiència del jo com el batec de l'altre radical, freqüentment lligat a la reflexió metapoètica o de les (im)possibilitats del llenguatge per referir-lo. La manca de certeses que això provoca es treballa mitjançant la paraula en crisi, intentant construir un sentit entre les ruïnes de la tradició i del llenguatge sense renunciar-hi completament, que ja seria renunciar a tot. D'aquí les assistències a una poètica del classicisme modern i de la correlació; la manifestació d'una voluntat de buscar en el paisatge interior una identitat, una alternativa al temps històric, una paraula adherent. D'aquí també una espera del miracle que no s'instal·la i una escriptura que acull la via negativa, les figures del silenci o les alusions assemàntiques dels signes tipogràfics. Els confins d'allò expressable no són, al cap i a la fi, més que els confins de la creació: rere la construcció d'una narració alternativa dels fets, sota la «mascara» del jo, passat del mur del clos de l'hort o entre els espais en blanc i les el·lipis no hi ha res més que el que pot oferir una al·legoria moderna, és a dir, obscura.

CONCLUSIONS

El gesto preferido de la duda es el de
cerrar, y el de la poesía, el de abrir

ADAM ZAGAJEWSKI, «La poesía y
la duda»

Ha estat important veure que la història de la recepció no és la història de les incrustacions de què el text ve alliberat per fer-lo existir en la seva originalitat pura, sinó la història de les perpètuas atribucions de valor i de sentit. Altrament, avui no podríem veure en el generós *ornatus* de Góngora un valor de significació que traspasa el decoratiu (Egido, 1987: 101) i, ahora, una nova apreciació del valor estètic constitutiu derivat de la mateixa designació (Micó, 1990: 134-137) autònoma a les lleis del decòrum. Continuar llegint els textos des de l'avui, per força, també implica l'oportunitat d'una successiva manifestació de l'obscuritat poètica i de la valoració de les causes que l'activen.

La breu revisió d'algunes de les recepcions a les obres d'aquesta tesi ha estat suficient per confirmar que, des d'un punt de vista pre-modern, els arguments que han explicat el fenomen de l'obscuritat dintre del gènere de la poesia són principalment dos. Un fa referència al tipus de continguts (transcendents, subtils, velats); l'altre, a la llengua, és a dir, a un determinat exercici formal en l'ofici de les lletres (frases retorçades, poca llegibilitat, abundància de *tropos* i figures, etc.). El primer, doncs, parteix de la presumpció que existeixen continguts essencialment obscurs. Aquesta associació idealista entre opacitat i cosa —com si no es pogués parlar molt clarament sobre el misteri de la santíssima trinitat i molt obscurament sobre una cadira— s'ha mantingut vigent fins ben entrada la modernitat: des de la tradició grega, l'enigma s'hi ha referit a través de la institució de l'oracle, la inevitable obscuritat del qual derivava de la diferència insalvable entre el coneixement diví i l'humà (Gardini, dins Furtman, 1966: 23). A l'edat mitjana la patrística havia proposat que la tasca de l'exegega especialitzat fos interpretar l'expressió lingüística obscura (al·legòrica) de la veritat

mistèrica (al·legoritzada); un raonament que aviat havien d'adaptar els poetes «agraciats» per justificar el seu estil. La «necessària» foscor que imposarien la paraula (com a embolcall o vel) i la cosa (misteri cobert o simplement aliè als nostres codis i capacitat de comprensió), sovint es contaminen o depenen l'una de l'altra —bona mostra d'això n'és el conceptisme barrocc, que amb la seva creació d'agudeses estimula formulacions enginyoses que capturin el concepte.

La segona causa de l'obscuritat, diguem-ne de les *verba*, està directament relacionada amb la consciència dels mateixos creadors com a professionals de les lletres (ja des dels trobadors medievals) o mestres d'un art en el qual poden ressaltar determinats aspectes de l'artifici lingüístic que generen (lúdic, estètic, decoratiu, enginyós, de bellesa formal, etc.) amb uns resultats que entrebanquen la captació del significat. Els fruits d'aquesta consciència solen haver implicat l'experimentació o profusió conscient de l'estil, i en la nostra tradició l'*obscuritas* és la noció que viatja de la retòrica antiga a la poètica per designar-la en el persistent marc dels classicismes.

Tots dos discursos estan associats a l'inesgotable debat sobre el paper i especificitat que pot assumir el llenguatge poètic, concretament en la poesia culta. Com ja s'ha dit, l'obscuritat no n'és un fenomen exclusiu, aquesta és només la petita parcel·la amb què he decidit treballar a partir de les grans obres de March, Góngora i Montale.

§

Cada tradició, doncs, ha fet predominar diferents atribucions, propietats i expectatives respecte als seus productes culturals (en aquest cas la lírica de cort medieval, l'art major barrocc i l'alta poesia del classicisme modern). S'estableixen així els possibles lligams entre poesia, llenguatge, veritat i poder, la qual cosa ha

implicat que l'obscuritat del vers culte pogués fer-se tant anàloga a la filosofia o als textos sagrats com divergent (en el primer supòsit, per la seva capacitat de portar veritats profundes; en el segon, per la manera d'utilitzar la llengua, regida per unes lleis i formes d'enginy que se li atribueixen com a pròpies). Torroella, per exemple, ho tenia clar: qui podia explicar l'amor sinó els poetes, especialistes en les dues coses? És al seu torn per aquesta mateixa relació que s'explica com en un moment donat s'ha pogut considerar March ple de subtileza però mancat d'art i Góngora excessiu per l'estil i descompromès amb el contingut.

A partir de la consideració d'aquest factor, són les actituds i maneres que traspuen les obres dels tres poetes, per bé que diferents, que col·laboren a fer de l'obscuritat una palanca de modernització dels vells discursos abans esmentats —els que la lliguen a l'assumpte previ o «extern» o a la llengua normalment convencionalitzada en estils cars o rics, tot construint una idea de dificultat com a luxe aristocràtic—. El primer pas el trobam en el jo marqujà, que es considera abans capaç d'indagar i entendre que d'expressar amb ofici poètic (de ben segur associat a les formes exagerades o inútils per aquest fi dels trobadors): «e de parlar no tendre lengua squiva, / e ver parlar, de ssi gran dolçor gita», (XLVII, v. 35-36)». És una manera de revitalitzar l'art (entès com a ofici) que diu que no té, de crear-ne un altre al servei de l'exposició eficaç d'allò que, tot vivint, analitza. March no confia més amb les preceptives que marcaven els concilis poètics del XIV, però confia molt en el seu llenguatge. El poeta de la baixa edat mitjana, a diferència de Montale, no relaciona cap de les seves dificultats amb un qüestionament de la capacitat de la paraula per dir-ho tot (encara que no pugui ser planament). El seu problema, d'altra part, no és tant que hagi de transmetre un misteri donat, com que el cor li parla d'una cosa inaudita:

- 42 No trop en mi poder dir ma tristor,
 e de açò n'ensurt un gran debat:
 lo meu cor diu que no n'és enculpat,

car del parlar la llengua n'és senyor;
45 la llengua diu que ella bé ho dirà,
mas que la por del cor força li tol,
que sens profit està com parlar vol,
48 e si ho fa, que balbucitarà.

(LXIX)

Com dir-la, aquesta tristor? El cor diu que no és ell que ho dificulta, que és cosa de la llengua. La llengua vol parlar —com és habitual en March— però diu que el cor li treu força i el resultat és un balbuçig. La implacable voluntat d'emparaular (i la confiança en la llengua per fer-ho) planta cara a la constant dificultat de la *res* (l'experiència del cor, en un intent fatal de racionalització en el poema). L'obscuritat de la veritat aspra i sempre restringida, però, no es presenta com a cofre, sinó com la paraula que no és traïdora; i en Góngora en certa manera passa el mateix: també en les *Soledades* hi ha un rebuig de lleis del *vademecum* poètic (en el seu cas classicista), i també una confiança en el llenguatge per superar la impostura. Ara, però, per salvar la llengua i fer-la gran, la poesia nova ha de ser menys prosaica que mai: tota la inspiració, art i enginy s'han de posar al servei d'unes *verba* o llengua poètica i obscura perquè refundada, plena de nous privilegis estètics i significants.

La relació amb el llenguatge en Montale és diferent: al segle XIX la humanitat encara fa el viatge de l'obscuritat a la llum (de la recerca de sentit del món mitjançant la fe, la ciència, la literatura); però els noucentistes desenganyats, el fan de la llum a l'obscuritat (d'aquelles certeses heretades al que ara es descobreix com a simples il·lusions).³⁵⁶ Des d'aquest context la paraula poètica és encara una eina, que ha hagut, però, de renunciar a moltes coses: la profusió es torna precarietat; la verborrea, silenci; l'emparaulament, el·lipsi; l'afirmació, apòfasi, la revelació del secret, una indicació del misteri. Donada per descomptada la ruptura entre el particular i l'universal, aquesta és la manera més honesta de fer justícia a les

³⁵⁶ Cf. White a *The uses of obscurity* (1981).

seves petites veritats, autèntiques en tant que parcials, personals i relatives.

Els *ethos* dels jos de March i Montale comparteixen la certesa de posseir una sensibilitat especial que els permet veure i sentir coses que passen per alt als altres (la veritat pretesament universal de l'experiència dels bons amadors pel primer, les experiències privades i difícils de transferir pel segon). Es diferencien, tanmateix, en la tolerància a l'economia de la juxtaposició i el fragment; de manera que, si en March s'intenta emplenar com sigui qualsevol buit o espai en blanc amb més paraula, per l'italià la crisi de la causalitat i de les preteses veritats essencials (el jo unificat i compacte, la narració lògica i coherent, la temporalitat lineal i constant, etc.) ha donat pas a l'abandó d'aquesta pretensió impossible. La renúncia que he dit abans no és una renúncia a la poesia, sinó a l'optimisme insensat respecte a les capacitats il·limitades del llenguatge per dir una cosa que està fora d'ell i del nostre abast gnoseològic, si és que aquesta cosa és.

Entremig dels cants de March i dels motets de Montale hi ha les *Soledades*, que desfermen tota la suspicàcia respecte de l'engany de les representacions. El treball barroc sobre la il·lusió de la imatge afina la consciència sobre el reflex, la deformació i el succedani: és encara aquesta l'última oportunitat de trobar alguna veritat sota l'al·legoria? La mateixa crisi torna en l'època moderna despullada de plecs i volutes com a espai per al dubte i la insuficiència del llenguatge, perquè «lo que se dice es siempre otro, alegoría» (Brea, 1991: 10).³⁵⁷ L'al·legoria moderna, i montaliana, és la que deixa de ser l'encreuament de dues escriptures per ser l'encreuament d'una escriptura i una absència.

§

³⁵⁷ Recollim la idea de Brea per qui es pot dir que un llenguatge gaudeix d'un estadi barroc quan l'al·legoria es reafirma com a manera predominant de la representació (1991)

La dimensió històrica i sociocultural en què s'activa un determinat efecte d'obscuritat (que no és més que la necessària recepció de la creació poètica) també ha mostrat com el conflicte de la incomprensió va sovint de la mà de la recepció de la novetat, al marge que no hi hagi un estil que compliqui la llegibilitat o l'empresa explícita d'abordar un misteri cosmogònic al darrere. La causa, en tal cas, s'hauria de buscar en la necessitat de renegociació del pacte entre lectura i escriptura, una necessitat que sorgeix quan els vells acords que garantien la comprensió (no només del significat literal, sinó també d'altres possibilitats i exigències de sentit) deixen de funcionar de manera satisfactòria. Per ventura, la regeneració d'aquest acord és allò que podria transformar, tal com pretenia Góngora, l'angoixa en admiració. Davant d'allò vell o ruïnós, en definitiva (com ara les codificacions gastades i caduques o les retòriques mesquinament ideologitzades), l'obscuritat pot ser una eina constructiva de veritats noves i conseqüentment de contrapoder.

Podem dir que a batzegades, i no sense algunes contradiccions, el capbussar-se de la poesia en el registre de l'obscuritat acompanya alguns moments històrics en els quals és més forta la percepció de canvi (i dic *percepció* perquè fóra il·lús pensar que cap moment del transcórrer històric no es dona sense tensions ni canvis)³⁵⁸ i, si es vol, de gir catastròfic: el final de l'edat mitjana, amb la disgregació dels valors cortesos i la imposició d'una lògica nova, especulativa i secularitzada; la crisi del Renaixement, amb els flamejants conflictes religiosos i militars de fons; la revolució industrial i sobretot la seva fase expansiva entre el vuitcents i el noucents, amb processos de massificació ben coneguts.

³⁵⁸ Pel que fa al nostre discurs, els moments de «transició» o «estabilitat» es perceben juntament amb l'examen d'aptesa del codi per afrontar el món tal com venia entès i utilitzat fins aquell moment.

En cadascun d'aquests moments l'escriptura també ha emmirallat el trauma individual i social viscut pels artistes i intel·lectuals, i ha suscitat horitzons nous i innovadors de sentit. Ben sovint en aquests processos la renovada amplitud del registre de l'obscuritat s'ha fet servir com una empenta, símptoma, necessitat o anunciament de transformacions. Els poetes més grans, doncs, han elaborat les runes que rebien d'una civilització en ràpida transformació per empènyer-la cap a territoris lingüístics i cognoscitius inexplorats i per guanyar-ne terreny. És aquest el cas, entre d'altres, dels tres autors estudiats en aquesta tesi: March, que recull l'herència trobadoresca i la transforma en la llengua viva del segle d'or valencià tot inventant un subjecte i una expressivitat nova; Góngora, que desafia el bon gust de les retòriques cortesanes dirigint el seu pelegrí errant, i la llengua que el narra, més enllà de les convencions establertes, cap a un ús de la literatura modern. Montale, que proposa un subjecte que qüestiona, a través del seu discurs però també a través de la construcció de la seva identitat, les possibilitats del dir i del conèixer el món interior i el món altre; i que gestiona una síntesi —diguem-ne modernista— de desengany respecte el lirisme romàntic, la veritat il·lustrada, l'optimisme simbolista i la ruptura de la deshumanització.

