

Narrativitat i digressió

a «Poema inacabat»

Enric Blanco Piñol

Treball de Fi de Grau

Data de presentació: setembre del 2013

Tutors: Josep Besa i Neus Nogué

Grau de Filologia Catalana. Universitat de Barcelona

ÍNDIX

1. Introducció i metodologia	4
2. Poema llarg i narrativitat	5
3. La <i>dispositio</i>	10
3.1. Consideracions generals	10
3.2. La <i>dispositio</i> de «Poema inacabat»	12
3.2.1. L' <i>exordium</i> de «Poema inacabat»	13
3.2.2. La <i>narratio</i> de «Poema inacabat»	18
3.2.3. La tornada de «Poema inacabat»	19
3.2.4. Un exemple de la (micro)disposició dels elements	20
4. Narrativitat i «Poema inacabat»	23
4.1. Consideracions generals	23
4.2. Una anàlisi narratològica de «Poema inacabat»	30
4.2.1. Consideracions generals	30
4.2.2. Les lectures de «Poema inacabat»	31
4.2.3. Les trames	34
4.2.3.1. Caracterització de les trames	34
4.2.4. «Poema inacabat» i la narratologia de Genette	36
4.2.4.1. L'ordre	36
4.2.4.2. La duració	36
4.2.4.3. La freqüència	38
4.2.4.4. El mode	38
4.2.4.5. La veu	39
5. La digressió	42
5.1. Consideracions generals	42
5.2. Digressió i «Poema inacabat»	46
5.2.1. <i>Reditus ad rem</i>	47
5.2.1. Per una valoració global de la digressió a «Poema inacabat»	48
6. Taula sinòptica	50
6.1. Consideracions generals	50
6.2. Llegendes	50

6.2. Taula sinòptica	51
7. Conclusions	66
8. Bibliografia	68

1. Introducció i metodologia

Aquestes pàgines són un assaig de lectura de «Poema inacabat» —a partir d'ara, PI—, de Gabriel Ferrater, a la llum de dos fenòmens literaris que tenen incidència en el pla estructural i retòric del text —i, doncs, relacionades amb la segona operació de la retòrica clàssica, la *dispositio*—: la narrativitat i la digressió. Tots dos fenòmens, íntimament lligats, es relacionen de prop, i alhora, amb el gènere poema llarg —a partir d'ara, PL—, del qual participa PI.

PI, de 1.134 versos, obre la primera secció («A») del llibre *Teoria dels cossos* (1966) i la tercera secció del volum recopilatori de la poesia de Ferrater, *Les dones i els dies* (1968). Té una estructura bipartida desigual: la primera part, més extensa (v. 1-1.084), amb el títol genèric «Poema inacabat»; la segona, de poc més de tres-cents versos (v. 1.085-1.334), amb el títol «Tornada».

La primera aproximació teòrica que el lector trobarà en girar el full és des dels supòsits de la retòrica, i de manera més concreta, de l'operació de la *dispositio*. La segueix una breu caracterització del PL, entès aquí com a gènere, paradigmàtic del que comunament s'anomena modernitat —amb l'accent posat, esclar, a les relacions entre tal gènere i la narrativitat. Un cop esbossats els contorns teòrics, hi ha la lectura pròpiament dita, centrada en la dimensió narrativa de PI —que caracteritzem seguint Gérard Genette i Jean-Michel Adam. La digressió, relacionada tant amb aquesta mateixa narrativitat com amb la *dispositio*, ocupa el darrer tram de la lectura, completada amb uns quadres sinòptics, a mode d'esquema, que fan confluïr la narrativitat i la digressió, i que clouen aquest estudi.

La lectura que proposem no recolza tant en la bibliografia ferrateriana com en les obres generals, esdevingudes canòniques, sobre la narratologia i la retòrica. Així, doncs, del primer bloc, força vast, no en fem ni un estat de la qüestió ni una revisió crítica —duta a terme, d'altra banda, almenys del que s'havia escrit fins a finals dels anys 90, per Núria Perpinyà (1997). Del segon, ens en servim en aquells punts en què és productiu, sense atrevir-nos a fer encaixar totes les parts de la teoria narratològica genettiana al cas concret de PI. La bibliografia, doncs, no és un objecte d'estudi per ell mateix; és, si de cas, un punt de partida, un marc de referència.

Aquest esbós de lectura de PI des de dos fenòmens a mig camí de tot i de res és, per força —el gènere dissertació universitària ho imposa—, hermenèutica d'«urgència» i aproximativa. Si tota anàlisi d'una obra literària és sempre, almenys en gran part, hipòtesi, encara ho és més en aquest context.

2. Poema llarg i narrativitat

«Poema inacabat» (PI) s'inscriu en la tradició occidental del poema extens o poema llarg (PL) de la modernitat, representada canònicament per autors com Walt Whitman (*Song of Myself*), Stéphane Mallarmé (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*), T. S. Eliot (*The Waste Land*), Ezra Pound (*The Cantos*) o Anna Akhmàtova (*Poema bes gueroya*); en les lletres catalanes, per poetes com Joan Maragall («El comte Arnau»), Josep Carner (*Nabí*), Salvador Oliva (*Fugitiu*) o Enric Casasses (*Uh*). En aquest treball s'assumeix que el PL és un gènere per ell mateix, a la base del qual hi ha unes idees implícites, bàsiques —a banda de les qüestions formals, evidents, d'una extensió determinada, superior a la més breu, prototípica, del poema breu—, que, un cop analitzades, ajuden a definir-lo en els aspectes essencials.

En tant que «ejercicio memorialístico» (Rastrollo 2011: 111), el PL —llegiu-hi *el poeta*— no tracta sinó del temps, el qual pot aparèixer en un segon terme, fossilitzat, silenciàt, però present de manera implícita. L'acte performatiu de l'escriptura del PL és una traça del temps mateix. Amb independència de les marques explícites (metaliteràries) que n'hi pugui haver en els versos, l'eix cronològic hi té una presència profunda i definitòria; en els mapes mentals d'autor i lector, aquest procés funciona com a representació, alhora metonímica i metafòrica, del temps. Així, doncs, el PL és el temps: n'és una representació metonímica —de tipus sinècdoc— pel fet que pretén ser una llenca realista i representativa del funcionament de la ment de l'autor (Paz 1976, Rastrollo 2011: 111). Centenars de versos com a mostra parcial —com a metonímia, doncs—, però significativa —com a metàfora—, dels mecanismes del poeta; i els mecanismes mentals del procés d'escriptura com a reflex —com a part pel tot— del pas del temps. La pruija versificatòria esdevé metàfora del temps mateix. En el PL, doncs, s'assimila l'extensió amb el temps, la llargada amb la duració. El paper del temps esdevé exempt —en un sentit escultòric— i, a banda de ser un condicionant de la memòria —que és la traça «tradicional» del temps en la literatura—, en la modernitat és també una fal·làcia de l'encarnació, per dir-ho amb Eagleton (2007: 59), en un pla metaliterari, dels processos de creació i recepció.

Rastrollo associa, amb Eliot, el PL a la metàfora líquida:

[...] yendo más allá de la mera longitud del poema y su identificación metafórica con la fluidez del elemento líquido, este tipo de composiciones van en ocasiones asociadas a la figura del elemento fluvial como el «correlato objetivo» (según la denominación elotiana) que provoca la pulsión poética. [...] el elemento fluvial se ha convertido en un topos asociado al discurrir del pensamiento y la de la imaginación poética.

(Rastrollo 2011: 106)

(El correlat objectiu fluvial és molt productiu en Pasolini i Wordsworth. A PI no ho és pas, de productiu, el riu, sinó el fil, també prou tradicional i recurrent.)

Una primera definició de PL, que parodia la cèlebre definició de novel·la de Forster (1983: 12) segons la qual és novel·la tota narració de més de 50.000 paraules, podria ser que és PL tot poema que superi els 400 versos —i diem 400 prenent com a model els 434 versos de *The Waste Land*, el poema extens més paradigmàtic del que s'ha anomenat alta modernitat (Abrams 2009: 13). Al seu torn, considerem d'extensió mitjana tot poema de més de 100 versos i menys de 400. Tanmateix, aquest primer paràmetre que suggerim, merament quantitatiu i arbitrari, no explica, en última instància, quines són les particularitats que ens duen a entendre que el PL és un gènere *per se*. És evident que l'extensió d'un poema en condiciona la lectura i la recepció —i, en aquest sentit, té sentit parlar de peces de «lectura episòdica» (Puntí 2012), és a dir, de peces que difícilment es poden llegir d'una tirada—; més enllà d'això, però, hi ha un seguit de característiques inherents, ontològiques, que són vàlides per a la major part dels PL —almenys del romanticisme ençà— que els singularitzen, sobretot per oposició al poema breu, i especialment del prototípic poema breu líric. En definitiva, doncs, hi ha una certa articulació de gènere ultra l'extensió.

Cal, en definitiva, una definició alternativa que no es basi només en criteris quantitatius. És clàssic, en aquest sentit, l'article d'Octavio Paz (1976), ell mateix autor de nombrosos PL. Són remarcables, des d'un punt de vista més especulatiu, les aportacions de Mesa (2006) i Rastrollo (2011). Aquest darrer enumera les recurrències de gènere del PL modern, entre les quals destaca:

[...] diégesis, carácter híbrido, autobiografismo, recurso memorístico, desorientación ontológica del sujeto lírico, viaje mental, búsqueda de un espacio de alienación, sintaxis regular y fragmentada, repeticiones rítmicas...

(Rastrollo 2011: 103)

En una primera reflexió, sempre segons aquesta caracterització de Rastrollo, sobre la prototipicitat o no de PI com a mostra de poesia extensa de la modernitat, que és el que interessa, es pot convenir que l'obra de Ferrater s'hi ajusta amb una relativa comoditat. Ara bé, en un sentit més ampli i més abstracte es fa difícil considerar aquests trets exclusius del PL: qui podria dir que marquin de

manera unívoca la singularitat del PL enfront del poema líric breu? Que potser la lírica moderna, extensa o no, no poua en l'autobiografisme, la memòria, la desorientació del subjecte líric o la sintaxi regular i fragmentada? Ni tan sols recórrer a una certa diegesi en el PL —fet que, d'entrada, podria semblar-li distintiu— esdevé significativament particular, en un poeta com Ferrater, autor de poemes curts, també narratius, com ara «Amistat del braç», «Cançó idiota», «Faula primera» o «El mutilat». Hi ha, de fet, un consens prou ampli entre la crítica a l'hora de referir-se a la pàtina narrativa generalitzada de la poesia de Ferrater (Sala 2001: 293). Tota monografia sobre el poeta i la poètica que li era pròpia manlleua aquelles cèlebres declaracions:

El que volíem en Jaime [Gil de Biedma] i jo no eren mandangues de poesia social, sinó que la poesia fos tan interessant com, posem, una novel·la: expressar situacions humanes partint de la base que a les persones l'únic que ens interessa són els homes i les dones, amb la mateixa complexitat que pots fer-ho en una novel·la. I em penso que ho hem aconseguit, vet aquí.