Podem considerar aquests gestos com a gestos de construcció de sentit —un sentit que implica la potestat de la capacitat d'ecreació. Si féssim un recorregut per la història intel·lectual europea des dels últims segles de l'edat mitjana a les primeres dècades del noucents, verificariem que un seu aspecte significatiu té a veure amb la manera d'utilitzar i comprometre el capital simbòlic (prenent una expressió de Bourdieu) de l'escriptura per guanyar una posició forta o almanco protegida enfront de les diverses formes de domini (polític, religiós, econòmic, social). No sempre s'ha fet a través de l'obscuritat, però expressar-se de manera no comprensible a tots, o en definitiva a molts, ha representat una opció sempre carregada

d'un fort significat col·lectiu.³⁵⁹ L'obscuritat, en aquest sentit, pot ser la condemna de qui ha descobert que el món o els codis amb què aquest ve gestionat han envellit, però també la força i la facultat de reconquerir-lo.

§

El que pot fer coincidir els tres corpus textuais, llavors, és el poder que els atorga el seu compromís amb la veritat a través de l'obscuritat: no amb una veritat divina o de per si obscura, ni amb una forma obscura de dir-la, sinó amb una obscuritat que la constitueix. Dit d'altra manera, en March, Góngora i Montale l'obscuritat és una possibilitat d'alliberació precoç de l'escriptura respecte de les afirmacions dels codis vigents marcada per l'especificitat que la col·locació històrica els assigna. Per això, és també l'única manera de dir, o sigui d'inventar, un significat nou.

Aquesta és una manera de collir l'obscuritat que supera la idea del vel que encobreix. Góngora, a partir de la mateixa metàfora («quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren») en planteja la superació: el benefici no es troba tant en el contingut xifrat com en els efectes del procés de desxifrar-lo i de la xifra en si, i això, sumat a la manca de correspondència entre la riquesa del cobertor i la «poquesa» de la trama, obliga a repensar el valor d'un sistema de representació abusiu i arbitrari que l'obscuritat desestabilitza (i és un cop desestabilitzada que se'n despleguen nous sentits).

I és que des d'un punt de vista actual, l'obscuritat ha deixat de ser un mur o obstacle a superar per esdevenir una estratègia de

³⁵⁹ L'alternança de limpidesa i fosc en la poesia trobadoresca o siciliana, per exemple, ha estat prou voltes llegida com una tensió entre els vells valors de l'antiga aristocràcia feudal i els nous valors d'una protoburguesia de funcionaris de cort. Es tracta per això d'una dialèctica a la qual seria simplista atribuir un llenguatge unívoc: un tancament de l'expressió podia fer-se necessari per formes explícites de repressió (com durant la Contrareforma espanyola i italiana), o sol·licitat per un sentit comú regressiu i tal volta anti-intel·lectual.

significació que fa que no s'hagi d'aclarir necessàriament per mitjà d'una explicació altra (que no calgui determinar si els braços a qui es confiava el jo de March —«mas dorm segur de present en sos braces»— són gens perillosos i amenaçadors o un privilegi convenient de l'amor); perquè el sentit de tot això en l'escriptura rau també i sobretot en la perplexitat i obscuritat mateixa, assumida com la manera més clara de dir-ho, tal vegada l'única. Per aquest motiu, la novetat del *pathos* del subjecte enunciator marquà està també en el seu compromís per no cobrir secrets, sinó per explicar-los;³⁶⁰ i en el cas del de Montale, per no explicar el que no es pot saber; però, en contrapartida, acceptar la creació com a alternativa i eina de supervivència entre l'absurditat i insensatesa que l'envolten.

En els casos estudiats, l'obscuritat poètica en tant que creadora de sentit s'ha erigit com la manera de dir una cosa mai abans dita, no de dir-la d'una manera diferent o inútilment opaca. Tots tres són elitistes, però cap dels tres no fa poesia «per a ell sol».

³⁶⁰ El posicionament d'aquest jo dissenyat al segle XV recorda el modern argument de Herbert Read, que en el seu *Obscurity in poetry* (1951) planteja l'obscuritat com aquella possibilitat de ser fidel a allò que es vol transmetre o expressar. Llavors, l'obscuritat és el fenomen pel qual una cosa no pot resultar o dir-se clarament sense simplificar-la o trair-la, però no la cosa en si com a contingut preexistent ni tampoc l'embolcall.

Bibliografia citada

Introducció

- BERNHEIMER, Charles [ed.] (1995). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore; Londres: The Johns Hopkins University Press (Parallax: Revisions of Culture and Society).
- DOMÍNGUEZ, César (2012). «Las literaturas hispanomedievales en las antologías de literatura mundial: ¿canon nacional o mundial?». A: ALEMANY, Rafael; CHICO RICO, Francisco [ed.]. *XVIII Simposio de la SELGYC* (Alacant 9-11 setembre 2010). Alacant: Universitat d'Alacant; Sociedad Española de Literatura General y Comparada, p. 189-201.
- EMPSON, William (1991 [1930]). *Seven Types of Ambiguity*. Filand: The Hogarth Press.
- FUHRMANN, Manfred (1966). «*Obscuritas*. Das Problem der Dunkelheit in der Rhetorischen und Literaturästhetischen Theorie der Antike». A: ISER, Wolfgang [ed.]. *Immanente Ästhetik-Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Munic: Wilhelm Fink.
- LLOVET, Jordi; CANER, Robert; CATELLI, Nora; MARTÍ, Antoni; VIÑA, David (2004). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.
- MAUFORT, Marc; DE WAGTER, Caroline [ed.] (2011). *Old Margins and New Centers / Anciennes marges et nouveaux centres. The European Literary Heritage in an Age of Globalization / L'héritage littéraire européen dans une ère de globalization*. Brussel-les; Berna; Berlin; Frankfurt; Main; Nova York; Oxford; Viena: Nouvelle poétique comparatiste (New Comparative Poetics; 9).
- PEÑALVER, Mariano (2005). *Las perplejidades de la comprensión*. Madrid: Síntesis.
- PRESS, John (1963). *The chequer'd shade: reflections on obscurity in poetry*. Londres: Oxford University Press.
- RESINA, Joan Ramon (2009). *Del hispanismo a los estudios ibéricos. Una propuesta federativa para el ámbito cultural*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- STEINER, George (1990 [1967]). *Language and Silence. Essays 1958-1966*. New Haven: Yale University Press.

Ausiàs March

Fonts primàries

- CORELLA, Joan Roís de (2004). *Poesías*. Antologia i traducció de Eduard J. Verger. València: Denes.
- LLULL, Ramon. *Llibre d'amic e amat*. Disponible en línia a: <<http://www.am.ub.edu/~jmiralda/llulltra.html>> [Consulta: 25 agost 2014].
- MARCH, A. (1539). *Las obras del famosísimo filósofo y poeta Mosén Osias Marco, cavallero valenciano de nación catalán, traducidas por don Baltasar de Román y divididas en quatro Cánticas: es a saber: Cántica de amor, Cántica moral, Cántica de Muerte y Cántica spiritual. Dirigidas al excelentísimo señor duque de Calabria*. València: Juan Navarro. Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2001 [Reproducció digital a partir de l'edició facsímil i crítica de Vicent Josep Escartí, *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausiàs March, 1539*. València: Bancaixa, Obra Social; Universitat de València, Patronat Cinc Segles [etc.], 1997. Edició original València, por Iuan Nauarro, 1539, Exemp. de la Biblioteca Nacional (R/10300)]. Disponible en línia a: <<http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/jlv/01316186455137163200024/index.htm>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (1543). *Les obres de mossén Ausiàs March, ab una declaratió en los marges de alguns vocables scurs*. Barcelona, Carles Amorós. [Reproducció digital del microfilm de *Les obres de mossen Ausias March ab vna declaratio en los marges de alguns vocables scurs*, Barcelona, p[er] mestre Carles Amoros...,12 desembre 1543]. Disponible en línia a: <<http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/p290/06922729899536184197857/index.htm>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (1545). *Les obres del valerós y extrenu cavaller, vigil y elegantíssim poeta Ausiàs March, novament revistes y estampades ab gran cura y diligència, posades totes les declaracions dels vocables scurs molt largament en la taula*. Barcelona, Carles Amorós. [Reproducció digital de l'edició de Barcelona: per Carles Amoros, 22 desembre 1545]. Disponible en línia a: <<http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/p290/12704967825629384109435/index.htm>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (1555). *Las obras del poeta mossén Ausiàs March, corregidas de los errores que tenían. Sale con ellas el vocabulario de los vocablos en*

- ellas contenido. Dirigidos al ilustríssimo señor Gonçalo Fernández de Córdoba, duque de Sesa y de Terranova, conde de Cabra, señor de la casa de Vaena, etc.* Edició a cura de Juan de Resa. Valladolid: Sebastián Martínez. [Reproducció digital de l'edició *Las obras del poeta mosen Ausias March, corregidas de los errores q[ue] tenían. Sale con ellas el vocabulario de los vocablos en ellas contenidos...*, Valladolid, [en casa de Sebastia[n] Martínez...], 1555]. També disponible en línia a: <<http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/p290/01361675355682201192802/index.htm>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (1560). *Primera parte de las obras del excellentísimo poeta y filósopho mossén Ausiàs March cavallero valenciano, traduzidas de lengua lemosina en castellano por Jorge de Montemayor y dirigidas al muy magnífico señor mossén Simon Ros.* València: Joan Mey. [Reeds.: Martín de Riquer, *Traducciones castellanas de Ausiàs March en la Edad de Oro*, Barcelona, 1946; Francisco Carreres de Calatayud, *Las obras de Ausiàs March traducidas por Jorge de Montemayor*, Madrid, 1947.] També disponible en línia a: <http://bivaldi.gva.es/va/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000413&responsabilidad_civil=on&acceptar=Acceptar> [Consulta: 25 agost 2014].
- (1579). *Las obras del excelentísimo poeta Ausias March, cavallero valenciano, traduzidas de lengua lemosina en castellano por el excelente poeta Jorge de Montemayor, agora de nuevo corregido y emendado en esta segunda impresión.* Madrid: F. Sánchez. [Reproducció digital de l'edició de Madrid: en casa de Francisco Sanchez, 1579]. També disponible en línia a: <<http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/jlv/57959408916029617422202/index.htm>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (1864). *Obres de aquest poeta, publicades tenint al davant las edicions de 1543, 1545, 1555 y 1560, per Francesch Pelayo Briz, acompanyades de la vida del poeta, escrita per Diego de Fuentes, de una mostra de la traducció castellana que d'elles féu lo poeta Jordi de Montemayor, y del vocabulari que per a aclarir lo original publicà Joan de Ressa.* Barcelona, Llibreria d'E. Ferrando Roca.
- (1884). *Obras del poeta valencià Ausiàs March, publicades tenint al davant les edicions de 1543, 1545, 1555 y 1560 per Francesc Fayos y Antony [...] acompanyades d'un pròlech.* Barcelona, Joan Roca y Bros.
- (1888). *Les obres del valerós cavaller y elegantíssim poeta Ausiàs March, ara novament ab molta diligència revistes y ordenades*

segons les més correctes edicions antigues, ed. d'Antoni Bulbena i Tusell. Barcelona, Estampa de Fidel Giró.

- (1979). *Obra poètica completa*. Edició i traducció de Rafael Ferreres. Madrid: Editorial Castalia (Clásicos Castalia; 99-100). 2 volums.
 - (1991-1995). *Les obres d'Auzias March*. Facsímil. Edició d'Amadeu Pagès. València: Consell Valencià de Cultura. 2 volums.
 - (1992). *A Key Anthology*. Edició i traducció de Robert Archer. Sheffield: The Anglo-Catalan Society (The Anglo-Catalan Society Occasional Publications; 8). També disponible en línia a: <<http://www.anglo-catalan.org/op/monographs/issue08.pdf>> [Consulta: 10 gener 2013].
 - (1993). *Poesies*. Edició de Vicent J. Escartí. València: Edicions Alfons el Magnànim (Biblioteca d'Autors Valencians; 31).
 - (2005 [1952-1959]). *Poesies*. Edició a cura de Pere Bohigas. Nova edició revisada per Amadeu J. Soberanas i Noemí Espinàs. Barcelona: Barcino (Els Nostres Clàssics. Col·lecció B; 19).
- PUJOL, Joan (1970). *Obra poètica*. Edició a cura de Anton Karl-Heiz. Barcelona: Edicions 62.
- TORROELLA, Pere (2011). *Obra completa*. Edició crítica a cura de Francisco Rodríguez Risquete. Barcelona: Barcino (Els Nostres Clàssics). 2 volums.
- SANT JORDI, Jordi de (2009). *Poesía*. Traducció de José Maria Micó. Edició crítica d'Aniello Fratta. Barcelona: DVD Ediciones; Barcino.
- PETRARCA, Francesco (1964). *Canzoniere*. Edició de Gianfranco Contini; notes de Daniele Ponchiroli. Torí: Edizione Einaudi. També disponible en línia a: <http://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/petrarca/canzoniere/pdf/canzon_p.pdf> [Consulta: 25 agost 2014].

Fonts secundàries

- ARCHER, Robert (1982a). «*E ja en mi alterat és l'arbitre. Dramatic Representation in Ausiàs March's Cant Espiritual*». *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 59, p. 317-323.
- (1982b). «Symbolic Metaphor and Reading-Processes in Ausiàs March». *Modern Language Review*, vol. 77, núm. 1, p. 89-99.
- (1983). «The Workings of Allegory in Ausiàs March». *Modern Language Notes*, vol. 98, núm. 2, p. 169-188.

- (1985). *The Pervasive Image. The Role of Analogy in the Poetry of Ausiàs March*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- (1991). «Ausiàs March i els tòpics». *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura: Revista de Recerca Humanística i Científica*, núm. 2, p. 5-17.
- (1993). «Ausiàs March and the “Baena” debate on predestination». *Medium aevum*, núm. 62, p. 35-50.
- (1994). «Ausiàs March as a Theorist of Love». A: GRIFFIN, Nigel; GRIFFIN, Clive; SOUTHWORTH, Eric; THOMPSON, Colin [ed.]. *The Discerning Eye. Studies Presented to Robert Pring-Mill on his Seventieth Birthday*. Oxford: The Dolphin Book Co., p. 3-16. També disponible en línia a: <<http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/p290/01316175399571751536802/index.htm>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (1996). «*Cant Espiritual: l'estructura del dubte*». A: *Aproximació a Ausiàs March*. Barcelona, Empúries, p. 17-48.
- (2008). «El repte de traduir Ausiàs March». *Visat* [en línia], núm. 6 (octubre). <<http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/fra/ressenyas/22/8/0/5/classiques-medievau/ausias-march.html>> [Consulta: 25 agost 2014].
- ARCHER, Robert [ed.] (1997). «Introducció i notes». A: MARCH, Ausiàs. *Obra completa*. Barcelona, Barcanova.
- BADIA, Lola (2009). «Presentació». A: TORRÓ, Jaume [cur.]. *Sis poetes del regnat d'Alfons el Magnànim*. Barcelona: Barcino (Els Nostres Clàssics. Col·lecció B; 29).
- BRENAN, Gerald (1965 [1951]). *The Literature of the Spanish People: From Roman Times to the Present Day*. 2a ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- BUTINYÀ, Júlia (2010). «L'Humanisme a la Corona d'Aragó». A: BELLVESER, Ricardo [ed.]. *La poesia d'Ausiàs March i el seu temps*. València: Institució Alfons el Magnànim, p. 41-62.
- CABRÉ, Lluís (1993). «Apunts sobre la subtileza en la poesia d'Ausiàs March». A: ALEMANY, Rafael; FERRANDO, Antoni; MESEGUER, Lluís B. [ed.]. *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Alacant-Elx, 9-14 setembre 1991). Vol. 1. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 273-287.
- (1997a). «Dos lectors antics del mestre Ausiàs March i un context». A: ALEMANY, Rafael [ed.]. *Ausiàs March: textos i contextos*. Alacant;

- Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant; Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Sanchis Guarner; 37), p. 59-72. També disponible en línia a: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/dos-lectors-antics-del-mestre-ausis-march-i-un-context-0/>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (1997b). «From Ausiàs March to Petrarch: Torroella, Urrea and Other *Ausimarchides*». A: MACPHERSON, Ian; PENNY, Ralph [ed.]. *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*. Londres: Tamesis, p. 57-73. També disponible en línia a: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/from-ausis-march-to-petrarch-torroella-urrea-and-other-ausimarchides-0/>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (1998). «Llum i tenebres: l'amor segons Ausiàs March (a la poesia XLV)». A: *Lectures d'Ausiàs March*. València: Fundació Bancaixa, p. 131-152. També disponible en línia a: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/llum-i-tenebres-lamor-segons-ausis-march-a-la-poesia-xlv-0/>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (2002). «Algunes imitacions i traduccions d'Ausiàs March al segle XVI». *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 7, p. 59-82. També disponible en línia a: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/algunes-imitacions-i-traduccions-dausis-march-al-segle-xvi-0/>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (2008). «Ovid's *odi et amo* and its Presence in the Poetry of Ausiàs March». A: TAYLOR, Barry; COROLEU, Alex [ed.]. *Latin and Vernacular in Renaissance Iberia*. Vol. III: *Ovid from the Middle Ages to the Baroque*. Manchester: Manchester Spanish and Portuguese Studies, p. 17-24. També disponible en línia a: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ovids-odi-et-amo-and-its-presence-in-the-poetry-of-ausis-march-0/>> [Consulta: 25 agost 2014].
- CANO, Ángel Gregorio (2011). «Indicios del pensamiento humanista en el "Cant espiritual" de Ausias March». *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, núm. 15, p. 47-58.
- CANTAVELLA, Rosanna (1993). «Terapèutiques de l'"amor hereos" a la literatura catalana medieval». A: ALEMANY, Rafael; FERRANDO, Antoni; MESEGUER, Lluís B. [ed.]. *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Alacant-Elx, 9-14 setembre 1991). Vol. 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 191-207.

- CARBONELL, Antoni; ESPADALER, Anton M.; LLOVET, Jordi; TAYADELLA, Antònia (1986). *Literatura catalana. Dels inicis als nostres dies*. Barcelona: Edhasa.
- CHINER, Jaume (1993). «D'un ventre trist exir m'è fet natura.» Ausiàs March i el seu naixement a València». A: FERRANDO, Antoni; HAUF, Albert G. [ed.]. *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*. Vol. VII. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Abat Oliba; 130), p. 65-80. També disponible en línia a: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/dun-ventre-trist-exir-ma-fet-natura-ausias-march-i-el-seu-naixement-a-valencia--0/>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (1997). *Ausiàs March i la València del segle XV (1400-1459)*. València: Consell Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana.
- (1999). «1997, any March? Noves dades sobre el naixement d'Ausiàs». A: ALEMANY, Rafael [ed.]. *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (Symposia Philologica; 1), p. 13-43. També disponible en línia a: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/1997-any-march-noves-dades-sobre-el-naixement-dausis-0/>> [Consulta: 25 agost 2014].
- CICERI, Marcella (2012). «Montemayor traduce —o banaliza?— Ausiàs March». *Rivista Italiana di Studi Catalani*, núm. 2, p. 1-20.
- COCOZZELLA, Peter (1997). «Ausiàs March, herald del Renaixement a Espanya». A: ALEMANY, Rafael [ed.]. *Ausiàs March: textos i contextos*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Sanchis Guarner; 37), p. 73-88. També disponible en línia a: <<http://www.lluisvives.com/FichaObra.html?Ref=34130&portal=1>> [Consulta: 25 agost 2014].
- CODERCH, Marion (2008). «La dama com a objecte de l'amor espiritual en la poesia d'Ausiàs March». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, núm. 51, p. 129-144. També disponible en línia a: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3051648>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (2010). «“leixau al meu acompanyat amor” (LIII, 30): l'amant, la dama i l'amor a la lírica d'Ausiàs March». A: BELLVESER, Ricard [ed.]. *La poesia d'Ausiàs March i el seu temps*. València: Institució Alfons el Magnànim, p. 263-283.
- COLÓN, Germà (1983). «Els vocabularis barcelonins d'Ausiàs March al segle XVI». A: *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*. Vol. VI: *Miscel·lània Pere Bohigas*. Vol. 3. Barcelona: Publicacions de

- l'Abadia de Montserrat, p. 261-290. També disponible en línia a: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/els-vocabularis-barcelonins-dausis-march-al-segle-xvi-0/>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (1997). «Ausiàs March interpretat al segle XVI per Juan de Resa i Jorge de Montemayor». A: ALEMANY, Rafael [ed.]. *Ausiàs March: textos i contextos*. Alacant; Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant; Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Sanchis Guarner, 37), pàgs. 89-116.
- COLÓN, Germà; SOBERANAS, Amadeu-J. (1991 [1985]). «Els “vocables escurs” d'Ausiàs March». A: *Panorama de la lexicografia catalana. De les glosses medievals a Pompeu Fabra*. 2a ed. actualitzada. Barcelona: Enciclopèdia Catalana (Biblioteca Universitària; 7), p. 80-82.
- COMPAGNA, Anna Maria (1998). «Il sogno marchiano di Joan Pujol». A: *Sogno e Scrittura nelle Culture Iberice*. Actes del XVII Congrès (Milà 24-25-26 octubre 1996). Roma: Bulzoni Editore, p. 319-326. També disponible en línia a: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09_317.pdf> [Consulta: 25 agost 2014].
- (2010). «Don Baltasar de Romaní, traduttore di Ausiàs March». A: DE BENEDETO, Nancy; RAVASINI, Ines [cur.]. *Da papa Borgia a Borgia Papa: letteratura, lingua e traduzione a Valencia*. Lecce: Pensa Multimedia, p. 91-119.
- (2014). «Il sentimento tradotto: da Ausiàs March a Baltasar de Romaní». A: CANETTIERI, Paolo; PUNZI, Arianna [cur.]. *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*. Tom. I. Bolonya: Viella. p. 611-626.
- CORONEL RAMOS, Marco Antonio (1997). «L'Ausiàs llatí del segle XVII, problemes d'intel·lecció lèxica». A: ALEMANY, Rafael [ed.]. *Ausiàs March: textos i contextos*. Alacant; Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant; Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Sanchis Guarner; 37), p. 117-154.
- DEL MONTE, Alberto (1953). *Studi sulla poesia ermetica medievale*. Nàpols: Giannini.
- DI GIROLAMO, Costanzo (1996). «Medievalisme i modernitat d'Ausiàs Marc». Traducció de Víctor Martínez-Gil. *Els Marges*, núm. 57 (desembre), p. 5-13. També disponible en línia a: <<http://www.raco.cat/index.php/Marges/article/viewFile/111220/156833>> [Consulta: 25 agost 2014].

- (1997). «Ausiàs March i la tradició occitana». *Avui. Suplement de Cultura*. «Ausiàs March (1397-1997): Sis-cents anys del naixement». Barcelona (23 d'abril), p. 38-42. També disponible en línia a: <<http://lletra.uoc.edu/ca/autor/ausias-march/detall>> [Consulta: 25 agost 2014].
- DOLÇ, Miquel (1994 [1959]). «Ausiàs March, poeta mediterrani». A: *Estudis de crítica literària. De Ramon Llull a Bartomeu Rosselló-Pòrcel*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 56-80.
- DURAN, Eulàlia (1997). «La valoració renaixentista d'Ausiàs March». A: *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*. Vol. XXXV: *Homenatge a Arthur Terry*. Vol. 1. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 93-108.
- ESCARTÍ, Vicent Josep (1997a). «Nota sobre l'interès per Ausiàs March al segle XVI. L'Ausiàs llatí del segle XVII, problemes d'intel·lecció lèxica». A: ALEMANY FERRER, Rafael [ed.]. *Ausiàs March: textos i contextos*. Alacant; Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant; Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Sanchis Guarner; 37), p. 155-172.
- (1997b). «Les edicions de l'obra d'Ausiàs March al segle XVI». *Abalorio. Revista de Creación*, núm. 24-25, p. 33-36.
- (1999). «Encara sobre València i Ausiàs March al segle XVI». A: ALEMANY, Rafael [ed.]. *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (Symposia Philologica; 1), p. 173-197.
- (2010). «Les edicions cinccentistes d'Ausiàs March. La via d'accés a Castella». A: BELLVESER, Ricardo [ed.]. *La poesia d'Ausiàs March i el seu temps*. València: Institució Alfons el Magnànim, p. 285-310.
- [s. d.]. «A propòsit d'Ausiàs March i la traducció castellana de Baltasar Romani». [s. ll.: s. n.]. Disponible en línia a: <http://www.escarti.com/materials_files/A_PROPOSIT_D AUSIAS_MARCH_I_LA%20OTRADUCCIO_DE_ROMANI.pdf> [Consulta: 25 agost 2014].
- ESCARTÍ, Vicent Josep [ed.] (1997). *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausiàs March (1539)*. València: Bancaixa; Universitat de València; Generalitat Valenciana; Biblioteca Nacional. 2 volums.
- FERRANDO, Antoni (2010). «Observacions sobre la llengua d'Ausiàs March». A: BELLVESER, Ricardo [ed.]. *La poesia d'Ausiàs March i el seu temps*. València: Institució Alfons el Magnànim, p. 169-229.

- FERRANDO, Antoni; ESCARTÍ, Vicent Josep (1992). «Impremta i vida literària a València en el pas del segle XV al XVI». *Gutenberg-Jahrbuch*, núm. 67, p. 100-113.
- FERRATER MORA, Josep (2012 [1944]). *Les formes de la vida catalana*. Barcelona: Labutxaca.
- FERRER, Josep (1985). «Ausiàs March: l'hora del lector en la poesia medieval?». *Afers. Fulls de recerca i pensament*, vol. 1, núm. 2, p. 271-291.
- FERRERES, Rafael (1979a). «Introducció». A: MARCH, Ausiàs. *Obra poètica completa*. Vol. 1. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 99-100), p. 9-113.
- (1979b). «La influencia de Ausias March en algunos poetas del Siglo de Oro». A: OROZCO, Emilio; GALLEGO, Antonio; MARÍN, Nicolás [ed.]. *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Vol. I. Granada: Universidad de Granada, p. 469-483.
- FRANK, Istvan (1950). «Du rôle des troubadours dans la formation de la poésie lyrique moderne». A: *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*. Vol. I. París: [s. n.], p. 63-81.
- FUSTER, Joan (1982). *Ausiàs March*. València: Eliseu Climent.
- (1989). *Llibres i problemes del Renaixement*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GADEA, Ferran (1986). «“Io só aquest qui-m dic Ausias March”». A: *Literatura catalana medieval*. Barcelona: Jonc (El Blau Marí; 1), p. 205-215.
- GÀLVEZ, Jordi (2000). «Lectura i recepció d'Ausiàs March a l'obra de Jorge de Montemayor». A: MARTIN, George; ZIMMERMANN, Marie Claire [ed.]. *Ausiàs March (1400-1459). Premier poète en langue catalane*. París: Publications du séminaire d'études médiévales hispaniques de l'université Paris 13, p. 345-355.
- GARCÍA, Marinela (1997). «Més sobre Ausiàs March al segle XVI». A: ALEMANY, Rafael [ed.]. *Ausiàs March: textos i contextos*. Alacant; Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant; Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Sanchis Guarner; 37), p. 173-190. També disponible en línia a: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/mes-sobre-ausias-march-al-segle-xvi-castella--0/>> [Consulta: 25 agost 2014].