(Ferrater 1986: 532)

Precaucions respecte de la veritat relativa que puguin contenir aquests mots a banda —Ferrater acostumava a fer afirmacions categòriques i radicals a propòsit de la seva obra, com quan parla del sentit meridià de la seva escriptura, similar al d'una carta comercial (Ferrater 1986: 532), afirmació que tot lector del poeta sap que és absolutament falsa—, és evident que la narrativitat és una «categoria» habitual en els seus aplecs de versos. Hi ha ecos dels seus models literaris, principalment anglosaxons, que tenen tirada a la narrativitat: W. H. Auden, Robert Frost, William Carlos Williams, Robert Graves, etc.¹

Així, doncs, quines són les marques inherents i singularitzadores del gènere PL? Rastrollo (2011: 107) incideix en un matís que és bàsic:

Así, el poema extenso —como una «nueva épica»— construye escenas de ficción lírica con cierto carácter diegético [...] Es ese mismo carácter narrativo de muchos poemas extensos el que impone una estructura común a la mayoría de ellos. En este terreno trazado por el poema (como decíamos, lleno de desviaciones) se da, a través de sus fragmentos, una combinación funcional de elementos recurrentes con elementos innovadores.

(Rastrollo 2011: 107)

Considerar el PL com una «nueva épica» sembla especialment productiu en el cas que ens ocupa, PI, en tant que permet relacionar la narrativitat, la digressió i la fragmentació. Aquest «nueva» de Rastrollo pot cobrar una significació múltiple en Ferrater si n'ampliem el radi d'acció. La

¹ Per a més informació sobre la valoració dels models anglosaxons en la narrativa —tot i que a propòsit de Ribà; depassen, a més, els marges autoimposats—, *vid.* Ferrater 1979: 31.

bibliografia insisteix en la imitació deliberada i explícita que fa dels models èpics medievals, especialment de les noves rimades de Chrétien de Troyes, i, de fet, en el mateix poema es pot llegir «copio els medievals» (v. 77) o «m'has fet / conèixer Cristià que imito / (només que jo del tot no rimo)» (v. 22-24).² Chrétien de Troyes —com en un altre sentit el Lord Byron de *Don Juan* (Macià i Perpinyà 1986: 64)— serveix de pretext anecdòtic i de model formal, abolit i desarticulat sistemàticament, a PI. Els motius de l'èpica medieval, anacrònics, queden tan sols plantejats —tant en el sentit com en la forma—, i són un joc més de PI. El regust de nova rimada, si de cas, s'adapta a les necessitats i a les ambicions literàries de Ferrater. El joc està a plantejar la situació dels herois innominats de PI com a paral·lela a la d'Erec i Énide, i a dilatar el tal plantejament, i finalment obviar-lo. Se suggereix un aire llibresc, un joc intel·lectual, que té més sentit per les desviacions —i, en certa manera, la digressió és una desviació— que no pas per les concessions al tal model. Amb tot, i com es veurà més endavant (*vid.* § 3.2), l'adaptació d'un model de noves rimades té repercussions formals —buscades—, en l'àmbit de la versificació o de la *dispositio*.

És en aquest sentit, doncs, que, superposat al sentit bàsic que dona Rastrollo a «nueva épica» al PL com a represa d'un determinat esperit diegètic característic de l'èpica, podem entendre PI com una nova èpica en tant que recreació d'un model literari, amb totes les adaptacions de l'hipotext —principalment l'*Erec et Enide* i el *Cligès*, de Chrétien de Troyes— que siguin necessàries del model —almenys com a joc o com a *revival* irònic. En el cas de PI, doncs, la nova èpica té també un sentit hipertextual.

Es pot traçar una línia que encercli el model èpic medieval i PI —o qualsevol altra composició extensa en vers que participi d'aquesta nova èpica. La línia ha de passar necessàriament per la diegesi, i més concretament pel concepte de narrativitat —definit aquí, amb tota la voluntat tautològica i de provisionalitat, com la qualitat que fa que un text sigui narratiu³. (Com a petita incursió al que tractarem a § 4.1, podem avançar —de manera també prou tautològica— que és narratiu el text que conté, sobretot, segments narratius (Adam 1992).)

Una caracterització alternativa de la narrativitat, de tipus diacrònic, que pot ser útil en aquest punt —sense voler establir un axioma i conscients que podem incórrer en certs perills, però—, prové d'adaptar al context que ens ocupa l'afirmació de Lukács (Llovet 2005: 272-273) segons la qual la

² Totes les citacions de versos de PI provenen de Ferrater (2010).

³ Cal recordar que el concepte de narrativitat no és exclusiu de la literatura. Un acudit o una anècdota poden participar de la narrativitat de la mateixa manera que ho fa una novel·la.

novel·la moderna —emblema de la narrativitat— apareix al renaixement per recollir la popularitat i la centralitat que fins llavors havia tingut l'èpica. Al darrere de tot això hi ha, òbviament, un canvi de paradigma cultural, literari i de consum, però som del parer que hi ha, alhora, un contínuum i, per tant, un manteniment —tot i la transfusió d'un gènere a l'altre—: la narrativitat continua sent un tret propi del gènere central, prototípic, d'una època i de l'altra. Amb l'arribada de la modernitat i la desesquematzació dels gèneres literaris, el poema extens «recupera» el component èpic —entès com la diegesi més pròpia de les obres en vers. Fet i fet, si considerem que un dels trets de la literatura (post)moderna és la fragmentació, el límit i la ruptura (Besa 2011: 13), la narrativitat presenta unes característiques més apropiades que no pas la lírica «pura» per trencar-se, tallar-se i superposar-se. Formulats amb altres paraules: la idea no és sinó que l'èpica antiga i medieval representa un estadi més antic de la narrativitat entesa com a característica principal del gènere literari «central», que la novel·la burgesa n'és un estadi posterior i que amb la modernitat aquestes relacions queden desdibuixades. Amb això no pretenem pas dir que la narrativitat sigui o hagi sigut exclusiva d'un gènere o que la poesia curta no en pugui participar, ni de bon tros; en tot cas, només pretenem suggerir que la narrativitat ha tingut un paper central al llarg de la història de la literatura. Tampoc no insinuem que la lírica només hagi sigut de nou narrativa a partir de la modernitat, conscients que d'excepcions n'hi pot haver tantes i de tan il·lustres que la regla podria considerar-se immotivada, fruit més aviat d'una voluntat sistematitzadora que de dades comprovables. Sigui com sigui, PI, en tant que PL, participa de la narrativitat, la realització concreta de la qual tractarem més endavant (*vid.* § 4.2).

3. La *dispositio*

3.1. Consideracions generals

*Nec mihi videtur errare qui ipsam rerum naturam
stare ordine putant, quo confuso peritura sint omnia.*

QUINTILIÀ (*Inst. orat.* VII Pr. 3)

La retòrica clàssica distingia cinc operacions en la confecció i emissió de discursos: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* i *actio* o *pronuntiatio*. Abans calia aturar-se en una fase prèvia, la *intellectio*, relacionada amb el coneixement de la matèria, la situació i el grau de credibilitat del punt de vista que es pretén defensar (Lausberg 1975: 27), i que alguns estudiosos inclouen en la *inventio*. Tot discurs que tingués per objectiu persuadir un auditori —fi primer de la retòrica— havia d'elaborar-se idealment seguint aquests cinc moments. Els termes, fixats des de l'antigor grecolatina i glossats per grans noms com Aristòtil, Ciceró o Quintilià, s'han seguit emprant fins als nostres dies —tot i la pràctica desaparició de la disciplina retòrica dels plans d'estudis secundaris i universitaris d'ençà del segle XIX—; des de la segona meitat del segle XX i amb propostes com les de la nova retòrica o el Groupe μ , per citar-ne dues de representatives, s'ha propiciat un nou acostament a la disciplina des d'una òptica moderna i amb la voluntat d'actualitzar-ne els supòsits, que segueixen sent, a grans trets, totalment vàlids. Per a una síntesi molt completa sobre la retòrica i la neoretòrica, remetem a Viñas (2002: 478-491).

El *renaixement* de la retòrica ha permès noves aliances (Mortara 1990: 11) que han superat la tradicional i estreta vinculació de la disciplina amb les ciències jurídiques i, especialment, l'oratòria —el gènere judicial és, en mots de Lausberg (1975: 25), el «caso modelo» dels rètors clàssics—, per bé que en un primer moment d'aquest *revival*, encapçalat per la nova retòrica i la teoria de l'argumentació de Perelman i Olbrechts-Tyteca (Viñas 2002: 482), van ser els àmbits d'estudi més beneficiats. Ben aviat l'estilística i la poètica van veure com els seu mètode s'enriquia (paradoxalment) amb el *reciclatge* de materials que sempre els han estat anàlegs. Amb la Nova Retòrica com a primer estímul i amb les propostes de col·lectius com el Groupe μ es (re)planteja la importància de l'estilística i de la poètica en el panorama dels estudis literaris.

Pel que fa al cas concret de la *dispositio* —*οἰκονομία* en grec—, i tot traçant-ne una definició negativa, es pot dir que la conformen, segons la visió clàssica, el conjunt d'operacions que queden entre la *inventio* —el moment de la recopilació i selecció dels arguments (*res*, en llatí)— i l'*elocutio*

—el procés pel qual als mots (*verba*) se'ls dóna una forma determinada perquè siguin tan persuasius com l'habilitat de l'orador ho permeti. Amb aquesta definició —que com gairebé totes les del mateix estil no diu res— volem posar en relleu el caràcter central de la *dispositio* (*infra*) en l'esfera estrictament verbal i temàtica de les tres primeres operacions retòriques —deixant de banda, doncs, els aspectes mnemotècnics, paralingüístics, proxèmics, kinèsics... dels quals s'ocupaven la *memoria* i l'*actio*, operacions que des de la invenció de la impremta han desaparegut, pràcticament, dels manuals de retòrica (Viñas 2002: 494). Si optem per una definició positiva, la *dispositio* és, en mots de Quintilià, «la distribució eficaç dels arguments (*rerum*) i de les parts en els llocs escaients» (*Institutio Oratoria*, VII, 1, 1 (citada per Mortara 1990: 118)). A l'endemig de l'operació es preveuen les següents funcions: a) la partició de tot el discurs i de cadascuna de les seccions; b) l'ordenació dels continguts dins de cada part i c) l'ordre dels mots en la formulació de les idees (Mortara 1990: 118).