- GARETH WALTERS, David (1997). «The Reader Misled and Empowered exceptionation, ambiguity and deception in three poems of Ausiàs March». *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 74, núm. 1, p. 41-60.
- GÓMEZ, Francesc J. (2008). «Per a una nova lectura amorosa i consolatòria dels “Cants de mort” d’Ausiàs March». *Llengua i literatura: Revista anual de la Societat Catalana de Llengua i literatura*, núm. 19, p. 49-85. També disponible en línia a: <<http://www.raco.cat/index.php/LlenguaLiteratura/article/view/151374>> [Consulta: 25 agost 2014].
- HATEM, Jad (2011). *Sobreamor. Ausiàs March, Ibn Zaydun, Ibn ‘Arabi, Ramon Llull*. Edició i traducció d’Elena de la Cruz Vergari. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum; Publicacions Universitat Rovira i Virgili (Exemplaria scholastica; 5).
- JOHNSTON, Mark (1979). «Scholastic Psychology as a Literary Tradition in Ausias March». *Romance Notes*, vol. 19, núm. 3, p. 383-387.
- LAPESA, Rafael (1968 [1948]). *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Revista de Occidente.
- LARA POZUELO, Antonio (2000). *Concordances i índex de mots de les poesies d’Ausiàs March*. Barcelona: Barcino. (CD-ROM)
- LEVERONI, Rosa (1944-1945). «El meu Ausiàs March». *Poesia*, núm. 5, [s. p.].
- LLORENÇ, Rodolf (1968). *Com han estat i com són ara els catalans*. Pròleg d’Enric Casasses. Barcelona: Ariel.
- LÓPEZ CASAS, María Mercè (2003). «La recepció d’Ausiàs March al segle XVI: l’edició de Romaní (1539)». *Caplletra: revista internacional de filologia*, núm. 34, p. 79-110. També disponible en línia a: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2269535>> [Consulta: 25 agost 2014].
- MANENT, Marià (1934). *Notes sobre literatura estrangera*. Barcelona: Publicacions de «La Revista».
- MARCHAND, James (1979). «Acyrologia as a Rhetorical Device and a Mode of Thought in the Poems of Ausias March». A: PORQUERAS MAYO, Alberto; BALDWIN, Spurgeon; MARTÍ OLIVELLA, Jaume [coord.]. *Estudis de llengua, literatura i cultura catalanes*. Actes del primer col·loqui d’estudis catalans a l’Amèrica del Nord (Urbana-Champaign 30 març - 1 abril 1978). Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (Biblioteca de l’Abat Oliba; 15), p. 181-194.

- MARTOS SÁNCHEZ, Josep Lluís (1996). «El *jo* literario de Ausiàs March en el contexto de la *tardor* medieval catalana. La problemàtica de un referente ficcional verosímil». A: POZUELO YVANCOS, José María; GÓMEZ, Francisco Vicente [ed.]. *Mundos de Ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)* (Múrcia, 21-24 noviembre 1994). Vol. 2. Múrcia, Universidad de Murcia (Investigaciones Semióticas; 6), p. 1037-1046.
- (1997a). «Cant, queixa i patiment. Estudi macroestructural de 55 poemes d'Ausias March» A: ALEMANY, Rafael [ed.]. *Ausiàs March: textos i contextos*. Alacant; Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant; Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Sanchis Guarner; 37), p. 265-280. També disponible en línia a: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cant-queixa-i-patiment-estudi-macroestructural-de-55-poemes-d-ausias-march--0/>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (1997b). «De sagetes i metalls sutzeus: l'al·legoria al poema LXXIX d'Ausiàs March». A: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel [ed.]. *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Vol. 1. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, p. 1039-1047.
- MCNERNEY, Kathleen. (2009). «Ausiàs March y Lope de Vega» [en línia]. Alacant. Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ausias-march-y-lope-de-vega/>> [Consulta: 25 agost 2014].
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1940). *Historia de la ideas estéticas en España*. Madrid: CSIC.
- MICÓ, José María (1989). «Precepto y concepto en la lírica cancioneril». A: TORO, María Isabel [ed.]. *Actas del III congreso de la Asociación hispánica de literatura medieval* (Salamanca, 3-6 octubre 1989). Tom II. Salamanca: Biblioteca española del siglo XV; Departamento de literatura española e hispanoamericana, p. 643-649.
- MICÓ, José María [trad.] (2004). *Páginas del cancionero de Ausiàs March*. Edició de Costanzo di Girolamo i José María Micó. Valencia: Pre-Textos.
- (2009). «Introducción y prólogo». A: SANT JORDI, Jordi de. *Poesía*. Edició crítica d'Aniello Fratta. Barcelona: DVD Ediciones; Barcino.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (1865). «Resenya històrica i crítica dels antichs poetes catalans». A: *Obras completas*. Vol. 3: *Estudios*

sobre historia, lengua y literatura de Cataluña. Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer, p. 141-240.

- MONTOLIU, Manuel de (1959). *Ausiàs March*. Barcelona: Alpha.
- NOGUERAS VALDIVIESO, Enrique J.; SÁNCHEZ RODRIGO, Lourdes (1999). «Notas sobre la traducción de la poesía románica medieval: cuatro siglos de Ausiàs March». A: PAREDES NÚÑEZ, Juan; MUÑOZ RAYA, Eva [ed.]. *Traducir la Edad Media. La traducción en la literatura medieval románica*. Granada: Universidad de Granada, p. 167-206.
- (2000). «Ausiàs March y Jorge de Montemayor: traducción y interpretación». A: MARTIN, George; ZIMMERMANN, Marie Claire [ed.]. *Ausiàs March (1400-1459). Premier poète en langue catalane*. París: Publications du séminaire d'études médiévales hispaniques de l'université Paris 13, p. 357-374.
- OLIVELLA MADRID, Pilar (2006). «A propòsit de l'obscuritat en la poesia amorosa trobadoresca del segle XIV». A: BELTRAN, Vicenç; PAREDES NÚÑEZ, Juan Salvador [coord.]. *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*. Granada: Universidad de Granada, p. 585-610.
- PAGÈS, Amédée (1990 [1912]). *Ausiàs March i els seus predecessors*. Traducció de Víctor Gómez. València: Edicions Alfons el Magnànim, IVEI (Col·lecció Politècnica; 41).
- PÉREZ, Pablo Javier (2014). «Fernando Pessoa, un traductor fallido de Ausiàs March» [en línia]. *Revista de letras* (28 febrer 2014). <<http://revistadeletras.net/un-traductor-fallido-de-ausias-march-fernando-pessoa/>> [Consulta: 25 agost 2014].
- RAMÍREZ, Pere (1979). «La poesia espiritual tardana d'Ausiàs March». *Iberorromània*, núm. 9, p. 23-40. També disponible en línia a: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-poesia-espiritual-tardana-dausias-march/>> [Consulta: 25 agost 2014].
- RAMÍREZ, Pere (1997). «El saber del sentiment». A: ALEMANY, Rafael [ed.]. *Ausiàs March: textos i contextos*. Alacant; Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant; Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Sanchis Guarner; 37), p. 341-342.
- RIBA, Carles (1957). *...Més els poemes. Notes sobre poetes i poesia*. Barcelona: Joaquim Horta editor.
- RIQUER, Martín de (1941a). «Influencia de Ausias March en la lírica castellana de la Edad de Oro». *Revista Nacional de Educación*, núm. 8, p. 49-74.

- (1941b). «Relaciones entre la literatura renacentista castellana y la catalana en la Edad Media». *Escorial. Revista de Cultura y Letras*, núm. 2, p. 31-49.
- (1947). *Resumen de literatura catalana*. Barcelona: Seix Barral.
- (1980 [1964]). «La poesia en els regnats del Magnànim i de Joan II»; «Bernat Fenollar i els seus amics». A: *Història de la literatura catalana*. Vol. III. Barcelona, Ariel, p. 11-212; 321-354.
- (1984 [1964]). *Història de la literatura catalana*. Vol. II. Barcelona: Ariel.
- RIQUER, Martín de [ed.] (1946). *Traducciones castellanas de Ausias March en la Edad de Oro*. Barcelona: Instituto Español de Estudios Mediterráneos.
- ROCA MELIÀ, Ismael (2001). «El Ausias March latino de V. Mariner editado por M. A. Coronel Ramos». *Fortunatae: Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas*, núm. 12, p. 219-226.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio (1982). «La crisis de la baja edad media catalana y la poesía de la época». A: BUSTOS TOVAR, Eugenio de [ed.]. *Actas del IV congreso internacional de hispanistas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, p. 449-498.
- RODRÍGUEZ RISQUETE, Francisco J. (2003). «Textos en prosa». A: *Vida y obra de Pere Torroella*. Tesis doctoral. Girona: Universitat de Girona; Departament de Filologia i Filosofia, p. 484-628. Disponible en línea a: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/7825>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (2011). «Discurs a la presentació de l'obra completa de Pere Torroella, a la Sala de Graus de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona (23/11/2011)» [en línea]. <<http://www.narpan.net/home/198-edicio-critica-de-lobra-de-pere-torroella-a-cura-de-f-j-rodriguez-risquete.html>> [Consulta: 25 agost 2014].
- SÁIZ, Jorge (2010). «La carrera militar y el linaje de Ausiàs March». A: BELLVESER, Ricard [ed.]. *La poesia d'Ausiàs March i el seu temps*. València: Institució Alfons el Magnànim, p. 133-167. També disponible en línea a: <http://www.academia.edu/3830278/_La_carrera_militar_y_el_linaje_de_Ausias_March_2010_> [Consulta: 25 agost 2014].
- SARMATI, Elisabetta (2001). «Definiendo el amor. L'amore come coincidentia oppositorum in Quevedo, Lope e Lorca, alla luce dei Cancioneros quattrocenteschi». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, núm. 4, p. 49-68.

- SOBREQUÉS I CALLICÓ, Jaume (2009). «Corona d'Aragó, Reial Corona d'Aragó, Corona Reial d'Aragó i Casa d'Aragó, en el llenguatge polític del segle XV». A: *Estudis d'Història de Catalunya (Edat Mitjana; Edat Moderna; El Pactisme)*. Barcelona: Editorial Base.
- TERRY, Arthur (1986). «Introspection in Ausiàs March». A: MICHAEL, Ian; CARDWELL, Richard A. [ed.]. *Medieval and Renaissance Studies in honor of Robert Brian Tate*. Oxford: Dolphin Book, p. 165-177.
- TORRÓ, Jaume (2010a). «La cort literària d'Alfons el Magnànim». A: BELLVESER, Ricard [ed.]. *La poesia d'Ausiàs March i el seu temps*. València: Institució Alfons el Magnànim, p. 27-39.
- (2010b). «El *Cançoner de Saragossa*». A: ALBERNI, Anna; BADIA, Lola; CABRÉ, Lluís [ed.]. *Transllatar i transferir. La transmissió dels textos i del saber (1220-1500)*. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, p. 379-424.
- TORRÓ, Jaume [cur.] (2009): *Sis poètes del regnat d'Alfons el Magnànim*. Barcelona: Barcino (Els Nostres Clàssics. Col·lecció B; 29).
- VALLI, Luigi (1994 [1928-1930]). *Il linguaggio segreto di Dante e dei «Fedeli d'Amore»*. Luni, Milà: Luni Editrice.
- VALSALOBRE, Pep (1994). «Joan Pujol: una lectura contrareformista d'Ausiàs Marc». *Estudi General*, núm. 14: *Literatura i llengua catalanes a l'edat moderna*, p. 105-135. També disponible en línia a: <<http://www.raco.cat/index.php/EstudiGral/article/view/43519>> [Consulta: 25 agost 2014].
- VELLVEHÍ I ALTAMIRA, Jaume (1992). «Sobre les possibles variants de la glossa de Joan Pujol d'*Als fets coman tot quan serà de mi* d'Ausiàs March». *Estudis Mataronins*, núm. 9, p. 105-111. També disponible en línia a: <<http://www.raco.cat/index.php/SessioEstudisMataronins/article/view/113338>> [Consulta: 25 agost 2014].
- VICIANO, Pau (1997). «El temps d'Ausiàs. Un Quatre-cents cavalleresc». *Afers. Fulls de recerca i pensament*, núm. 26, p. 15-31.
- ZIMMERMANN, M. C. (1987). «Els *Cants de Mort* en l'obra d'Ausiàs March: el fracàs poètic i la desmitificació de reescriptura». *Estudis de llengua i literatura catalanes*, XIV: *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, 6. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 299-327.
- (1991). «Célébrations de l'autre et émergence de la personne du Moi dans la poésie catalane au XVe siècle: Ausiàs March et les cycles de

- la maturité». *Atalaya: Revue Française d'Études Médiévales Hispaniques*, núm. 1, p. 51-80.
- (1997). «Construcció de la veu poemàtica i recerca del sentit». *Afers. Fulls de recerca i pensament*, núm. 26, p. 87-102.
- (1998). *Ausiàs March o l'emergència del jo*. València; Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Centre d'Estudis i Investigacions Comarcals Alfons el Vell; Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Sanchis Guarner).

Luis de Góngora

Fons primàries

- BORGES, Luis de (1998 [1925]). *Inquisiciones*. Madrid: Alianza.
- CARVALLO, Luis Alfonso de (1958 [1602]). *Cisne de Apolo*. Edició d'Alberto Porqueras. Madrid: CSIC.
- GÓNGORA, Luis de (1994 [1613]). *Soledades*. Edició a cura de Robert Jammes. Madrid: Clásicos Castalia.
- GRACIÁN, Baltasar (1997). *Oráculo manual y arte de prudencia*. Edició d'Emilio Blanco. Madrid: Cátedra.
- (2001). *Obras completas*. Edició de Luis Sánchez Lafla. Introducció d'Aurora Egido. Madrid: Espasa-Calpe.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo [marquès de Santillana] (2002). «Proemio y carta». A: SANTILLANA, marquès de. *Obras completas*. Edició d'Ángel Gómez Moreno i Maxim P. A. M. Kerkhof. Madrid: Fundación José Antonio de Castro. També disponible en línia a: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/proemio-y-carta--0/html/001fd8e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_> [Consulta 25 agost 2014] [Edició modernitzada del manuscrit 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca curada per la Biblioteca digital Miguel de Cervantes].
- LUCRECI (1986). *De la natura*. Traducció de Miquel Dolç. Barcelona: Laia.
- PETRARCA, Francesco (1950 [1355]). *Invective contra medicum*. Edició de Pier Giorgio Ricci. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

- (2007 [1361]). *Familiarium rerum libri*. Vol. 2: *Le Familiari*. Edició a cura d'Ugo Dotti i Felicita Audisio. Torí: Biblioteca Aragno.
- PINCIANO, Alfonso López (1953 [1596]). *Philosophia Antigua poetica*. Edició d'Alfredo Caballero. Madrid: CSIC.
- QUEVEDO, Francisco de (1995). *Poesía original completa*. Barcelona: Planeta.