Com hem avançat unes línies més amunt, la *dispositio* ocupa una posició central en la construcció retòrica, lluny del lluïment de l'*elocutio* —i de la profusió amb què se sol tractar en els manuals més transitats— i de l'abstracció de la *inventio*. Tal com afirma David Pujante:

Tanto en el personal discurso interpretativo [...] como en el discurso retórico (hijo de la persuasión) el orden es básico. Considerada así, la operación *dispositio* se convierte en la clave de todo el mecanismo retórico; un lugar de privilegio que se le niega habitualmente. Si echamos una ojeada a los tratados de retórica de que disponemos, observaremos que es la operación a la que menos páginas se dedica.

(Pujante 2003: 334)

Una de les reivindicacions de la retòrica moderna ha estat, precisament, la d'incidir en la importància de l'ordre dels elements a l'hora d'aconseguir la persuasió d'un auditori o d'un lector, més enllà del tòpic de l'*ordo naturalis* i l'*ordo artificialis*. En mots de Pujante (2003: 332) s'ha d'entendre «[el] orden como base constructora del significado discursivo». La importància de la *dispositio* prové del fet que fa de nexa de la *res* i de la *verba*. Quintilià ho resumeix amb aquests mots:

tot discurs consisteix en idees i paraules (*res et verbis*); s'ha de considerar per a les idees la invenció (*inventio*); per a les paraules, l'elocució (*elocutio*); per a unes i altres, la col·locació [=dispositio].

(Quintilià, *Institutio oratoria*, VIII, Pr. 6 (citada per Pujante 2003: 338. La traducció del llatí és nostra))

Del conjunt d'aquests fets es desprèn que tot discurs és alhora una construcció textual i pragmàtica. Aquesta idea té repercussions en l'anàlisi de les diferents operacions retòriques, inclosa la *dispositio*, que es planteja com a interaccional: en la constitució d'una estructura es té en compte els receptors per tal que l'efectivitat pragmàtica sigui notable (Pujante 2003: 93). En un altre ordre de coses, però també entre les aportacions valuoses dels últims anys, i tal com matisa Pujante (2003:

330-331), si es proven d'aplicar les idees de la retòrica clàssica sobre les cinc operacions que la componen, es fa evident que no se'n pot desprendre una anàlisi de conjunt, que no s'aconsegueix un contínuum. Els tractats clàssics tendeixen a entendre cadascuna de les parts de l'elaboració del discurs com a fases autònomes; així doncs, es fa difícil, segons aquests supòsits, de relacionar *inventio*, *dispositio* i *elocutio*, els estadis pròpiament verbals i temàtics, entre ells. És evident, però, que, més enllà de la preceptiva tradicional hi ha d'haver, si volem mantenir l'estructura dividida en cinc operacions, una interrelació entre les parts. La neoretòrica ha aportat, a banda d'un plantejament teòric global, holístic, que les lliga, solucions particulars i pràctiques que depenen de l'escola o de l'autor concret. En el cas de Pujante (2003: 331-332), per exemple, s'ha vinculat *inventio* i *dispositio* mitjançant dos conceptes anàlegs: l'ordre intuïtiu seria el propi de la *inventio* i l'*ordo rhetoricus* el de la *dispositio*. El que permet una continuïtat entre *dispositio* i *elocutio*, segons aquest mateix autor, són els conceptes de *res* i *verba*, els quals, com hem assenyalat més amunt, s'interrelacionen en la *dispositio*.

3.2. La *dispositio* de «Poema inacabat»

L'anàlisi de la *dispositio* de PI que segueix no pretén pas ser un exercici gratuït de formalisme. Estem convençuts que l'examen de la distribució dels elements al llarg dels 1.334 versos del poema té interès per ell mateix. Sense voler menystenir l'interès de l'anàlisi, també imprescindible, de l'*elocutio* —aspecte d'altra banda més recurrent en bona part de la bibliografia, a excepció, potser, de Perpinyà (1991)—, som del parer que un estudi de la *dispositio* de PI pot explicar-ne alguns dels aspectes més essencials. Si tenim en compte que a PI hi ha un desplegament de recursos molt ambiciós i que, tot i el «desordre» aparent, amb una lectura atenta se'n pot reconstruir l'estructura bàsica, de seguida podem convenir que la interpretació del text a la llum de la *dispositio* ha de precedir-ne altres de més parcials. Sense haver parat esment a l'organització dels elements que el componen difícilment se'n poden descriure uns hipotètics constituents secundaris que hi estan subordinats. Per conèixer el tot cal copsar-ne les parts i la manera com s'interrelacionen. Entenem, doncs, que el fet de provar de discriminar les peces de PI i de tractar d'entendre el paper que tenen en el conjunt —i precisament això es proposa la *dispositio*— és bàsic.

3.2.1. L'exordium de «Poema inacabat»

Ben aviat, al v. 23, el narrador-autor de PI declara que imita el model de Chrétien de Troyes. Chrétien (c. 1135 – c. 1190) és el paradigma de l'èpica francesa medieval i l'escriptor més reculat de novel·la occidental, que va néixer, en vers, en obres com *Erec et Enide* o *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*. Si Ferrater evoca —encara que sigui irònicament, i amb totes les innovacions i modificacions pertinents— el *roman courtois* de Chrétien és esperable que, almenys en l'estructura i en la forma, el segueixi de prop.

L'èpica en vers de l'edat mitjana s'iniciava amb un exordi. L'exordi del *roman* era l'adaptació narrativa de la primera de les cinc parts canòniques d'un discurs, també anomenada exordi —*exordium* en llatí, προοίμιον en grec. En mots de Marchese i Forradellas:

En la oratoria clásica, el exordio es la parte inicial del discurso en la que se busca, sobre todo, predisponer al auditorio hacia una benévola atención. [...] En algunos exordios, el autor busca un contacto con el destinatario, solicita la atención, explica que se adapta o rompe con las expectativas conexas a algunos modelos estereotipados de género literario.

(Marchese i Forradellas 1986: 156-157)

Segons Mortara (1988: 74-75), l'exordi és determinant per a la continuació (o no) de la lectura, i fins i tot ha inspirat un gènere, basat en el concepte de metacomunicació, en obres com *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, d'Italo Calvino. L'autor ha d'aconseguir que els receptors s'interessin pel text, oral o escrit, i que l'acullin amb benvolença. El *topos* de la *captatio benevolentiae* és l'expressió tradicional d'aquesta voluntat; per materialitzar-la, Quintilià i la majoria dels rètors clàssics recomanaven a l'orador que es refugiés en la modèstia: en general, l'auditori sent més empatia cap a algú que es mostra humil i que reconeix —fingidament o no— les seves limitacions (*rusticitas*) que no pas cap a algú de comportament superb. En aquest punt també hi participen estratègies com l'*ethos* i el *pathos*, que analitzarem més endavant.

La part de PI que se cenyeix d'una manera més fidedigna al *roman* és precisament l'exordi, del qual adapta gairebé tots els tòpics: la *captatio benevolentiae*, les dedicatòries, les descripcions dels herois i la modèstia fingida. L'abast d'aquesta voluntat introductòria del tema i de l'autor —degudament disfressat, això sí— es pot circumscriure als v. 1-226, en el decurs dels quals Ferrater recrea les estratègies més habituals de l'exordi. El v. 227 n'explicita la frontera: «I ara mirem d'anar per feina». Amb aquesta afirmació el narrador-poeta vol deixar clar que el preàmbul autoreferencial s'ha esgotat i que tot seguit s'introduirà el tema pròpiament dit —encara que a PI el tema promès no s'acabi exposant mai. PI recull totes les parts canòniques de l'exordi, a la manera de l'epopeia antiga i medieval, però també de la contemporània:

Es bien sabido que el proemio, con la prótasis y la invocación [...] es una parte fija de los poemas épicos, heroicos, caballerescos, cómico-heroicos, desde Homero hasta los tiempos modernos.

(Mortara 1990: 71)

Pel que fa a l'estructura de l'exordi èpic, i com avança Mortara, se solia iniciar amb una pròtasi, per la qual es plantejava la situació que es narraria a continuació:

En els poemes èpics hi ha una *exposició dels arguments* [=pròtasi], per tal que l'oient pugui preveure de què tractarà el discurs.

(Aristòtil, *Retòrica*, III, 14, 1415a) (citada per Mortara (1990: 71))

La pròtasi de PI, entesa també com el punt inicial del relat en què es recrea una situació (Marchese i Forradellas 1986: 334), i que es pot localitzar en els v. 5-9 de PI, funciona com a resum de les intencions del poeta: «Vull contar un conte impertinent, / però el deixaré per després / i aniré allargant el meu pròleg. / L'ompliré de gent i de coses / i d'afectes» (v. 5-9). No es tracta d'una pròtasi en el sentit clàssic, però: no avança el contingut del poema, com en la tragèdia clàssica feia la figura humanitzada del Pròleg, sinó que anuncia la manera de procedir de l'autor. En una composició d'aquestes característiques és lògic que la pròtasi sigui més «metodològica» que no pas «de contingut». El mètode que s'explicita és l'amplificació del «pròleg» (v. 7) —que és com anomena Ferrater l'exordi—, aquest farcir de «gent i de coses / i d'afectes» que practicarà al llarg dels 1.334 versos i que té molts de punts de contacte amb la digressió.

Era freqüent, i el de PI ho exemplifica, que l'exordi no s'iniciés pròpiament ni amb la pròtasi ni amb una invocació/dedicatòria, com preveia Mortara (1988: 71). Si es recorre a la descripció de l'*exordium* i dels seus constituents de Lausberg (1975: 108), es poden identificar els quatre primers versos del poema amb l'antonomàsia amb què se solia iniciar l'èpica antiga. L'antonomàsia és el trop⁴ pel qual se substitueix un nom, per mitjà d'una perífrasi o d'un apel·latiu que li fa d'aposició, i que en l'epopeia «sirve para la circunscripción del protagonista»⁵ (*ib.*), en aquest cas el narrador-protagonista. L'antonomàsia amb què PI comença fa així: «Aquell que va empenyar el talòs / Garcés i el Teixidor renyoc / quan va fer els seus primers poemes, / veureu que hi torna sense esmena» (v. 1-4), una imitació dels primers versos del *Cligès*, de Chrétien de Troyes (Margarit i Rovira 1989: 103), que fan així:

Cil qui fist d'Erec et d'Enide,
Et les comandemenz d'Ovide

⁴ Essencialment, una antonomàsia és una sinècdoke.

⁵ Se'n pot veure un exemple clàssic i paradigmàtic en l'inici de l'*Odissea* o de l'*Eneida*, obres en què hi ha una llarga antonomàsia per referir-se a Odisseu i Enees, respectivament.

Et l'art d'amors en romanz mist,
Et le mors de l'espaule fist,
Dou roi Marc et d'Iseut la Blonde,
Et de la hupe et de l'aronde
Et dou rousignol la muance,
.I. novel conte recomence.

(v. 1-8)

La imitació d'aquest inici a PI és evident —i es fa explícita uns versos més avall: «[Helena,] m'has fet / conèixer Cristià que imito / (només que jo del tot no rimo)» (v. 22-24). D'una banda, de Chrétien de Troyes n'adapta l'illeisme, és a dir, el recurs per referir-se a un mateix en tercera persona, l'exemple més cèlebre del qual és el de Juli Cèsar a *Comentarii de Bello Gallico*; també els octosíl·labs apariats. De l'altra —i això és el més important— en tots dos autors hi ha la voluntat d'oferir una imatge, de recórrer a un *ethos*,⁶ fonamentat en la trajectòria com a escriptors. Chrétien esmenta amb especial èmfasi *Erec et Enide*, mentre que el narrador de PI —aquí volgudament identificat amb Ferrater, com en tants altres punts— fa una al·lusió a *Da nuces pueris*, llibre que el 1959 va presentar al premi Óssa Menor de poesia, al jurat del qual hi havia Garcés i Teixidor, que s'oposaren a declarar-lo guanyador a causa de la imatge que hi ofereix de la figura de Joan Maragall (Margarit i Rovira 1989: 103). L'*ethos* que evoca Ferrater contrasta amb l'*ethos* de Chrétien, cosa que és natural: on el primer vol ser irònic —o fins i tot un «anti-heroï», des del punt de vista de la societat i de la crítica «benpensant» (Cabrè 1982: 1531)—, el segon només pretén esbossar un breu recorregut literari. PI té interès a mostrar una imatge esbiaixada⁷ del narrador des dels primers versos: ja des del començament la dimensió predominant és la metaliterària, com ho serà al llarg de tot l'exordi i en nombrosos passatges posteriors.

Ja hem vist que els versos 5-9 es poden entendre com a pròtasi del poema. Tot seguit, els versos 9-20 emmarquen la narració en l'espai i en el temps: Cadaqués, setembre del 1961 —context vàlid fins a la tornada, en què l'escriptura es fa des de Barcelona. La voluntat de situar l'acció —o la no-acció, en el nostre cas— és una de les motivacions bàsiques de l'exordi. La delimitació de la ubicació, però, només ho és pròpiament fins al v. 13; a partir del v. 14 hi ha el que en retòrica clàssica s'anomena topografia (Marchese i Forradellas: 94): la descripció de l'espai, i en aquest cas, més concretament, la descripció del temps que hi fa i dels seus efectes en el narrador.

⁶ *Ethos* que aquí funciona com un argument d'autoritat, sigui aquesta autoritat irònica o no.

⁷ Per bé que la bibliografia canònica (Morier 1961, Lausberg 1975, Mortara 1988, Marchese i Forradellas 1986) no en parla, el web *Silva Rhetoricae* recull la «protherapeia» —l'ús de mots conciliadors per predisposar els receptors a escoltar el que es dirà— i, el que aquí ens interessa, la «prodiorthosis», un cas extrem de «protherapeia», en què l'orador recorre a mots xocants i fins i tot ofensius per cridar l'atenció de l'auditori —tal com es podria interpretar, no sense reserves, l'esment dels dos crítics a PI. Atès que els manuals de referència no recullen aquestes figures en l'òrbita de la *captatio benevolentiae* només ho apuntem.

Al v. 21 s'inicia la dedicatòria a Helena, de la qual s'ofereix una primera descripció completa (prosopografia i etopeia). L'esment de la «dona novella» (v. 25), Helena, serveix també per fer explícit l'interlocutor principal —el narratori, si preferim la terminologia narratològica. L'oració en què s'insereix s'inicia al v. 22 i s'allarga fins al v. 48; pròpiament, del v. 24 al 47 hi ha un seguit de parèntesis i digressions (*vid.* § 3.2.4), que sintàcticament depenen de «A tu, Helena, que m'has fet / conèixer Cristià que imito [...] vull oferir-te aquest poema» (v. 22-23 i 48, respectivament). Ferrater no enganyava quan, uns versos més amunt, advertia que allargaria el pròleg i que l'ompliria «de coses i d'afectes»; és en aquests versos que l'autor comença a fer un ús massiu de la digressió.

Ferrater segueix la recomanació de Quintilià i admet una suposada *rusticitas* en la seva poètica, estratègia que lliga amb la *captatio benevolentiae*: «A mi no em faria cap por / que fos pedregós i reblós [el poema], / però com que és teu, i tu fina, / li daré passades de llima, / miraré que el mot i que el vers / no se'm pensin que tenen drets / a una vida d'exuberància / lluny de la meua vigilància» (v. 49-56). Entre moltes altres coses, aquests mots fan evident que Ferrater, al contrari del que havia entès una part de la crítica (sobretot als anys seixanta i setanta), concebé PI com una obra totalment perfeta (Macià i Perpinyà 1986: 42; Perpinyà 1991: 26), i que l'epítet «inacabat» és la primera trampa del text pensada per als lectors i estudiosos incauts. L'adjectiu suscita moltes connexions —amb Lord Byron i el seu *Don Juan*, amb Proust i *Nabí* (Cabrè 1974: 1531) o amb el propòsit de l'autor d'elidir «le sujet», tal com afirma al v. 1.118 (Imberechts 1970: 33): «el conte no veurà la fi»—; totes s'allunyen, però, del sentit corrent d'«obra deixada a mitges». La pretesa malaptesa no és sinó un recurs retòric. El narrador ofereix els seus versos a la interlocutora, i promet d'ajustar-se al que ell considera que mereix una narratària com Helena: «Les meves rimes / vull que obeeixin sense embuts» (v. 60-61).

Tot seguit hi ha uns versos que són centrals per a la interpretació global del text: «Seré digressiu i cursiu, / anacolútic i al·lusiú. / Faré llistes de bones coses / i de dolentes [...]» (v. 65-68). Encara més: «Jo m'entenc, i aquesta és la forma / com tinc decidit de seguir [fent llistes de coses bones i dolentes]» (v. 72-73). És l'autor mateix que revela, un altre cop, la seva manera de procedir. Al v. 75 s'al·ludeix al «plagi» dels medievals com a tècnica, encara que fins i tot la lectura més superficial de PI fa evident que el plagi, si hi és, només pot ser formal. Els versos següents són una digressió, que analitzarem a § 5.2.

L'exordi segueix amb les dedicatòries —o «salutacions», com en diu Ferrater—, amb les quals es clou, i que s'estenen al llarg de més de 100 versos (concretament, del 90 al 226). Aquests homenatges als «lleials de l'edat mitjana» (v. 91) —com també es defineix el narrador-poeta— són una nova *captatio benevolentiae*, des del punt de vista retòric; ara bé, si hi són és, al nostre parer, no

pas per predisposar ningú sinó per acabar de fer explícit que la clau de lectura de PI és l'autoreferencialitat: PI és fet d'intertextualitats, d'ironia, d'homenatges, de reflexions metaliteràries i del propòsit de ser un producte no referencial, en definitiva. L'al·lusió als homenatjats és irònica en tant que s'adreça a individus coneixedors de la literatura medieval, que detectaran els deutes formals amb la tradició i que percebran que Ferrater tan sols vol evocar una poètica pel que té de joc formal i intel·lectual. La seva concepció del medievalisme no és la de William Morris, que menysprea, ni la de *La malevestat d'Oriana*, de Josep Carner, que considera artificiosa. El narrador-poeta es defineix com a «medievista» (v. 88), no pas com a medievalista: el matís, subtil, deixa clar que, més enllà d'un interès historicista per reviuire una poètica, l'objectiu és d'estendre una xarxa intertextual amb un rerefons irònic. L'operació és més propera a «Pierre Menard, autor del *Quijote*», de Borges, que no pas al prerafaelisme o al romanticisme de Walter Scott.⁸

El poeta-narrador distingeix dos grups a l'hora de fer els homenatges finals de l'exordi: els «lleials de l'edat mitjana» i els «erudits medievalistes». El primer grup inclou els poetes que admira, amb una especial sensibilitat cap a l'edat mitjana: Josep Carner (v. 95-100), Rosa Leveroni (v. 101-132), J. V. Foix (v. 133-164) i Jaime Gil de Biedma i Lluís [Marquesán] (v. 165-182). El segon aplega editors i filòlegs d'interessos afins: Pere Bohigas (v. 199-206), Antoni Comas (v. 209-215), Massó-Torrents, Serra-Baldó, Martí de Riquer, els germans Rubió i Lluch, els «editors de bona jeia / Champion i Casacuberta», Eduard Valentí i Joan Petit (v. 216-226).

La textura narrativa que Ferrater s'esforça a recrear mitjançant l'adaptació del model èpic és un pretext per farcir una estructura preestablerta de comentaris d'observació moral, social i cultural, principalment. La fi de l'exordi es rebla amb un dels primers casos d' ᾠφοδος⁹ o *reditus ad rem*, és a dir, de fórmula per la qual el poeta reprèn el fil després d'una llarga digressió: «I ara anem per feina» (v. 227).

Es fa difícil d'encabir l'exordi de PI en el marc dels models teòrics. L'autor que n'ha fet una descripció moderna més àmplia és Henri Morier. Morier (1961: 468-477) proposa una classificació tipològica, doble, dels exordis. El primer criteri respon als tres nivells d'estil tradicionalment considerats (baix, mitjà i elevat): *exorde simple*, *exorde tempéré* i *exorde pompeux*. L'aportació original de Morier la conforma el segon criteri, l'organització dels προοίμιον en cinc tipus funcionals: *exordes qui frappent*, *exordes qui intriguent*, *exordes scandaleux*, *exordes qui captivent* i

⁸ Tot plegat ens fa pensar en la noció d'ironia intertextual tal com l'entén Umberto Eco i en el *double coding*; vid. Eco (2002: 227-252).

⁹ Analitzable com un tipus de *transitio* o d'epanortosi.

exordes qui désarment. Cadascuna d'aquestes categories conté almenys dos subtipus d'exordi; Morier n'esmenta fins a setze, en total. No totes les etiquetes són transparents, al nostre parer, així com cap no s'acaba d'ajustar a l'esperit de l'exordi de PI. Una categoria a què es podria circumscriure, i encara amb algunes dificultats, és la d'*exorde latéral*, inclosa dins dels *exordes qui intriguent*, que es defineix amb els següents mots:

Il cite [l'exorde latéral] un fait apparemment éloigné du sujet : ce peut être un souvenir personnel; un fait connexe ou concomitant, cause occasionnelle de l'objet principal à traiter. Puis l'orateur ou le narrateur le rattache, par une sorte de mouvement réflexe, au fond du problème. Ainsi le joueur vise-t-il le bord du billard afin que la bille jouée rebondisse en direction des objectifs à toucher : c'est une attaque par la bande.