Fonts secundàries

- AGUIRRE, José Luis (1990). «La oscuridad poética defendida por Góngora». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, núm. LXVI, p. 371-380.
- ALMANSA MENDOZA, Andrés de (1998 [ca. 1613-1614]). *Advertencias de Andrés de Almansa y Mendoza para inteligencia de las Soledades de don Luis de Góngora*. A: CARREIRA, Antonio [ed.]. *Gongoremas*. Barcelona: Península, p. 239-266.
- ALONSO, Dámaso (1955). «Alusión y elusión en la poesía de Góngora»; «Claridad y belleza de las *Soledades*». A: *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, p. 92-113; 65-91.
- (1958). *Menéndez Pelayo, crítico literario. (Las Palinodias de Don Marcelino)*. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- (1976) *Cuatro poetas españoles: Garcilaso, Góngora, Maragall, Antonio Machado*. Madrid: Gredos.
- (1978). *Obras completas*. Vol. 5: Góngora y el gongorismo, 1. Madrid: Gredos.
- (1982). *Obras completas*. Vol. 6: Góngora y el gongorismo, 2. Madrid: Gredos.
- (1982 [1935]). «Manuel Ponce, primer comentarista de Góngora». A: *Obras Completas*. Vol. 6: *Góngora y el gongorismo*, 2. Madrid: Gredos, p. 501-524.
- ALONSO, Dámaso [ed.] (1956). A: GÓNGORA, Luis de. *Soledades de Góngora*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- ARELLANO, Ignacio (1995). «El Siglo de Oro en el hispanismo español desde los años setenta». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 31, núm. 2, p. 207-230. També disponible en línia a: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/casa_0076-230x_1995_num_31_2_2745> [Consulta: 25 agost 2014].

- ARISTÒTIL (1948). *Retórica*. Edició d'Antonio Tovar. Madrid: Instituto de Estudios Políticos,
- ARTIGAS, Miguel (1925). *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*. Madrid: Real Academia Española.
- BAENA, Juan Alfonso (1430 ca. -1445). *Obras en metro de diversos poetas recopiladas por Juan Alonso [sic] de Baena*. [Reproducció digital del manuscrit.]: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01394953177137539314802/index.htm>> [Consulta: 25 agost 2014].
- BAENA, Juan Alfonso (1986 [c. 1445]). «Cancionero. Prólogo». A: PORQUERAS, Alberto. *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*. Barcelona, Puvill.
- BAENA, Julio (2011). *Quehaceres con Góngora*. Newark: Juan de la Cuesta (Juan de la Cuesta-Hispanic monographs; 7).
- BARONCINI, Daniela (2007). «Variazioni ungarettiane su Góngora». *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, vol. 60, núm. 2, p. 197-218.
- BARTHES, Roland (1991). *Mitologías*. México DF: Siglo XXI Editores.
- BENJAMIN, Walter (1990 [1928]). *El Origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- (1998 [1973]). *Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones III)*. Madrid: Taurus.
- BERGMANN, Emilie Louise (2005). «Sounds and Silences in the Baroque Labyrinth: Teaching Góngora and sor Juana». *Calíope*, vol. 11, núm. 2, p. 21-32.
- (2006). «Violencia, voyeurismo y genética: versiones de la sexualidad en Góngora y sor Juana». A: FERNÁNDEZ, José Díez; MARTIN, Adrienne Laskier [ed.]. *Venus venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española*. Madrid: Editora Complutense, p. 89-106.
- (2012). «Sor Juana, Góngora and Ideologies of Perception». *Calíope*, vol. 18, núm. 2, p. 116-138.
- BEVERLEY, John R. (1980). *Aspects of Góngora's Soledades*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company (Purdue University Monographs in Romance Languages).
- (1981). «Sobre Góngora y el gongorismo colonial». *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, núm. 114-115 (gener-juliol), p. 33-44. També disponible en línia a: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/>>

ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3614/3787> [Consulta: 25 agost 2014].

- BEVERLEY, John [ed.] (1979). «Introducción». A: GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Madrid: Cátedra.
- BIRD-SWAIM, Rosa Julia (1996). *La oscuridad en la teoría poética española de la Edad de Oro*. Tesi doctoral. Urbana: University of Illinois at Urbana-Champaign. Disponible en línia a: <<https://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/19938>> [Consulta: 25 agost 2014].
- BLANCO, Mercedes (2002). «Góngora y el concepto». A: ROSES, Joaquín [ed.]. *Góngora hoy, I-II-III*. Còrdova: Diputación de Córdoba, p. 319-346.
- (2006). «Góngora o la libertad del ingenio». A: ROSES, Joaquín [ed.]. *Góngora hoy VIII*. Còrdova: Diputación de Córdoba, p. 17-38.
- (2012a). *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- (2012b). *Góngora o la invención de una lengua*. León: Universidad de León.
- (2012c). «La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 42, núm. 1, p. 49-71. También disponible en línia a: <<http://mcy.revues.org/4255>> [Consulta: 25 agost 2014].
- BLECUA, Alberto (2004 [1978]). «El concepto de Siglo de Oro». A: ROMERO TOBAR, Leonardo [ed.]. *Historia literaria/Historia de la literatura*. Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza, p. 115-160.
- BOCCACCIO, Giovanni (2008 [ca. 1360]). *Genealogía de los dioses paganos*. Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea.
- (1927 [ca. 1357-1361]). *Trattatello in laude di Dante*. Milà: C. Signorelli.
- BRECHT, Bertolt (1963). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- BUCETA, Erasmo (1990). «Algunos antecedentes del culteranismo». *The Romanic Review*, núm. 11, p. 328-348.
- CALLE MARTÍN, José De la (2008). *Los orígenes de la poesía castellana (1754) y el nacimiento de la historia de la literatura española*. Tesi doctoral. Màlaga: Universidad de Màlaga, Departamento de Filología Española II y Teoría de la Literatura; Servicio de

- Publicaciones. Disponible en línea a: <<http://hdl.handle.net/10630/2730>> [Consulta: 25 agost 2014].
- CAPARRÓS, José Domínguez (1992). «Razones para la oscuridad poética». *Revista de Literatura*, núm. 108, p. 533-573.
- CARILLA, Emilio (1962). «Notas gongorinas». *Revista de Filología Española*, núm. 45, p. 31-56.
- CARREIRA, Antonio (1998). *Gongoremas*. Barcelona: Península.
- (2005). «Pros y contras de la influencia gongorina en el *Triunfo parténico* (1683) de Sigüenza y Góngora». A: VITSE, Marc [coord.]. *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, p. 347-364.
- (2009). «El conceptismo de Góngora y el de Quevedo». *Il Confronto Letterario*, núm. 52, p. 353-377.
- (2013). «¿Qué hacer con Góngora?». *Criticón*, núm. 118, p. 175-186. También disponible en línea a: <<http://criticon.revues.org/380>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (2014). «Presencia de Góngora en la poesía no satírica de Quevedo». A: ROSES, Joaquín [ed.]. *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*. Còrdova: Diputación de Córdoba, p. 473-494.
- CASCALES, Francisco (1975 [1617]). *Tablas poéticas*. Edición de Benito Brancaforte. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1999 [1634]). Cartas filológicas. Edició digital a partir de la publicació original de Luis Verós, Murcia. Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cartas-filologicas--0/>> [Consulta: 25 agost 2014].
- CASTRO, Américo (1935). «Las complicaciones del arte barroco». *Tierra firme*, núm. 3, p. 161-168.
- CHEMRIS, Crystal Anne (2003). «Violence, Eros and Lyric Emotion in Góngora's *Soledades*». *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 37, p. 463-485.
- (2014). «Las *Soledades* de Góngora y el arbitrismo». A: ROSES, Joaquín [ed.]. *El Universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*. Còrdova: Diputación de Córdoba, p. 135-248.
- COLLINS, Marsha S. (2002a). «Mastering the Maze in Góngora's *Soledades*». *Calíope*, vol. 8, núm. 1, 87-102.
- (2002b). *The Soledades, Góngora's Masque of the Imagination*. Columbia-Londres: University of Missouri Press.

- (2010). «Los pasos peregrinos de la imaginación en las *Soledades* de Góngora». A: ROSES, Joaquín [ed.]. *Góngora hoy*, X. Soledades. Córdoba: Diputación de Córdoba, p. 15-32.
- CÓRDOBA, Fernández de. (1960 [ca. 1615]). «Apología por una décima del autor de las *Soledades*». A: JOINER GATES, Eunice [ed.]. *Documentos gongorinos*. México D. F.: El Colegio de México, p. 143-151.
- CROCE, Benedetto (1929). *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero. Poesia e letteratura. Vita morale*. Bari: G. Laterza & Figli.
- CRUZ CASADO, Antonio (1986). «Góngora a la luz de sus comentaristas. (La estructura narrativa de las *Soledades*). *DICENDA. Cuadernos de filología hispánica*, núm. 5. Universidad Complutense de Madrid, p. 49-70.
- (2000). «“Tanto por plumas...” Góngora y los poetas cordobeses del Siglo de Oro». *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 166, núm. 654, p. 277-296. También disponible en línea a: <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1014/1021>> [Consulta: 25 agosto 2014].
- DARST, David H. (1984). *Imitatio (polémicas sobre la imitación de el Siglo de Oro)*. Madrid: Orígenes.
- (1992). «Res y verba en las poéticas del siglo de oro». A: Rico, Francisco [coord.]. *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 3, tom 2: *Siglo de Oro, Barroco: primer suplemento*. Coordinado por Aurora Gloria Egido Martínez. Barcelona: Crítica, p. 62-68.
- DAZA SOMOANO, Juan Manuel (2008). «Apuntes acerca de la apología por una décima del autor de las *Soledades*, del abad de Rute». *Etiópicas*, núm. 4, p. 77-88.
- (2014). «Contexto crítico y polémico de los comentarios manuscritos a las *Soledades* (1613-1624)». *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* [en línea], núm. 18 (juny). <<http://e-spania.revues.org/23614>> [Consulta: 25 agosto 2014].
- DE PAZ, Amelia (1999). «Góngora... ¿Y Quevedo?». *Críticón*, núm. 75, p. 29-47.
- (2012). «Vida del poeta». A: ROSES, Joaquín [ed.]. *Góngora: la estrella inextinguible*. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, p. 31-45. También disponible en línea a: <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/resources/img/gongora_estudios_02.pdf> [Consulta: 25 agosto 2014].

- (2014). «Las cuentas de don Luis». A: ROSES, Joaquín [ed.]. *El Universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*. Còrdova: Diputación de Córdoba, p. 31-80.
- DÍAZ DE RIVAS, Pedro (1960 [c. 1616-1617]). «Discursos Apologeticos». A: JOINER GATES, Eunice [ed.]. *Documentos gongorinos*. México D. F.: Colegio de México.
- DOLFI, Laura. (2006). «El teatro de Góngora: conmutación y búsqueda de la identidad». A: GORSSE, Odette; SERRALTA, Frédéric [ed.]. *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitsé*. Tolosa: Presses Universitaires du Mirail, p. 247-262.
- DOMÍNGUEZ, José (1992). «Razones para la oscuridad poética». *Revista de Literatura*, núm. 108, p. 533-573.
- EGGINTON, William (2012). «The Opacity of Language and the Transparency of Being: On Góngora's Poetics». A: CASCARDI, Anthony J.; MIDDLEBROOK, Leah [ed.]. *Poiesis and Modernity in the Old and New Worlds*. Nashville: Vanderbilt University Press, p. 257-272.
- EGIDO, Aurora (1990 [1987]). «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco». A: *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, p. 9-55.
- FLOR, Fernando R. de la (2002). *Barroco: Representación e ideología en el mundo Hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra.
- FORTEA PÉREZ, José Ignacio (2012). «Contextos históricos para entender la poesía de Góngora». A: ROSES, Joaquín [ed.]. *Góngora: la estrella inextinguible*. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, p. 61-71. También disponible en línea a: <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/resources/img/gongora_estudios_04.pdf> [Consulta: 25 agost 2014].
- FUHRMANN, Manfred (1966). «Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der Rhetorischen und Literaturästhetischen Theorie der Antike». A: ISER, Wolfgang [ed.]. *Immanente Ästhetik-Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Munic: Wilhelm Fink, p. 47-72.
- GADAMER, Hans-Georg (1991). *La actualidad de lo bello: Arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1968). *España e Italia ante el conceptismo*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia; Departamento de Lengua y Literatura Españolas.
- (1977). *Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*. Madrid: Cupsa Editorial.