(Morier 1961: 473)

En el supòsit que es volgués aplicar aquesta etiqueta al cas concret que ens ocupa, i ateses les seves característiques generals, hauríem de ser conseqüents i aplicar-la també a la pràctica totalitat del poema, no només a l'exordi. No creiem que l'allunyament del tema, i fins i tot aquesta dimensió d'«attaque par la bande», en siguin exclusius. Així doncs, queda provat, creiem, que l'exordi de PI és un cas de reelaboració intensa de la tradició que no s'ajusta a cap de les etiquetes previstes per la teoria, ni tan sols a les múltiples possibilitats que proposa Morier.

3.2.2. La *narratio* de «Poema inacabat»

La retòrica clàssica preveu que a continuació de l'exordi hi hagi la *narratio*, l'exposició dels fets. Quintilià la defineix amb aquests mots:

Relat persuasiu d'una acció tal com ha succeït o se suposa que ha succeït [...]; discurs que informa l'oient del tema de la controvèrsia.

(Quintilià, *Institutio Oratoria*, IV, 2, 3 (adaptat de Mortara 1988: 76))

Tal com es desprèn d'aquesta definició, l'element persuasiu és central en la *narratio*. Per bé que des del punt de vista de la tipologia dels textos es tracti del que en terminologia d'Adam s'anomenen segments narratius (Adam 1992), és prou clar que l'objectiu últim no és la narració per ella mateixa —com en el cas d'una novel·la o d'un conte. La narració està al servei de l'argumentació: interessa com a embolcall, com a pretext, no com a finalitat. En tant que operació prèvia a l'*argumentatio*, el moment explícitament persuasiu, ha de recollir els fets en què l'orador es basarà a l'hora de bastir la seva argumentació. L'exposició dels fets s'ha de caracteritzar, al seu torn, per la brevetat, la claredat i la versemblança, i tant ha de delectar (*delectare*) com instruir (*docere*).

La literatura no participa d'aquest interès persuasiu —o almenys només en participa la literatura pamfletària, i PI no ho és pas; o, si de cas, la literatura ho fa de manera molt lateral. Una obra pot voler convèncer de la seva «bondat» com a producte artístic, però aquí s'acaba, normalment, el component argumentatiu. El fet que per a l'oratòria i per a la retòrica la dimensió argumentativa sigui la preeminent i que en literatura no tingui un paper gaire rellevant ens ha de fer pensar que els objectius de les unes respecte de l'altra gairebé mai no coincidiran. Una anàlisi en termes de *narratio* del cos d'una novel·la o d'un poema narratiu, com és el cas, doncs, no pot anar gaire enllà. És per aquesta mateixa raó que, tot i que som conscients que la retòrica clàssica pot donar compte de molts aspectes de la narració i que, de fet, és a la base de la narratologia com a disciplina recent, no la seguirem com a tal, o si més no només la seguirem si l'entendem com a integrada en els estudis narratològics contemporanis.

3.2.3. La tornada de «Poema inacabat»

La tornada de PI, i més pròpiament la coda, és, juntament amb l'exordi, la part del poema en què el model formal medieval té més seguiment. Val a dir que l'inici de la tornada no suposa un canvi significatiu en el to del poema —tot i l'el·lipsi temporal. No és fins a la coda, iniciada al v. 1255, que s'abandona definitivament la reflexió a propòsit dels herois i de l'ambient social i cultural; en els últims 79 versos el narrador-poeta s'adreça a les dones que ha estimat, entre les quals Helena, i clou el poema. La coda s'inicia amb la citació dels v. 539-540 del *Roman de Perceval ou Conte de Graal*, de Chrétien de Troyes (Ferrater 1985: 87) —citació que ens ha de fer pensar a la citació dels primers versos del *Cligès* de l'inici de l'exordi; al darrere de totes dues citacions —encara que la de l'exordi és pròpiament una adaptació— hi ha la idea de l'apropiació i de la intertextualitat com a marques explícites de l'activació del model formal èpic de Chrétien de Troyes. El retorn a l'esfera metaficcional, minimitzada des de l'exordi, és, doncs, evident. Tal com ha assenyalat Perpinyà (1991: 26), Ferrater segueix en la coda bona part de les convencions de l'èpica medieval: conté un *envoi*, és a dir, uns versos pels quals el poeta s'adreça a una entitat física o espiritual (les dones), s'excusa per les múltiples marrades i fins i tot recrea el tòpic del recompte de versos.

A PI s'hi pot veure una disposició dels elements que crea l'efecte d'un espill: el poema s'inicia amb una reflexió autoreferencial (A) —qui n'és l'autor, quina trajectòria té, quins objectius es proposa, quina serà la naturalesa dels seus versos—, a la qual segueix la presentació (B), especialment en termes ètics, dels protagonistes —o almenys d'un dels protagonistes (el poeta-narrador) d'una de les trames, la metaficcional (*vid.* § 4.2.3). A continuació hi ha la dedicatòria a Helena (C), la

narratària i l'altra protagonista d'aquesta trama, que queda descrita, mitjançant l'acumulació d'oracions de relatiu, en termes físics i morals (prosopografia i etopeia). Aquesta dedicatòria s'amplia en l'homenatge als escriptors i erudits que comparteixen interessos que hi ha tot seguit. A continuació hi ha l'inici del conte. Pel que fa a la tornada, i més explícitament a la coda, la major part d'aquests elements apareixen, però amb l'ordre invertit: fi del conte, dedicatòria (pròpiament l'*envoi*) i reflexions metaficcional. PI és, doncs, i pel que fa a l'estructura, una mena de quiasme. A l'endemig hi ha l'estroncament del «conte impertinent», el desenvolupament de la trama I (la metaficcional) i una el·lipsi d'uns pocs mesos. L'estructura d'aquest quiasme es pot representar així:

Exordi A B C [...] | [...] C B A Tornada

3.2.4. Un exemple de la (micro)disposició dels elements

Per tractat de donar compte de la complexitat de recursos que caracteritzen PI —bàsicament d'amplificació, acumulació i juxtaposició, com dèiem unes línies més amunt— proposem, entre les moltes possibles, l'anàlisi, des del punt de vista de la *dispositio*, de la dedicatòria a Helena, de la qual hem ofert un comentari més o menys detallat a § 3.2.1 i que ens sembla il·lustrativa. Els versos són els següents:

A tu, [α_1 Helena], [[**A** que m'has fet
conèixer Cristià [β_1 que imito]
(**1** (només que jo del tot no rimo),
[α_1 dona novella),] [**B** que has marxat
amb la faldilla de tergal
i el jersei verd, a examinar-te
del Cristià [β_2 de qui parlàvem
precisament, tan vivament]
[**C** i els seus mots i els seus arguments
(**2** (oh Déu, com ell renegaria
si sabés que d'Erec i Enida
us n'hauríeu d'examinar!))
te'ls aplicaves a cantar
(**3** (un triomf de gall t'encenia)
la passió amb què descobries

que les coses que tu has volgut
i que algunes que has obtingut
són velles com les velles faules
i molt més velles que els exàmens:]]
a tu, [**α**₃ Helena], [**D** que ara aprens
a viure (**4** (digues, em permets
que vingui a classe amb tu, i m'assegui
al teu costat, fins que me'n treguin?,,)]
[**E** que llesta d'exàmens, demà
a la una, veurem baixar
de l'autobús, a tu, [**α**₄ Helena,]]
vull oferir-te aquest poema.

(v. 22-48)

El primer que crida l'atenció d'aquests versos és el fet que des del punt de vista sintàctic es tracta d'una sola oració, amb un verb principal («vull») i el seu complement («oferir-te»). La resta d'elements —el CD «aquest poema» a banda, esclar— són complements del nom i parèntesis a propòsit del CI, «a tu, Helena».¹⁰ La dedicatòria té una estructura encastada: hi ha quatre grans oracions de relatiu (amb la funció de complement del nom) —«que m'has fet conèixer Cristià...» (A); «que has marxat [...] a examinar-te('n) [...]» (B); «i [que] els seus mots i els seus arguments [...] te'ls aplicaves a cantar» (C); «que ara aprens a viure [...]» (D) i «que llesta d'exàmens, demà, a la una, veurem baixar de l'autobús» (E)—, juxtaposades. A l'interior de cadascuna d'aquestes aposicions hi ha, al seu torn, altres complements del nom (oracions de relatiu) i comentaris parentètics, alguns dels quals referits a Helena i altres referits a Chrétien/Cristià.

Un esquema simplificat de l'oració és el següent:

A tu, Helena, [[A], [B], [C], [D] [E]], vull oferir-te aquest poema.

La representació, com és evident, no fa justícia a la complexitat real de la dedicatòria. Desenvolupada en detall, l'estructura és la següent:

A tu, Helena [α_1] [[A [β_1] (1)] [α_2] [B [β_2]] [C (2) (3)] [α_3] [D (4)] [D] [α_4] [E]], *vull oferir-te aquest poema.*

¹⁰ El procediment es repeteix a continuació: els versos que segueixen el v. 48 són, al seu torn, una nova relativa de «poema»: «pedregós», «reblós», etc.

(On α i β són apòstrofes d'Helena i Chrétien/Cristià, respectivament; A, B, C, i D són les oracions de relatiu; 1 i 2 són comentaris parentètics del narrador. Els subíndexs representen el nombre de variacions amb què un element apareix referit.)

4. Narrativitat i «Poema inacabat»

4.1. Consideracions generals

De l'obra poètica de Gabriel Ferrater la crítica n'ha destacat, de manera prou unànime, el caràcter narratiu, especialment marcat en els seus dos poemes llargs («In memoriam» i PI). Ja hem apuntat (*vid.* § 2) el fet que la narrativitat, en Ferrater, no és exclusiva del PL, i que també es pot detectar en nombrosos poemes breus de la resta de *Les dones i els dies*. Ara bé, en què es concreta aquest suposat caràcter narratiu, en un text com PI? Sense voler fer del particular una norma, es pot donar el cas que en una primera anàlisi de PI la sensació sigui ambivalent: en una primera lectura es fa més o menys evident que es tracta d'una obra fonamentalment narrativa. Al mateix temps, però —i això és la part més interessant—, s'hi detecten tot d'elements que no se solen associar a un text narratiu: no hi ha un «fil» continu i sostingut; el «conte» (v. 5) que s'ha d'explicar queda només esbossat i es posposa *ad aeternum*;¹¹ els excursos —la «turbulence du rectiligne» de què parla Sabry (1992: 123)— ocupen molts més versos que no pas l'eventual acció, etc. En comparació amb una novel·la a l'ús, PI és «poc» narratiu; al costat d'un poema líric estàndard, ho és molt més.