- (1980). *Formación de la teoría literaria moderna (II). Teoría poética del Siglo de Oro*. Murcia: Universidad de Murcia.
- GARZELLI, Beatrice (1998). «Dall'Arte de ingenio al *Criticón*: percorsi di letteratura italiana nell'ottica barocca del padre Gracián». A: MARTINENGO, Alessandro. *Gracián desde Italia. Cinque studi*. Viareggio: Mauro Baroni Editore, p. 107-136.
- GHERARDI, Flavia (2011). «“Porque no soy lo que muestro”: embozos, rebozos e intercambios de identidad en *Las firmezas de Isabela* de Luis de Góngora». A: LOBATO, María Luisa [ed.]. *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Visor, p. 113-129.
- GLENDINNING, Nigel (1961). «La fortuna de Góngora en el siglo XVIII». *Revista de Filosofía Española*, núm. 44, p. 323-349.
- GONZÁLEZ ALCÁZAR, Felipe (2005). *Procesos de la poética clacisista. Los tratados de preceptiva española del siglo XIX*. Murcia: Universidad de Murcia; Servicio de Publicaciones.
- GONZÁLEZ Y FRANCÉS, Manuel (2011 [1896]). *Góngora racionero. Noticias auténticas de hechos eclesiásticos del gran poeta sacadas de libros y expedientes capitulares*. Prefaci de Robert Jammes. Còrdova: Extramuros Edición. [Reproducció digital a partir de l'edició facsímil de la Imprenta y librería del Diario.] També disponible en línia a: <biblioteca.ayuncordoba.es/index.php/biblio-digital/51-digital-varias/233-1896-gongora-racionero-noticias-autenticas-manuel-gonzalez-y-frances.html> [Consulta: 25 agost 2014].
- GONZÁLEZ Y FRANCÉS, Manuel [cur.] (2011 [1899]). *Don Luis de Góngora vindicado su fama ante el propio obispo*. Còrdova: Extramuros Edición. [Reproducció digital a partir de l'edició facsímil de la Imprenta y librería del Diario.] També disponible en línia a: <<http://biblioteca.ayuncordoba.es/index.php/biblio-digital/51-digital-varias/237-1899-don-luis-de-gongora-vindicando-su-fama-manuel-gonzalez-y-frances.html>> [Consulta: 25 agost 2014].
- GUTIÉRREZ, Carlos M. (2005). «Narrador, autor y personaje: facetas de la autorrepresentación literaria en Góngora, Cervantes i Quevedo». *Especulo: Revista de Estudios Literarios* [en línia], núm. 31. Disponible en línia a: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/autorref.html>> [Consulta: 25 agost 2014].
- HATZFELD, Helmut (1964). *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Gredos.
- HAUSER, Arnold (1957). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama. 3 volums.

- HERNÁNDEZ VISTA, Eugenio (1958). «Menéndez Pelayo ante la poesía de Góngora». *Revista de literatura*, vol. 14, núm. 27-28, p. 45-59.
- HERRERA, Fernando de (1973). *Anotaciones a la obra de Garcilaso*. Edició d'Alfredo Carballo Picazo. Madrid: CSIC.
- HERRICK, Marvin T. (1963). *The Fussion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism (1531-1555)*. Urbana: University of Illinois Press.
- HIDALGO-SERNA, Emilio (1989). «Origen y causas de la “agudeza”: necesaria revisión del “conceptismo” español». A: NEUMEISTER, Sebastian. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (18-23 agost). Vol 1. p. 477-486. También disponible en línea a: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=594286>> [Consulta: 25 agost 2014].
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan (1996 [1575]). «Examen de ingenios para las ciencias». *Electroneurobiología*, vol. 3, núm. 2, p. 1-322. Disponible en línea a: <<http://electroneubio.secyt.gov.ar/index2.htm#1996>> [Consulta: 25 agost 2014].
- Instituto de Ingeniería del Conocimiento. *Análisis comparativo de léxico. Aplicaciones interactivas*. Disponible en línea a: <<http://innova.iic.uam.es/acl/ejemplos/quevedo/1.html>> [Consulta: 25 agost 2014].
- IRIARTE, Luis Ignacio (2011). «Barroco, hermenéutica y modernidad II». *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, núm. 5, p. 99-126. También disponible en línea a: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3716590>> [Consulta: 25 agost 2014].
- JAMMES, Robert (1994). «Introducción». A: GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Madrid: Clásicos Castalia, p. 7-157.
- JÁUREGUI, Juan de (1978). *Discurso poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos*. Edició de Melchora Romanos. Madrid: Editorial Nacional.
- JÁUREGUI, Juan de (2002 [1614-1616]). *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, por Juan de Jáuregui*. Edició de José Manuel Rico García. Sevilla: Universidad de Sevilla; Secretariado de Publicaciones.
- JOINER GATES, Eunice [ed.] (1960). *Documentos Gongorinos. Los discursos apologéticos de Pedro Díaz de Rivas. El Antídoto de Juan de Jáuregui*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- LA BRUYÈRE, Jean de (1973 [1688]). *Les Caractères*. París: Le Livre de Poche.

- LAPESA, Rafael (1979). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- LARA GARRIDO, José (1992). «“Siglo de Oro”: Consideraciones y materiales sobre la historia, sentido y pertinencia de un término». *AnMal-e*, núm. 11, p. 173-200. También disponible en línea a: <<http://www.anmal.uma.es/numero11/Lara.htm>> [Consulta: 25 agosto 2014].
- (1997). «Historia y concepto (Sentido y pertinencia del marbete Siglo de Oro)». A: *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*. Madrid: Universidad Europa de Madrid; CEES, p. 23-56.
- (2007). «La estela de la revolución gongorina. Relieves para una cartografía incompleta del gongorismo». A: Soria Olmedo, Andrés [ed.]. *Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el grupo del 27*. Sevilla: Junta de Andalucía, p. 121-168.
- LAUSBERG, Heinrich (1975 [1963]). *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1975 [1961]). «El hilo narrativo de las *Soledades* de Góngora». A: *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, 1975, p. 243-251.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (1987). *La poética cultista de de Herrera a Góngora*. Sevilla: Afar.
- (1990). *Templada lira. Cinco estudios sobre poesía del Siglo de Oro*. Granada: Don Quijote.
- (2002). «La poesía del Siglo de Oro: historiografía y cánón». A: DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco; LOBATO LÓPEZ, María Luisa [coord.]. *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos-La Rioja 15-19 julio). Vol. 1. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, p. 55-88. También disponible en línea a: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_007.pdf> [Consulta: 25 agosto 2014].
- (2009). «El enigmático soneto de Góngora “Restituye a tu mudo horror divino”». *Filología*, núm. 1, p. 99-127.
- (2013). «Góngora apologizado. A propósito de las décimas “Por la estafeta he sabido”». A: Matas Caballero, Juan; Micó, José María; Ponce Cárdenas, Jesús [ed.]. *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, p. 123-142.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1973). *Filosofía Antigua Poética*. Edición d’Alfredo Carballo Picazo. Madrid: CSIC.

- LUZÁN, Ignacio de ([1789]). *La Poética ó Reglas de poesia en general y de sus principales especies*. Vol. 2. Madrid: Imprenta de don Antonio de Sancha. También disponible en línea a: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23583953214581639787891/p0000003.htm#I_32_> [Consulta: 25 agost 2014].
- *Leandro y Hero*. Versió de Luis Salas a partir de la reproducció digital de la Biblioteca Virtual Cervantes del manuscrit 6.131 de la Biblioteca Nacional. <<http://www.poesi.as/il001.htm>> [Consulta: 25 agost 2014].
- LY, Nadine (1985). «Poétique et signifiant linguistique: A propos d'un fragment des *Soledades*». *Bulletin Hispanique*, vol. 87, núm. 3-4, p. 447-470. También disponible en línea a: <www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1985_num_87_3_4572> [Consulta: 25 agost 2014].
- (1985). «Las *Soledades*, esta poesía inútil». *Criticón*, núm. 30, p. 7-42. También disponible en línea a: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129671>> [Consulta: 25 agost 2014].
- MARAVALL, José Antonio (2008). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- MARTÍNEZ ARANCÓN, Ana (1978). *La batalla en torno a Góngora*. Barcelona: Antoni Bosch.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco (1831). *Poética*. Palma: Impremta Villalonga.
- MATAS CABALLERO, Juan; MICÓ, José María; PONCE CÁRDENAS, Jesús [dir.] (2011). *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1974). *Historia de las ideas estéticas en España*. Vol. 2. Historia de las ideas estéticas en España. Siglos XVI y XVII. Madrid: CSIC. También disponible en línea a: <<http://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.cmd?idUnidad=100001&idCorpus=1000&posicion=1>> [Consulta: 25 agost 2014].
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1966 [1945]). «Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas». A: *Castilla: la tradición, el idioma*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 219-230.
- (1992 [1917]). «Don Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645)». A: *Antología de prosistas castellanos*. Madrid: Bergantín, p. 229-235. También disponible en línea a: <<https://archive.org/details/antologiadepros00spagoog>> [Consulta: 25 agost 2014].

- MICÓ, José María (1985). «Góngora en las guerras de sus comentaristas: Andrés Cuesta contra Pellicer». *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, núm. 2, p. 401-472.
- (1990). *La fragua de las soledades: ensayos sobre Góngora*. Barcelona: Sirmio.
- (2001). *De Góngora*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- [en prensa]. «Dante y Góngora. Una aproximación». Conferència a la Università di Pisa (abril 2013).
- MICÓ, José María [trad.] (2014). *Obra ajena*. Madrid: Devenir Poesía.
- MOLHO, Maurice (1977). *Semántica y poética (Góngora y Quevedo)*. Barcelona: Crítica.
- MONTESINOS, José F. (1997 [1955]). «Barroco y gongorismo». A: *Entre Renacimiento y barroco. Cuatro escritos inéditos*. Edició a cura de Pedro Álvarez de Miranda. Granada: Editorial Comares; Fundación Federico García Lorca.
- NOUGUÉ, André (1980). «Defensa de la lengua, o claridad y afectación en el siglo XVII (opiniones de B. M. Velázquez y de Fray Jerónimo de San José)». *Criticón*, núm. 10, p. 5-11. També disponible en línia a: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2256581>> [Consulta: 25 agost 2014].
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1964 [1962]). «Aspectos desconocidos de la polémica de las *Soledades* de Góngora». A: JONES, Cyril A.; PIERCE, Frank [coord.]. *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas* (Oxford, 6-11 setembre). Oxford: Dolphin Book Co., p. 395-400. També disponible en línia a: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1210167>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (1969). *En torno a las Soledades de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*. Granada: Universidad de Granada.
- (1975). *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra.
- (1989 [1947]). *Temas del Barroco (de poesía y pintura)*. Granada: Universidad de Granada.
- ORS, Eugeni d' (2002 [1954]). *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos.
- OSUNA CABEZAS, María José (2008a). *Las Soledades caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina*. Vigo: Academia del Hispanismo.

- (2008b). *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*. Saragossa: Pressas universitarias de Zaragoza.
- PARKER, Alexander (1952). «La “agudeza” en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo». A: *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Vol. 3. Madrid: CSIC. p. 345-360.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio (2000). «La crítica literaria en la polémica Gongorina». *Bulletin Hispanique*, vol. 102, núm. 2, p. 429-452. También disponible en línea a: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_2000_num_102_2_5051> [Consulta: 25 agost 2014].
- PERIÑÁN, Blanca (1997). «Tres (posibles) dudas sobre tres momentos de las *Soledades*». A: POGGI, Giulia [ed.]. *Da Góngora a Góngora*. Pisa: ETS, p. 41-53.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2014). «Manuel Serrano de Paz: deslindes para un perfil biográfico y crítico». *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* [en línea], núm. 18 (juny). <<http://e-spania.revues.org/23607>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (2014). «Géneros y modelos en las *Soledades*: la epopeya didáctica». A: ROSES, Joaquín [ed.]. *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*. Còrdova : Diputación de Córdoba, p. 249-276.
- PSEUDO-LONGINO (2007). *De lo sublime*. Traducció d'Eduardo Molina i Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- RAMOS, Melchora (1985). «La supuestas dos versiones del “Antídoto” de Juan de Jáuregui a la luz de los manuscritos conservados». *Letras*, núm. 13, p. 82-97.
- RIOSECO, Marcelo (2006). «Jaúregui y la censura a la poesía nueva». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 34. También disponible en línea a: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2197697>> [Consulta: 25 agost 2014].
- RIVERS, Elias L. (1992). «Góngora y el Nuevo Mundo». *Hispania*, vol. 75, núm. 4, p. 856-861.
- (1996). «*Soledad* de Góngora y *Sueño* de Sor Juana». *Salina*, núm. 10, p. 69-75.
- ROMANOS, Melchora (1989 [1986]). «Las “anotaciones” de Pedro Díaz de Rivas a los poemas de Góngora». A: NEUMEISTER, Sebastián [coord.]. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 18-23 agost 1986). Frankfurt; Main: Vervuert, p. 583-589.

- ROSALES, Luis (1936). «La figuración y la voluntad de morir en la poesía española». *Cruz y raya*, núm. 38, p. 67-98.
- ROSES, Joaquín (1990). «Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora». *Criticón*, núm. 49, p. 31-49.
- (1992). «La “Apología en favor de don Luis de Góngora”, de Francisco Martínez de Portichuelo (selección anotada e introducción)». *Criticón*, núm. 55, p. 91-130.
- (1994). *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*. Prefaci de Robert Jammes. Madrid: Tamesis, p. 66-75.
- (2007a). «Borges hehizado por Góngora». A: LOZANO RENIEBLAS, Isabel; MERCADO SILVA, Juan Carlos [coord.]. *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*. Madrid: Castalia, p. 307-345.
- (2007b). *Góngora: Soledades habitadas*. Málaga: SPICUM.
- (2014). «La *descriptio* diacrónica en las *Soledades*». A: ROSES, Joaquín [ed.]. *El Universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*. Còrdova: Diputación de Córdoba, p. 215-234.
- ROSES, Joaquín [ed.] (2004). *Góngora Hoy, Góngora y América*. Vol. V. Còrdova: Diputación de Córdoba.
- ROUSSET, Jean (1989). *La littérature française de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. París: José Corti.
- ROZAS, José Manuel (1984). «Siglo de Oro, historia de un concepto, la acuñación del término». *Homenaje a Francisco Ynduráin*. Madrid: Editoria Nacional, D. L., p. 413-428.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1993). *Silva gongorina*. Madrid: Cátedra.
- (2009). «Notas sobre el concepto de “gongorismo”». *Sincronie*, núm. 25-26, p. 119-131.
- (2012). «La recepción de Góngora en Europa y su estela en America». A: ROSES, Joaquín [ed.]. *Góngora: la estrella inextinguible*. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, p. 171-184. También disponible en línea a: <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/resources/img/gongora_estudios_13.pdf> [Consulta: 25 agost 2014].
- SAN JOSÉ, fray Jerónimo de (1768 [1651]). *Genio de la Historia*. Madrid: Imprenta de Don Antonio Muñoz del Valle . También disponible en línea a: <<https://archive.org/details/geniodelahistori00jer>> [Consulta: 25 agost 2014].

- SCHWARTZ, Lía (2014). «Oscuridad y dificultad poéticas: un topos retórico en las *Cartas filológicas* de Cascales». *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* [en línea], núm. 18 (juny). <<http://e-spania.revues.org/23639>> [Consulta: 25 agost 2014].
- SINICROPI, Giovanni (1976). *Saggio sulle Soledades di Góngora*. Bolonya: Capella Editori.
- ŠKLOVSKII, Víctor (1973 [1970]). *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo..* Madrid: Alberto Corazón Editor.
- (2002 [1965]). «El arte como artificio». A: TODOROV, Tzvetan [comp.]. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México D. F.: Siglo XXI, p. 55-71.
- SPADACCINI, Nicholas; MARTÍN-ESTUDILLO, Luis (2004). *Libertad y límites. El Barroco hisrpánico*. Madrid: Ediciones del Orto.
- TAPIÉ, Victor Lucien (1978 [1957]). *Clasicismo y Barroco*. Madrid: Cátedra.
- (1972). *El Barroco*. Buenos Aires: Eudeba.
- TARAVACCI, Pietro (2004). «Oscurità e registro burlesco nella Fábula de Píramo y Tisbe di Góngora (1618)». A: LACHIN, Giosuè; ZAMBON, Francesco[ed.]. *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, p. 305-331.
- THOMAS, Lucien Paul (1909). *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*. Halle: Von Max Niemeyer. También disponible en línea a: <<https://archive.org/details/lelyrismeetlapr00thom>> [Consulta: 25 agost 2014].
- TIFFANY, Daniel (2009). *Infidel Poetics. Riddles, Nightlefe, substance*. Chicago: University of Chicago Press.
- TODOROV, Tzvetan (2005 [1984]). *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós.
- TOMÀS D'AQUINO, sant (1959). *Suma teológica*. Madrid: Editorial Católica. También disponible en línea a: <<http://hjpg.com.ar/sumat/>> [Consulta: 25 agost 2014].
- VELÁZQUEZ, Baltasar Mateo ([1625]). *El filósofo de la aldea*. Alcamp. Disponible en línea a: <<http://es.scribd.com/doc/91390972/VELAZQUEZ-BALTASAR-MATEO-El-filosofo-de-la-aldea>> [Consulta: 25 agost 2014].

- VILANOVA, Antonio (1953). «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII». A: Díaz Plaja, Guillermo [ed.]. *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Vol. 3. Barcelona: XXXX, p. 567-692.
- (1983). «Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético». A: ALONSO, Dámaso [et al.] [comp.]. *Homenaje a José María Blecua*. Madrid: Gredos.
- TARAVACCI, Pietro (2004 [2001]). «Oscurità e registro burlesco nella *Fábula de Píramo y Tisbe* di Góngora (1618)». A: LACHIN, Giosuè; ZAMBON, Francesco [ed.]. *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, p. 305-331.
- WEISBACH, Werner (1942 [1921]). *El Barroco arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe.
- YOSHIDA, Saiko (2010). «La novedad de las *Soledades* y sus lecturas erróneas. Influencia de la carta de Góngora sobre la polémica posterior». A: ROSES, Joaquín [coord.]. *Góngora Hoy, X, Soledades*. Còrdova: Diputación de Córdoba, p. 81-101.

Eugenio Montale

Fonts primàries

- CAILLEBOTTE, Gustave (1880). *L'homme au balcon, boulevard Haussman*. Oli sobre tela (117 × 90 cm). Suïssa. Col·lecció particular. Disponible en línia a: <http://www.theartwolf.com/caillebotte_biography.htm> [Consulta: 25 agost 2014].
- (1881). *Un balcon à Paris*. Oli sobre tela (55,2 × 39 cm). Col·lecció particular. Disponible en línia a: <<http://www.wikiart.org/en/search/Caillebotte/2#supersized-search-233782>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (1889-1881). *Vue du balcon*. Oli sobre tela (65 × 54 cm). Col·lecció particular. Disponible en línia a: <http://www.insecula.com/oeuvre/photo_ME0000073721.html> [Consulta: 25 agost 2014].
- DOUBROVSKY, Serge (1977). *Fils*. París: Gallimard.
- FOIX, J. V. (1927). *Gertrudis*. Barcelona: Edicions L'Amic de les Arts.
- (1932). *KRTU*. Barcelona: Edicions L'Amic de les Arts.
- (1947). *Sol, i de dol*. Barcelona: Edicions L'Amic de les Arts.

- (1964). «Lletra a Clara Subirós». A: *Obres poètiques*. Barcelona: Edicions Nauta, p. 7-9.
- IBARBOUROU, Juana (1968). «Oro y tormenta», «Raíz Salvaje», «Romances del destino». A: *Obras completas*. Edició de Dora Isella Russell. Madrid: Aguilar. També disponible en línia a: <http://www.poesi.as/Juana_de_Ibarbourou.htm> [Consulta: 25 agost 2014].
- MANET, Édouard (1873). *Le Chemin de fer*. Oli sobre tela (93,3 × 114 cm). Washington DC: National Gallery of Art. Disponible en línia a: <<http://www.manetedouard.org/Le-Chemin-de-fer-%28The-Railroad%29.html>> [Consulta: 25 agost 2014].
- MONTALE, Eugenio (1946). «Intenzioni (Intervista immaginaria)». *La Rassegna d'Italia*, vol. I, núm. 1 (gener), p. 84-89. També disponible en línia a: <http://www.classicitaliani.it/novecent/montale_interviste.pdf> [Consulta: 25 agost 2014].
- (1975). *Sulla poesia*. Edició a cura de G. Zampa. Milà: Mondadori.
- (1977). «Le reazioni di Montale». A: CIMA, A.; SEGRE, C. [cur.]. *Eugenio Montale*. Milà: Rizzoli, p. 182-201.
- (1983). *Quaderno genovese*. Edició a cura de Laura Barile. Milà: Mondadori. Inclòs a MONTALE (1996): p. 1281-1340.
- (1984). *Tutte le poesie*. Edició a cura de Giorgio Zampa. Milà: Mondadori.
- (1988). *Mottetti*. Edició a cura de Dante Isella. Milà: Adelphi.
- (1995). *Prose e racconti*. Edició a cura de M. Forti. Milà: Mondadori.
- (1996). *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*. Vol. 1. Edició a cura de G. Zampa. Milà: Mondadori.
- (1996). *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*. Vol. 2. Edició a cura de G. Zampa. Milà: Mondadori.
- (2006). *Lettere a Clizia*. Edició a cura de R. Bettarini, G. Manghetti i F. Zabagli. Milà: Mondadori.

Fonts secundàries

- ARCE, Joaquín (1982). *Eugenio Montale*. Madrid: Júcar.
- ADORNO, Theodor (1975 [1966]). *Dialéctica Negativa*. Madrid: Taurus.

- ALMANZI, Guido (1973). «Lettura di *Corno inglese*». *Studi novecenteschi*, vol. II, núm. 6 (novembre), p. 401-405.
- AMATO, Antonella (2006). «“Il balcone” di Eugenio Montale. Un caso di autocommento indiretto». *Per leggere*, vol. VI, núm. 10, p. 67-88. També disponible en línia a: <<http://perleggere.pensamultimedia.it/blog/item/315-il-balcone-di-eugenio-montale-un-caso-di-autocommento-indiretto>> [Consulta: 25 agost 2014].
- ARVIGO, Tiziana (2001). *Montale. Ossi di seppia*. Roma: Carocci.
- AVALLE, D'Arco Silvio (1970 [1968]). «A Liuba che parte». A: *Tre saggi su Montale*. Torí: Einaudi, p. 91-99.
- BARRAL, Carlos (1966 [1953]). «Poesía no es comunicación». A: PROVENCIO, Pedro. *Poéticas españolas contemporánea. La generación del 50*. Madrid: Hiperión.
- BARTHES, Roland (1967). «The Death of the Author». *Aspen*, núm. 5 6. També disponible en línia a: <<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. París: Seuil.
- BAUSI, Francesco (2012). «Verità biografica e verità poetica nei *Mottetti*. *L'Ellisse: studi storici di letteratura italiana*, núm. 7: *Interazioni montaliane*. A cura de Silvia Chessa i Massimiliano Tortora, p. 63-101.
- BENN, Gottfried (1990 [1951]). «Probleme der Lyrik». A: VÖLKER, Ludwig [cur.]. *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, p. 357-365.
- BENVENISTE, Émile (1971). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- BETTARINI, Rosanna (2009 [1978]). «Appunti sul “Taccuino” del 1926 di Montale». A: PANCHERI, Alessandro [cur.]. *Scritti montaliani*. Florència: Le Lettere, p. 1-56.
- (2009 [1983]). «Un altro lapillo». A: PANCHERI, Alessandro [cur.]. *Scritti montaliani*. Florència: Le Lettere, p. 57-63.
- (2006). «Introduzione». A: MONTALE, Eugenio. *Lettere a Clizia*. Edició a cura de Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti i Franco Zabaghi. Milà: Mondadori.
- BIASIN, Gian Paolo (1985). *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*. Bologna: Il Mulino.
- (1997). «Io scrivo che Montale ha ascoltato il canto delle Sirene». *Cuadernos de Filología Italiana*, núm. 4, p. 309-320. També

disponibile en línia a: <<http://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/CFIT9797110309A>> [Consulta: 25 agost 2014].

- BLASUCCI, Luigi (2002 [1990]). «Montale, Govoni e l'oggetto povero». A: *Gli oggetti di Montale*. Bolonya: Il Mulino, p. 15-47.
- (2002 [1998]). «Storia della lingua e critica letteraria. (Per una diacronia dell'oggetto poetico in Montale)». A: *Gli oggetti di Montale*. Bolonya: Il Mulino, p. 49-70.
- (2002 [2000]). «Un aspetto del leopardismo montaliano. Lettura di *Fine dell'infanzia*». A: *Gli oggetti di Montale*. Bolonya: Il Mulino, p. 115-131.
- BO, Carlo (1939). «Della poesia di Montale». A: *Otto Studi*. Florència: Vallecchi, p. 175-205.
- BONORA, Ettore (1981). *Le metafore del vero. Saggi sulle «Occasioni» di Eugenio Montale*. Roma: Bonacci.
- (1982). *La poesia di Montale: «Ossi di seppia»*. Pàdua: Liviana.
- BOUSOÑO, Carlos (1970 [1952]). «Comunicación “real”, comunicación “imaginaria”». A: *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- BROOK, Clodagh J. (2002). *The Expression of the Inexpressible in Eugenio Montale's Poetry. Metaphor, Negation, and Silence*. Oxford: Clarendon Press Oxford; Modern Languages and Literature Monographs.
- CAMBON, Glauco (1972). *Eugenio Montale*. Nova York; Londres: Columbia University Press.
- (1977). «Carnevale di Gerti». A: CIMA, Annalisa; SEGRE, Cesare [cur.]. *Eugenio Montale. Profilo di un autore*. Milà: Rizzoli, p. 51-65.
- CATALDI, Pietro (1991). *Montale*. Palerm: Palumbo.
- (2011). «Il tempo-fiume in Ungaretti e in Montale». A: BUFFAGNI, Claudia; GARZELLI, Beatrice; VILLARINI, Andrea [cur.]. *Idee di tempo. Studi tra lingua, letteratura e didattica*. Perugia: Guerra, p. 51-60.
- CATALDI, Pietro; D'AMELY, Floriana (2003). «Commento». A: MONTALE, Eugenio. *Ossi di Seppia*. Milà: Mondadori.
- CICCARELLI, Andrea (2009). «Journey as Stasis. A Reading of Montale's Early Poetics». *MLN*, vol. 124, núm. 1, p. 213-235.
- CIMA, Annalisa (1973). *Incontro con Montale*. Milà: Scheiwiller.

- CIMA, Annalisa; SEGRE, Cesare [cur.] (1977). *Eugenio Montale*. Milà: Rizzoli.
- CONTINI, Gianfranco (1974 [1938]). «Dagli *Ossi* alle *Occasioni*». A: *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*. Torí: Einaudi, p. 17-45.
- (2012). *Dove va la cultura europea?* Edició a cura de Luca Baranelli. Macerata: Quodlibet.
- CONTORBIA, Franco [cur.] (1985). *Eugenio Montale. Immagini di una vita*. Milà: Librex.
- COOK, Jean (2008). «Introduzione». A: SONZOGNI, Marco [cur.]. *Irma Brandeis (1905-1990). Profilo di una musa di Montale*. Balerna: Edizioni Ulivo, p. 6-14.
- CROCE, Benedetto (1954 [1936]). *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*. Roma; Bari: Laterza.
- CUESTA ABAD, José Manuel (1999). *Poema y enigma*. Madrid: Huerga y Fierro.
- DE CARO, Paolo (1999). *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*. Foggia: Matteo De Meo.
- (2001). *Irma politica. L'ispiratrice di Eugenio Montale dall'americanismo all'antifascismo*. Foggia: Renzulli.
- (2007). *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*. Foggia: Centro Grafico Francescano.
- DELAUME, Chl e (2010). *La règle du Je*. París: Presses Universitaire de France.
- DE ROBERTIS, Domenico [ed.] (1983). «Tre lettere inedite [di Montale, Carlo Emilio Gadda, Pier Paolo Pasolini] a Giuseppe De Robertis». *Rinascita*, vol. XL, n m. 41, p. 28.
- DE ROGATIS, Tiziana (2002). *Montale e il classicismo moderno*. Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- (2011). «Commento». A: MONTALE, Eugenio. *Le occasioni*. Milà: Mondadori.
- (2012). *Mappe del tempo. Eugenio Montale e T.S Eliot*. Pisa: Pacini Editore.
- EAKIN, Paul John (1992). *En contacto con el mundo: autobiografía y realidad*. Madrid: Megazul.
- ELIOT, T. S. (1921). *The Sacred Wood*. New York: Alfred A. Knopf.