A l'hora d'analitzar una obra tan complexa com PI, doncs, hem de fixar-nos en la dialèctica que oposa «intenció» —o actitud autorial, que consisteix a disposar uns recursos narratius que finalment no es despleguen, però que preparen el lector (per a una cosa que finalment no és)— a gènere. PI demostra una intenció que es vol narrativa, lírica i fragmentària —tot alhora—; així, doncs, PI és deliberadament erràtic i fluctuant tant en les intencions com en les realitzacions. Com a peça artística participa d'un o més gèneres codificats, ja sigui cenyint-s'hi o polemitzant-hi,¹² entre els quals la poesia breu i el PL. Convé, doncs, posar en quarantena tant les declaracions d'intencions del narrador-poeta com les idees preconcebudes que puguin tenir els lectors a propòsit dels (arxi)gèneres epiconnarratiu i líric. Aquestes observacions no volen ser gratuïtes: pretenen ser una orientació metodològica, especialment útil —creiem— per a una obra que posa a prova, molts cops, la credulitat del lector i els límits dels gèneres. És aquesta l'essència de, en mots de Tugues (1978: 71), l'«epopeya sentimental» que és PI; epopeia programàticament construïda des del propòsit declarat d'estirar un fil fins a les últimes conseqüències —«el fil estiro / per descobrir fins on arribo» (v. 647-648).

¹¹ «No vindrà la conclusió, / i aquest embolic de marrades / no para enlloc. T'ho esperaves?» (v. 1086-1088).

¹² Pensem en la idea de Genette de palimpsest, sobretot.

Una manera «cauta» de provar d'escatir la qüestió és sotmetre PI a la comparació amb l'arquetip narratiu. Les descripcions canòniques són la de Genette (1972), per a la narrativa com a gènere literari, i la d'Adam (1992), per a la narració com a mode d'organització del discurs;¹³ són les que seguirem en aquest treball. Amb aquesta actitud de voler sotmetre un cas concret a un marc molt general som conscients de dues coses. La primera, que només podem atènyer la dimensió narrativa de l'obra, no pas la «lírica»; hem assumit (*vid.* § 2) , però, que bona part dels PL poden acollir-se a l'etiqueta de «segona èpica», de caire fonamentalment narratiu, doncs. Pel que fa a la segona advertència, volem insistir des d'un bon començament que la nostra anàlisi d'una obra concreta (PI) vol representar-se únicament a ella mateixa; assumim —amb la modèstia pertinent, això sí—, doncs, els mots de Gérard Genette —ell pensava sobretot en Proust—:

Ce que je propose ici est essentiellement une méthode d'analyse : il me faut donc bien reconnaître qu'en cherchant le spécifique je trouve de l'universel, et qu'en voulant mettre la théorie au service de la critique je mets malgré moi la critique au service de la théorie. Ce paradoxe est celui de toute poétique [...] il n'est d'objets que singuliers, et de science que du général [...].

(Genette 1972: 68-69)

Ens ocuparem, en primer lloc, de provar de delimitar el grau en què PI s'ajusta a la teoria d'Adam. En el seu model, la seqüència narrativa queda caracteritzada amb els trets següents (Adam 1992; adaptat de Calsamiglia i Tusón 2012: 261):

1. Temporalitat: hi ha una successió d'esdeveniments en un temps que transcorre, que avança.
2. Unitat temàtica: la unitat es garanteix, almenys, per un subjecte-actor, ja sigui animat o inanimat, individual o col·lectiu, agent o pacient.
3. Transformació: els estats o predicats canvien, per exemple, de tristesa a alegria, de desgràcia a felicitat, de plenitud a buit, de pobresa a riquesa, etc.
4. Unitat d'acció: hi ha un procés integrador. A partir d'una situació inicial s'arriba a una situació final a través del procés de transformació.
5. Causalitat: hi ha «intriga», que es crea a través de les relacions causals entre els esdeveniments.

Provem de calibrar el grau de prototipicitat de PI respecte de cadascun d'aquests trets:

¹³ Podem entendre —i així ho fem en aquestes pàgines— que la d'Adam és la canònica per entendre la narració com a «actitud», tot representant l'oposició que hem proposat més amunt.

1. A PI hi ha temporalitat i una «successió d'esdeveniments». Ara bé, en aquest punt cal fer una advertència: només hi ha una trama que avanci en el temps (i en l'espai) de manera sostinguda i regular, que és l'autoreferencial (la I) —que inclou també la relació amorosa amb Helena—: així doncs, de la situació inicial, l'escriptura des de Cadaqués, l'octubre del 1961 (proposició narrativa 1, orientació) (Adam 1992), s'avança fins a la situació final de la tornada (proposició narrativa 5), «quatre mesos lluny de l'estiu» (v. 1.089), ja a Barcelona i a principis de 1962. A l'endemig hi ha tot un procés d'identificació amb la narratària i de recorregut creador que tractarem al tercer punt. Els versos que donen compte d'aquesta temporalitat d'una manera més clara són els següents:

Tants versos he fet mossegar-se
(cua de l'un, boca de l'altre)
que som a l'octubre, i ahir
de matinada vas fugir
per molts mesos a Barcelona.
(v. 719-723)

Catorze dies que faig versos
i en tinc més de set-cents d'estesos.
Bona marca, però aquest
teu poema de Cadaqués
serà en gran part de Barcelona
[...]
(v. 771-775)

Al costat d'aquests versos tan explícits també hi ha, i són majoria, els passatges en què la temporalitat s'insinua més que no pas es mostra. Una prova —tot i que de caràcter més aviat *negatiu*— de l'existència de temporalitat a PI és la presència d'una el·lipsi, que estructuralment serveix de frontissa entre el poema pròpiament dit i la tornada, d'uns tres mesos (*vid.* § 4.2.4.2).

La trama dels herois i de la joventut del narrador no pot avançar en el temps perquè només s'esbossa; no va més enllà de la proposició narrativa 1 (orientació), i transmet una idea volguda de temps estàtic i fixat, que contrasta amb el temps dinàmic de la creació poètica. Sigui com sigui, a l'autor li interessa d'allargar-se per tal de fer més durador el diàleg amb

Helena (Perpinyà 1991: 30) i per reflectir un cert mecanisme mental —relacionat amb la definició de PL que hem ofert.

Paral·lelament, i tal com demana el model d'Adam (1992), en aquest punt s'ha de matisar que aquesta successió cronològica no ho és per (a) ella mateixa; en cas contrari, la narració no seria possible. Segons Adam, cal una finalitat última que doni sentit al desplegament temporal. La justificació a aquest fi no pot ser altra que el poema per ell mateix, entès com a sinècdoke del pensament de l'autor (*vid.* § 2) i com a oferiment a un narratori en un marc de ficció. El plantejament que hi ha al darrere de PI ens recorda el d'una marxa o desfilada militar: la idea és d'activar tots els efectius i dispositius —en el nostre cas verbals, en comptes de bèl·lics— sense fer-ne un ús «finalista» o, si més no, fent-ne un ús com a «exhibició de l'intel·lecte», de la mateixa manera que els militars fan una «exhibició del seu poder ofensiu i defensiu»; actes, tots dos, allunyats del seu objecte primer: narrar unes accions i fer la guerra, respectivament.

2. La unitat temàtica indiscutible de PI és la figura del narrador-poeta, subjecte-actor individual. És tot entenent que el sentit del poema prové de resseguir el quest del narrador-poeta i del procés d'escriptura del text que es pot dir que PI és autoreferencial. El caràcter del poema és fonamentalment endofòric: fora del narrador la unitat no hi és, només hi ha l'entropia digressiva.
3. Es pot convenir que hi ha processos de transformació, a PI, per bé que no resultin del tot evidents, o no tant com els de la narració convencional. En aquest sentit, entenem que hi ha dos aspectes generals que es poden entendre en termes de transformació significativa:

- a. Hi ha uns versos especialment il·lustratius del primer fenomen que tindrem en compte:

Ja es pot apagar la candela
que he mirat de mantenir encesa
per una llarga processó
de versos xafarders, de mots
fets per compondre imatges netes
de les coses que em són objectes
d'afectes o d'aversions.
Què sé jo si aquest monyó
de poema, que t'ofereixo,
fa molta angúnia.

(v. 1.311-1.320)

En aquests versos el narrador-poeta fa evident que el procés d'escriptura és la transformació. A la llum del passatge reproduït, i si remetem també al propòsit inicial del narrador d'allargar el pròleg (v. 7)¹⁴ i dels versos comentats anteriorment¹⁵ en què s'afirma que el procediment narratiu prové de juxtaposar trames, és en el procés creatiu que hi ha la transformació, entesa com a operació de recreació estilitzada i literària de la realitat que demana un esforç sostingut¹⁶ que acaba conduint al poema que el narrador ofereix a Helena. És aquest el motor que fa avançar el poema i no pas el conte dels herois que mai no es desenvolupa. Fet i fet, la transformació és el tema de la trama I, la principal, de caràcter metadiscursiu. Per aquesta mateixa raó els darrers versos de PI, entre els quals els reproduïts més amunt, procuren de fer un balanç del procés d'escriptura d'aquest poema per a Helena —per al mateix poeta.

b. El segon procés de transformació de què ens ocupem és complex i té dues direccions:

- i. La primera direcció queda resumida en els v. 697-698 —«com més anem / més s'inflecta la veu per tu»— i el vers 798 —«/vols omplir tu aquest vers buit?/»—, els quals posen de manifest que en la trama I, autoreferencial, hi ha un fenomen gradual d'inclusió de la narratària en la veu poètica del narrador (que «s'inflecta») que es pot entendre en termes de transformació. Remetem també als versos que hem reproduït a propòsit de la temporalitat, al primer epígraf (v. 771-775), mostra d'un fenomen anàleg.

Es tracta, entenem, d'un cas de transformació en l'esfera metaliterària: el poeta-narrador, en aquest text dedicat a Helena, pren, molts cops i sense ser-ne del tot conscient,¹⁷ el punt de vista de la destinatària —o almenys ho intenta, com al poema «Kore». Al darrere és plausible que hi hagi la idea de l'alteritat en l'escriptura i de l'empatia, aspectes molt lligats, al nostre parer,

¹⁴ [...] «i aniré allargant el meu pròleg» (v. 7).

¹⁵ [...] «el fil estiro / per descobrir fins on aribo» (v. 647-648)

¹⁶ «És un poema que va ser escrit fa cinc anys i aleshores el que em preocupava a mi estilísticament era fins a quin punt jo podia arribar a ser prosaic [...] És a dir, que he arribat a absorbir, dins el mateix poema, les notes a peu de pàgina» (Ferrater 2003: 25). (Com fa, per cert, T. S. Eliot a *The Waste Land*.)

¹⁷ En el pla ficcional, no pas en el procés conscient d'escriptura produït per Gabriel Ferrater.

al pigmalionisme¹⁸ que caracteritza molts dels passatges de PI. Una interpretació més àmplia d'aquest procés d'emmirallament en la narratària ens fa entendre'l com un recurs retòric, com un mena de *captatio benevolentiae* per la qual es vol persuadir Helena de la bondat d'una interpretació del món —la del mateix narrador-poeta. Hi ha unes expectatives d'impacte moral —o més aviat ètic— en la destinatària, que el narrador declara en múltiples ocasions. Ara bé: no es tracta tant d'un desig de modificació d'una actitud concreta com d'un guany en el coneixement, el qual està principalment relacionat amb les lliçons vitals a propòsit de la joventut del poeta i de l'ambient social i cultural d'aquells anys quaranta —i això enllaça amb el pigmalionisme. Es tracta d'una transfiguració implícita, potencial, de la «dona novella» (v. 25) en un subjecte que extraurà, presumiblement, un missatge en clau ètica —no tant moral— del contingut de PI i, si no ho fa —cosa poc probable—, almenys li servirà per adquirir un coneixement «anecdòtic» de les circumstàncies vitals del poeta-narrador-amant.

En aquest punt paga la pena que fem una puntualització important: en tant que el marc és de ficció —malgrat que hi hagi aprofitament de vivències del Ferrater «ciudadà», cosa que no ens interessa— i que la narratària és un recurs llibresc, també hem d'entendre que els destinataris som, en última instància, els lectors, els quals participem, i més que no pas l'Helena de paper, d'aquesta incitació al coneixement i a la reflexió ètica, ni dogmàtica ni prescriptiva, principalment literària, que proposa Ferrater.

Per dir-ho en una frase, la primera direcció d'aquest segon procés de transformació és en l'òrbita de la narratària i, si som més descreguts, dels lectors mateixos com a destinataris últims d'una obra artística.

- ii. La segona direcció està en les expectatives de canvi o millora en el poeta-narrador mateix arran de l'activitat creadora. Es basa en el fet d'entendre l'exercici de l'escriptura com a mitjà d'avaluació de l'escriptor i de les seves habilitats com a narrador-poeta, respecte d'ell mateix i, com dèiem més amunt (*vid.* punt i.), també respecte de la destinatària i dels mateixos lectors.

¹⁸ Un aspecte central en l'obra de Ferrater, molt interessada en les implicacions morals de les relacions amoroses, molts cops plantejades en termes d'home madur i dona jove.

Aquesta dimensió, com en el cas anterior no exempta d'un rerefons ficcional, és central per a la trama metaliterària. No creiem, amb tot, que les transformacions que hem esbossat quedin totalment fora del text, malgrat que hi són implícites, de la mateixa manera que les cartes de Wilhelm a Werther de *Die Leiden des jungen Werthers* no es reproduïxen però d'alguna manera hi són —si no en la trama sí en la història.

4. L'aspecte més controvertit de tots cinc és la justa valoració que s'hauria de fer de la unitat d'acció. Si interpretem que només pot provenir de la dimensió metaliterària i autoreferencial, PI en participa amb relativa claredat. Ara bé, si fem una anàlisi del concepte d'unitat a la llum del que el poema potencialment ha de fer però no fa, les contínues digressions i la manca d'un fil narratiu delimitat contradiuen frontalment la idea d'unitat. Allà on el procés hauria de ser «integrador» no és sinó «disgregador». La multiplicitat de «fils» —les reflexions sobre l'Espanya dels 40, el relat estroncat dels herois, la metaliterarietat i la consciència d'escriptura, els comentaris adreçats a Helena...— queden estesos, plantejats i sense concloure, al llarg dels 1.334 versos. Aquesta segona lectura és, ens sembla, la més restrictiva i la menys recomanable —tot i que és l'esperable en una lectura naïf (*vid.* § 4.2.2), i necessària per valorar el joc metaliterari. Si separem el tema —que és el poema mateix— del pretext¹⁹ —els herois i tots els aparents nivells de realitat—, la valoració global s'ha de decantar necessàriament per considerar que PI participa de la unitat de què parla Adam.
5. Un altre aspecte discutible és l'existència o no d'intriga (concepte que nosaltres associem a la tensió narrativa). Si seguim la definició que es desprèn de la concepció d'Adam, això és, entesa com a producte de les relacions causals entre els esdeveniments, la qüestió es complica. Els vincles entre els fets relatats a PI no són causals, o només ho són si els interpretem com a components reals del pensament de l'escriptor en el procés de creació, la qual cosa permet d'entendre l'associació mental —a la base de la digressió— com a font de causalitat. Sembla més aviat que es tracti de relacions factuais. Com en el cas anterior, però, la nostra proposta és que la intriga és un element present a PI, tant en la dimensió metadiscursiva com en un àmbit més general —sense anar més lluny, en l'àmbit d'una lectura argumental, de seguiment dels avatars dels herois—, i que considerem que és bàsicament de dos tipus. Vegem-ho.

¹⁹ Una altra manifestació, d'alguna manera, de la distinció que proposàvem entre actitud i gènere.

El primer és de tipus intel·lectual o estètic: el lector ideal percep la tensió que es desprèn del desplegament de mà del poeta dels recursos retòrics, de les qüestions estructurals, de la manera, en definitiva, com es disposen, al llarg dels 1.334 versos del text, les diferents trames i els recursos argumentatius més que no pas dels infortunis dels herois. En la mesura que el lector detecti l'estructura i els aspectes tècnics de PI n'obtindrà el gaudi intel·lectual. En un altre ordre de coses, però no menys important, hi ha la intriga —el segon tipus— provinent del contingut pròpiament dit, de les reflexions diguem-ne ètiques i socials que, tot i que disseminades aquí i allà i disposades «artísticament», atorguen a PI un caràcter retrospectiu i savi.

En termes generals, doncs, es pot convenir que PI és narratiu, d'acord amb aquests paràmetres establerts per Adam, encara que no ho sigui en el sentit més habitual del terme o ho sigui amb matisos. És cert que no hi ha una linealitat visible en una primeríssima lectura —linealitat que la concepció tradicional de la narrativa preveu que es pugui alterar mitjançant la prolepsis i l'analepsis, però que aquí queda totalment negada—, ni una acció única, ni una faula d'acord amb les intencions explícites del narrador. Hi ha, això sí, una profusió de trames, entrellaçades i que s'alternen, encara que la trama II no passi de plantejar-se.

4.2. Una anàlisi narratològica de «Poema inacabat»

4.2.1. Consideracions generals

Una de les complexitats més remarcables de PI prové, sens dubte, de l'estructura narrativa per què opta Ferrater. Molt més que no pas el lèxic elaborat o les estructures sintàctiques entretallades pròpies de la poesia, és la valoració de la narració que s'hi desplega, en un nivell de dificultat similar al del contingut conceptual, l'aspecte que suposa un dels reptes més grans a l'hora de descodificar PI. L'estranyament de què parlaven els formalistes russos prové, principalment, dels múltiples registres narratius i d'una certa opacitat conceptual —d'altra banda trets generals de la poesia de Ferrater.

Com hem avançat a § 4.1, la crítica²⁰ sol coincidir a remarcar el caràcter narratiu de l'obra de Ferrater. En aquest sentit, Sala (2001: 298-302) reprèn la concepció de T. S. Eliot, tot aplicant-la a Ferrater, segons la qual en poesia hi ha tres tipus de veus: el poeta que parla amb ell mateix o amb

²⁰ Entre la qual Sala (2001), autor a què remetem. En el seu cas concret, sosté que la naturalesa narrativa dels poemes de Ferrater prové sobretot de l'ús de l'anècdota, de la combinació de registres i del reeiximent amb què recrea les diferents possibilitats del punt de vista del jo poètic.

ningú, el poeta que s'adreça a algú i el poeta que, com en diria Genette, recorre a un narrador intradiegètic; això és, a un personatge fictici que s'adreça a un altre personatge fictici. Ferrater se serveix de totes tres veus en els seus poemaris, i va ser especialment innovador en el panorama literari català pel fet de recórrer amb encert al narrador intradiegètic, una tècnica que aprèn dels anglesos i que resulta un revulsiu en un ambient dominat per l'anomenat realisme històric dels anys seixanta.

PI es pot incloure en el segon grup de què parla Eliot, els poemes amb un destinatari explícit, que es caracteritzen per una veu «èpica» i «col·loquial» (Sala 2001: 302). En el cas que ens ocupa, la cosa és clara: Helena fa la funció de narratària. Tal com recorda Sala (2001: 303), a PI el narrador fa «constar la necessitat que tenen els poemes de comptar amb un interlocutor»:

Faig versos
dient la meua joventut,
però veus que et parlen a tu,
que un vers que no sap a qui parla
sembla aquell que de cap es llança
a una piscina que han buidat
o que invoca l'eternitat.

(v. 544-550)

Ja hem insinuat que la narratària és tan de paper —un personatge és una massa de paraules, que deia Forster— com el mateix narrador-poeta, i hem de valorar que la destinatària sigui Helena²¹ d'acord amb el marc de ficció —la *mensonge littéraire*—, en tant que representa un arquetip de «dona novella» a propòsit de la qual es pot extreure un missatge ètic per causa d'un decalatge d'edat rellevant entre ella i el poeta-narrador. Si fem cas de les declaracions de Ferrater a propòsit de la necessitat d'un interlocutor, és lògic que en un poema de l'extensió de PI hi hagi una narratària; d'una altra manera, no seria sinó una invocació supèrflua de l'«eternitat».

4.2.2. Les lectures de «Poema inacabat»

[...] un testo (e massimamente un testo a finalità estetica, e nel caso del presente discorso un testo narrativo) tende a costruire un doppio Lettore Modello. Esso si rivolge anzitutto a un lettore modello di primo livello, che chiameremo semantico, il quale desidera sapere (e giustamente) come la storia vada a finire [...] Ma il testo si rivolge anche a un lettore modello di secondo livello, che chiameremo semiotico, o estetico, il quale si chiede quale tipo di lettore quel racconto gli chiedesse di diventare, e

²¹ I no ens ha d'interessar pràcticament gens si es tracta d'una apel·lació a l'Helena Valentí real, com fa algun crític.

vuole scoprire come proceda l'autore modello che lo sta istruendo di passo in passo. In parole povere, il lettore di primo livello vuole sapere che cosa accade, quello di secondo livello come ciò che accade è stato raccontato. Per sapere come la storia va a finire basta, di solito, leggere una volta sola. Per diventare lettore di secondo livello occorre leggere molte volte, e certe storie bisogna leggerle all'infinito.

Non esistono lettori esclusivamente di secondo livello; per diventarlo, anzi, bisogna essere stato un buon lettore di primo livello.

(Eco 2002: 238-239)

Si ens ubiquem en l'univers diegètic que Ferrater vol recrear i participem, com a lectors, de la *mensonge littéraire* que esmentàvem més amunt, hem de creure fins al darrer vers que es narrarà la història promesa. Haurem de valorar cada posposició de la trama dels herois com una dilació més del conjunt de les quals ens rescabalarem amb l'arribada a la proposició narrativa 5 (moral/situació final) de què parla Adam. No serà fins a l'última pàgina que podrem concloure que el narrador-poeta és una figura ambigua que no ha resultat fiable: tot i les promeses continuades de narrar les aventures dels herois, el relat s'ha estroncat sense haver anat més enllà del plantejament. És, doncs, un narrador «mentider». Abans d'assegurar-nos-en, però, haurem hagut de participar de la suspensió de la incredulitat, com en deia Coleridge, i haver percebut els viratges múltiples que condueixen, almenys pel que fa als herois, a un atzucac narratiu.