- (1999 [1939]). *Función de la poesía y función de la crítica*. Edició, traducció i pròleg de Jaime Gil de Biedma. Barcelona: Tusquets.
- ERNAUX, Annie (2001). *Se perdre*. París: Gallimard.
- FERRARIS, Denis (1998). «Montale et la notion de perspicuité». *Revue des Études Italiennes*, vol. 44, núm. 3-4, p. 219-234.
- FICARA, Giorgio (2012). *Montale sentimentale*. Venècia: Marsilio.
- FLORA, Francesco (1936). *La poesia ermetica*. Roma; Bari: Laterza.
- FOREST, Philippe (2001). *Le roman, le je*. París: Pleins Feux.
- FORTI, Marco (1990). *Nuovi saggi montaliani*. Milà: Mursia.
- FORTINI, Franco (1977). *I poeti del Novecento*. Roma; Bari: Laterza.
- (1987 [1974]). «Classico». A: *Nuovi saggi italiani*. Milà, Garzanti, p. 257-273.
- (1991). «Oscurità e difficoltà». *L'Asino d'oro*, vol. II, núm. 3, p. 84-88.
- FOUCAULT, Michel (1986). *What is an Author?* Albany: State University Press of New York.
- FRIEDRICH, Hugo (1983 [1956]). *La struttura della lirica moderna*. Milà: Garzanti.
- GADAMER, Hans-Georg (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- GADDA CONTI, Piero (1966). «Montale nelle cinque terre (1926-1928)». A: RAMAT, Silvio [cur.]. *Omaggio a Montale*. Milà: Mondadori, p. 407-417.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1983). «La otra sentimentalidad». *El País*. Madrid (8 gener), p. 7-8. També disponible en línia a: <http://elpais.com/diario/1983/01/08/opinion/410828412_850215.html> [Consulta: 25 agost 2014].
- GARCÍA-POSADA, Miguel [ed.] (1996). *Poesía española (1975-1992)*. Barcelona: Crítica.
- GAROFALO, Nom (1989). «A Liuba che parte». *Forum Italicum*, núm. 23, 1-2, p. 118-120.
- GASPARINI, Philippe (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. París: Seuil.
- GATTO, Alfonso (1934). «Poesia di Montale». *L'Ambrosiano*, núm. 4 (juliol), p. 3.

- GENETELLI, Christian (2009). «Lontano da te non respiro (ma scrivo). Montale a Irma». *Versants. Rivista svizzera delle letterature romanze*, núm. 56, p. 107-141.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1926 [1833]). *Maximen und Reflexionen*. A: *Werke*, Festausgabe. Vol. XIV. Leipzig: Bibliografisches Institut.
- GRAZIOSI, Elisabetta (1978). *Il tempo in Montale. Storia di un tema*. Florència: La Nuova Italia.
- GRECO, Lorenzo (1990 [1980]). *Montale commenta Montale*. Parma: Pratiche Editrice.
- GRIGNANI, Maria Antonietta (1987). *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*. Ravenna: Longo.
- GUGLIELMI, Guido (1998). «Montale, “Arsenio”, e la linea allegorico-dantesca». A: GRIGNANI, Maria Antonietta; LUPERINI, Romano [cur.]. *Montale e il canone poetico del novecento*. Roma; Bari: Laterza, p. 369-381.
- (2004). *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*. Nàpols: Liguori.
- ISELLA, Dante (1996). «Commento». A: MONTALE, Eugenio. *Le occasioni*. Torí: Einaudi.
- JACOMUZZI, Angelo (1978). «Sul linguaggio di Montale: l'elencazione ellittica». A: *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» alle «Occasioni*. Torí: Einaudi, p. 3-13
- (1983). «Incontro. Per una costante della poesia montaliana». A: CAMPAILLA, Sergio; GOFFIS, Cesare Federico [ed.] (1984). *La poesia di Eugenio Montale. Actes del congrés internacional* (Milà-Gènova, 25-28 novembre 1982). Florència, Le Monnier, p. 149-170.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (2002 [1977]). *La muerte*. València: Pre-textos.
- (2005 [1983]). *La música de lo inefable*. Barcelona: Alpha Decay.
- KRYSINSKI, Wladimir (1998). «La poesia di Eugenio Montale e il canone del classicismo moderno». A: GRIGNANI, Maria Antonietta; LUPERINI, Romano [cur.]. *Montale e il canone poetico del Novecento*. Roma; Bari: Laterza, p. 131-151.
- LANGBAUM, Robert (1957). *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. Nova York: Random House.
- LEJEUNE, Philippe (1986 [1975]). *Il patto autobiografico*. Bolonya: Il Mulino, Bologna.

- (1994 [1975]). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul Endymión.
- (2001). «El pacto autobiográfico, veinticinco años después». A: HERMOSILLA ÁLVAREZ, María Ángeles; FERNÁNDEZ PRIETO, Celia [ed.]. *Autobiografía en España, un balance*. Actes del Congrés Internacional (Còrdova, Facultat de Filosofia i Lletres, 25-27 octubre 2001). Madrid: Visor, p. 159-172.
- LEPORATTI, Roberto (2000). «Intorno ai *Mottetti* IV-VI di Montale». A: BECHERUCCI, Isabella; GIUSTI, Simone; TONELLI, Natascia [cur.]. *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*. Florència: Le Lettere, p. 193-247.
- LLAVINA, Jordi [ed.] (1997). *Les veus de l'experiència. Antologia de poesia catalana actual*. Barcelona: Columna.
- LUPERINI, Romano (1984). *Montale o l'identità negata*. Nàpols: Liguori.
- (1992 [1986]). *Storia di Montale*. Roma; Bari: Laterza.
- (1990). «Note sull'allegorismo poetico novecentesco. Il caso di Montale». A: *L'allegoria del moderno*. Roma: Editori Riuniti, p. 279-298.
- (2011). «Modernismo e poesia italiana del primo Novecento». *Allegoria*, núm. 63 (gener-juny), p. 92-100.
- (2012). *Montale e l'allegoria moderna*. Nàpols: Liguori.
- MACRÌ, Oreste (1996 [1936]). «Dell'analogia naturale: Montale». A: *La vita della parola. Studi montaliani*. Florència: Le Lettere, p. 7-96.
- (1996 [1983]). «Sulla poetica di Eugenio Montale attraverso gli scritti critici». A: *La vita della parola. Studi montaliani*. Florència: Le Lettere, p. 41-49.
- MALLARMÉ, Stéphane (2010 [1867]). «Carta a Villiers de l'Isle-Adam». A: MARÍ, Antoni [ed.]. *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- MARCHESE, Angelo (1998). «Le ispiratrici dei "Mottetti"». A: MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves ; AMELLA VELA, Francisco [cur.]. *Strategie di Montale poeta tradotto e traduttore. Con un appendice sul Montale in Spagna*. Actes del congrés internacional organitzat en ocasió del centenari del naixement del poeta (8-16 març 1996). Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, p. 119-137.
- MAZZONI, Guido (1998). «Il posto di Montale nella poesia moderna». A: GRIGNANI, Maria Antonietta; LUPERINI, Romano [cur.]. *Montale e il canone poetico del Novecento*. Roma; Bari: Laterza, p. 382-416.

- (2005). *La poesia moderna*. Bolonya: Il Mulino.
- MENGALDO, Pier Vincenzo (1975). *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*. Milà: Feltrinelli.
- (1978). *Poeti italiani del Novecento*. Milà: Mondadori.
- MENOTTI, Lerro (2009). *L'io lirico nella poesia autobiografica*. Arezzo: Zona.
- (2012). *Raccontarsi in versi. La poesia autobiografica in Inghilterra e in Spagna (1950-1980)*. Roma: Carocci.
- MILLET, Catherine (2001). *La vie sexuelle de Catherine Millet*. París: Seuil.
- MOLAS, Joaquim (1993). *Retrat d'un poeta adolescent. Notes per a una lectura de «Gertrudis» de J. V. Foix*. Discurs de recepció pública de Joaquim Molas a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Disponible en línia a: <<http://www.boneslletres.cat/publicacions/Discursos/b15467375.pdf>> [Consulta: 25 agost 2014].
- (1994). *J. V. Foix. Investigador en poesia i amic de les arts*. Barcelona: Fundació la Caixa; Departament de Cultura.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (2000). «Autoficción y enunciación autobiográfica». *Signa*, núm. 9, p. 531-549. També disponible en línia a: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/autoficcion-y-enunciacion-autobiografica/>> [Consulta: 25 agost 2014].
- MORÁBITO, Fabio (2006). «Prólogo». A: MONTALE, Eugenio. *Poesía completa*. Traducció de Fabio Morábito. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 7-37.
- MORÉAS, Jean (1886). «Manifeste littéraire». *Le Figaro*. París (18 setembre). També disponible en línia a: <<http://www.etudes-litteraires.com/manifeste-symbolisme.php>> [Consulta: 25 agost 2014].
- NASCIMBENI, Giulio (1969). *Eugenio Montale*. Milà: Longanesi.
- OLLER, Dolors (1982). «Els tres ordres de figuració a la poesia moderna i algunes consideracions sobre la postmoderna». *Els Marges*, núm. 26, p. 43-56.
- ORTEGA Y GASSET, José (1993 [1925]). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza Editorial.
- OTT, Christine (2006). *Montale e la parola riflessa*. Milà: Franco Angeli.

- PAGNINI, Marcello (1991). «Difficoltà e oscurità nel Modernismo letterario». *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, vol. 44, núm. 4, p. 311-333.
- PARIS, Renzo (1981). «Eugenio Montale, un amore difficile». *Il manifesto*. Roma (15 settembre), p. 14-18.
- PASOLINI, Pier Paolo (1960). *Passione e ideologia*. Milà: Garzanti.
- PEÑALVER, Mariano (2005). *Las perplejidades de la comprensión*. Madrid: Editorial Síntesis.
- PETRUCCI, Giuliana (2011). «Eusebio e Irma: “occasioni” biografiche e “occasioni” poetiche». *Allegoria*, núm. 64 (juliol-desembre), p. 153-175.
- PIPA, Arshi (1962). «The Message of Montale». *Italica*, vol. 39, núm. 4 (desembre), p. 239-255.
- POZUELO YVANCOS, José María (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- PUELLES ROMERO, Luis (2001). *Figuras de la apariencia*. Màlaga: Universidad de Màlaga.
- RAMAT, Silvio (1965). *Montale*. Florència: Vallecchi.
- (1969). *L'ermetismo*. Florència: La Nuova Italia.
- RAYMOND, Marcel (1947 [1933]). *De Baudelaire au Surréalism*. París: José Corti.
- REBAY, Luciano (1976). «Sull'autobiografismo di Montale». A: *Innovazioni tematiche, espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*. Florència: Olschki.
- (1983). «Montale, Clizia e l'America». A: CAMPAILLA, Sergio; GOFFIS, Cesare Federico [ed.] (1984). *La poesia di Eugenio Montale*. Actes del congrés internacional (Milà-Gènova, 25-28 novembre 1982). Florència, Le Monnier, p. 281-308.
- ROIG, Albert [ed.] (1994). *El gos del poeta*. Barcelona: Empúries.
- ROMEU, Josep (1956). «Aproximacions a la poesia de J. V. Foix». A: FOIX, J. V. *Diari de 1918*. Barcelona: Joaquim Horta Editor, p. 7-15.
- SEGRE, Cesare (2003 [1996]). *La letteratura italiana del novecento*. Roma; Bari: Laterza.

- SERENI, Vittorio (1973 [1940]). «In margine alle Occasioni». A: *Lecture preliminari*. Pàdua: Liviana, p. 7-11.
- (1983). «Il nostro debito verso Montale». A: CAMPAILLA, Sergio; GOFFIS, Cesare Federico [ed.] (1984). *La poesia di Eugenio Montale*. Actes del congrés internacional (Milà-Gènova, 25-28 novembre 1982). Florència, Le Monnier p. 37-39.
- SOLMI, Sergio (1976 [1926]). «Montale 1925». A: *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*. Milà: Garzanti, p. 15-20.
- (1976 [1940]). «Le occasioni di Montale». A: *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*. Milà: Garzanti, p. 188-197.
- (1976 [1957]). «La poesia di Montale». A: *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*. Milà: Garzanti, p. 274-310.
- (1952). *La salute di Montaigne e altri scritti di letteratura francese*. Milà; Nàpols: Ricciardi.
- STEINER, George (1990 [1967]). *Language and Silence: Essays 1958-1966*. New Haven: Yale University Press.
- STOICHITA, Victor I. (2005). *Ver y no ver*. Madrid: Siruela.
- SURDICH, Luigi (2013). «I “Mottetti” genovesi di Montale». Conferència illegida a la Università per Stranieri di Siena el 5 de març de 2103.
- SUSMAN, Margarete (1910). *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*. Stuttgart: Strecker & Schröder.
- TAYLOR, Charles (1989). *The Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press.
- TORTORA, Massimiliano (2010). «Un punto di svolta in *Ossi di seppia*: lettura di *Falsetto*». *L'Ellisse: studi storici di letteratura italiana*, núm. 5, p. 165-188.
- TORTOSA, Virgilio (2001). *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*. Alacant: Universidad de Alicante.
- VENY-MESQUIDA, Joan R. (2004). «Introducció i notes». A: FOIX, J. V. *Diari de 1918*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- VINEIS, Edoardo (1976). «Per un'interpretazione strutturale delle ricorrenze fonetiche nella poesia montaliana». A: CILLO, Giovanni. *Contributi per Montale*. Lecce: Milella, p. 7-52.

WHITE, Allon (1981). *The uses of obscurity*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

ZAMPESE, Luciano (2009). «“Desolata t’attende” (“La casa dei doganieri” di Montale)». *Per leggere*, vol. IX, núm. 17 (tardor), p. 171-239.