De PI se'n poden fer moltes lectures²² i molt diverses. Nosaltres en considerem dues de successives i complementàries. El contrast entre l'una i l'altra prové del grau d'aprofundiment en el text. La primera, idèntica a la que hem descrit al paràgraf anterior, i que convenim a anomenar lectura naïf²³ —i a la qual Eco es refereix en termes de «lettore di primo livello» i «lettore semantico»—, és la que es desprèn de llegir PI per primer cop. És, per recórrer a un adjectiu un xic efectista, una lectura «alliberadora»: és el tràmit necessari per fer lectures futures no condicionades pel desconeixement de l'obra. El que la singularitza de la resta és que es tracta d'una lectura no recreable en futurs retorns al text, almenys a curt termini —hem d'esperar a oblidar el poema per tornar a ser «ingenus». A més a més, no és opcional, a diferència de les hipotètiques lectures posteriors: no són possibles si abans no hi ha hagut una lectura més o menys desprevinguda.

Les lectures que segueixin la lectura naïf són, necessàriament, cronològicament posteriors respecte d'aquesta, i podem convenir a anomenar-les lectures experimentades —els «lettori di secondo

²² En aquest primer context entenem «lectura» en el sentit d'acció de llegir, no pas en el de valoració hermenèutica (*infra*).

²³ El grau d'ingenuïtat depèn de molts factors: del primer sentit que donem al títol del poema i altres paratextos, dels comentaris crítics que puguem haver consultat amb anterioritat a la lectura, de si el text venia prologat, del nostre coneixement enciclopèdic, etc.

livello» i «semiotico» de què parla Eco. Idealment, cada cop haurien de ser menys ingènues i més experimentades, encara que tal cosa és una premissa fal·laç. La lectura —i ara entenem «lectura» com a ‘interpretació’— pot quedar fossilitzada en un estadi primerenc. En aquest punt, la mateixa denominació del fenomen, *lectura*, esdevé polisèmica i adquireix el sentit, derivat del primer (‘acció de llegir’), d’‘interpretació del conjunt i del contingut’. El que és evident és que sense una bona lectura com a acció de llegir no es pot fer una lectura com a acte interpretatiu. Interpretar és haver llegit en profunditat un text.

Hem volgut al·ludir als diversos sentits de *lectura* i fer-los confluïr amb la voluntat de fer notar que una bona lectura (hermenèutica) molts cops depèn d’una bona lectura (com a acte de llegir), sovint duta a terme molts cops —cosa que remarca Eco. La interpretació global de PI que proposem es basa necessàriament en una lectura *experimentada* tant en un sentit del mot com en l’altre. Ferrater dissemina paranys al llarg de tot el text en què es pot caure fàcilment, sobretot en una primera lectura. Això és així des del títol mateix, el qual no s’ha d’interpretar al peu de la lletra, sinó com a joc irònic (Perpinyà 1991: 68-69), i sobretot, creiem, a la llum de la sentència de Valéry: «Un poème ne finit pas; on l’abandonne».

L’autor disposa aquestes dificultats també en l’acte mateix de narrar. El joc principal de PI prové del fet que el narrador vol potenciar-ne en tot moment la lectura naïf: pretén fer creure al lector que la trama dels herois és el tema del poema, almenys fins a la tornada, malgrat que l’ha posposat fins al final, tot abolint-lo, i que a l’endemig s’ha centrat en aspectes d’observació social i en el procés mateix d’escriptura. PI el constitueixen no una sinó dues grans trames independents, malgrat que en alguns punts conflueixin, i que narra un mateix narrador. Respecte de l’una i de l’altra, però, té un paper diferent, que analitzarem més endavant. La dificultat estructural de PI i els múltiples moments en què s’entrecreuen i s’abandonen per mitjà d’una digressió dificulten un comentari particular de cadascun dels fenòmens de superposició, represa, suspensió, etc., motiu pel qual creiem que és més efectiu de provar de representar les relacions entre les trames mitjançant una taula (*vid.* § 6). Com a recurs gràfic i de suport és útil, encara que no suposi per ella mateixa una explicació del sentit de cada element representat. Les característiques centrals de PI com a text narratiu, això sí, les glossarem en diversos epígrafs d’aquest apartat. Alguns aspectes ja els hem esmentat a propòsit de la caracterització de PI com a text narratiu (*vid.* § 4.1), motiu pel qual en algun punt serem més aviat sintètics.

4.2.3. Les trames

4.2.3.1. Consideracions generals

L'operació essencial per jutjar la construcció narrativa de PI és desglossar-ne la trama (o les trames), caracteritzar-ne el(s) narrador(s) i tractar de donar compte de les relacions entre tots els elements del marc diegètic. En aquest sentit, com dèiem, es tracta d'una obra força complexa. La «dificultat» principal és adonar-se que en realitat PI és un poema bicèfal, tot i que amb una meitat hipertrofiada i una altra de minimitzada. La trama menys evident en una primera lectura és la que s'acaba imposant, la que *és* estrictament el tema: la trama metaliterària, que convindrem a anomenar-la trama I en tant que és la més preeminent. Paral·lelament hi ha la trama II, la dels herois, però no només: també hi ha, inserit, el relat de la joventut del poeta-narrador i les reflexions socials i culturals d'aquells anys, els autèntics element nuclears de la trama II. És una trama composta per diverses subtrames i és, especialment en la subtrama dels herois, escapçada: només consta d'orientació (Adam 1992). La resta de proposicions narratives (Pn) tan sols hi són en forma potencial, fins que el narrador-poeta deixa de seguir-la explícitament (v. 1.086-1.088). És la trama que l'autor vol potenciar en la lectura naïf del poema.

La trama I té prou consistència per esdevenir central, especialment en una lectura «di secundo livello». El que Ferrater hi vol potenciar és el relat de l'escriptura del poema, els recursos de què se serveix, els dubtes. La trama II és més aviat un pretext, o almenys parcialment, la pròpia d'una lectura «di primo livello». En mots de Grilli (1988: 44), PI és la negació del poema «antropomòrfic». Ara bé, pel que fa a l'estructura i al sentit de PI és essencial: en tant que fil —és el terme que Ferrater fa servir fins a tres vegades— dóna continuïtat a un seguit de reflexions metaficcionals que d'altra manera resultarien del tot inconnexes. La trama I es basa en l'amplificació, l'acumulació i la juxtaposició. Si assumim que el PL funciona com una mena d'imatge més o menys en temps real dels mecanismes mentals del poeta, té sentit que es tracti de reflexos parcials i fragmentaris, difícilment interconnectats. Ara bé, no es pot parlar en absolut d'associació lliure —si és que tal cosa existeix— a imitació dels surrealistes: al darrere de cada comentari hi ha una intencionalitat molt clara i són molt nombrosos els passatges en què el poeta-narrador explicita el caràcter perfect del poema.

4.2.3.2. Caracterització de les trames

La caracterització narrativa que proposem a continuació segueix els plantejament de Gérard Genette, l'autor canònic de l'anàlisi narratològica. Més concretament, seguim *Figures III* i *Nouveau*

discours du récit (Genette 1972 i 1983, respectivament). Hem d'advertir que n'emprem les etiquetes fins allà on ens sembla raonable fer-ho: es tracta de dues obres força complexes, molt denses, que rarament ofereixen exemples fora del corpus en què es basa Genette (fonamentalment Proust, i en menor mesura la literatura francesa en general). Així, doncs, i com ja fem notar en cada cas que ho mereix, hem provat de no forçar la lectura de PI a la llum d'uns supòsits teòrics molt complets per a la narrativa convencional però que no sempre es poden aplicar amb els mateixos resultats a la poesia narrativa. El rètol taxonòmic, al cap i a la fi, tampoc no fa la cosa.

Assumim, d'entrada, la distinció bàsica entre història, relat i narració tal com l'entén Genette:

Je propose, sans insister sur les raisons, d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer histoire le signifié ou contenu narratif [...], récit proprement dit le signifiant, énoncé, discours du texte narratif lui-même, et narration l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans lequel il prend place.

(Genette 1972: 72)

En aquest treball entenem els termes *trama* i *relat* com a quasi sinònims.²⁴ Per comoditat, amb el terme *trama* ens referirem el nucli d'acció amb uns objectius determinats —la trama del narrador-protagonista i la dels herois, bàsicament— que aïllem del conjunt del relat amb una finalitat diguem-ne pedagògica. Així, doncs, parlarem de trama I, que narra el procés de redacció del poema que el poeta-narrador vol oferir a Helena, per oposició a la trama II, estructuralment més complexa, que narra les aventures dels herois (II.a per a l'heroi, II.b per a l'heroïna), els contextos socials i culturals de l'Espanya dels anys 40 (II.c) i la joventut del narrador-protagonista (II.d). El criteri bàsic per discriminar la trama I de la II és, com demostra l'agrupació que acabem d'esbossar, de tipus cronològic: el present per a la trama I i el passat per a la trama II.

El temps del relat és el temps de l'escriptura; el de la història és el de l'aventura; el de la narració és el de la lectura. L'estudi del temps del relat necessàriament ha d'analitzar les relacions entre el temps de la història i el temps del mateix relat. L'un i l'altre no són el mateix. La història és l'ordre real dels fets, mentre que el temps del relat segueix l'ordre que decideix l'autor.

Les trames tenen una significació gradual i jeràrquica pel que fa a la interpretació semàntica, estètica o de segon nivell. L'element nuclear és la trama I, la de l'elaboració del poema. La trama II.d, a propòsit de la joventut del narrador-poeta, fa de frontissa entre el relat metaficcional (I) i el relat autobiogràfic dels anys 40 (II.c). Al seu torn, la trama II.c uneix el cas particular (la trama II.d)

²⁴ Amb el precedent en la crítica literària en català d'Abellan, Ballart i Sullà (1997: 156).

amb el general, del qual es poden discriminar els casos anònims de l'heroïna (II.b) i de l'heroi (II.a). Totes les trames queden, doncs, relacionades. Sintetitzant molt la qüestió, es pot dir que la trama I és el relat principal i la trama II és el relat secundari.

4.2.4. «Poema inacabat» i la narratologia de Genette

4.2.4.1. L'ordre

Pel que fa a l'ordre del temps del relat respecte del temps de la història, el recurs més freqüent en la narrativa és l'anacronia, és a dir, el desajust del temps del relat respecte del temps de la història. Els dos tipus d'anacronia són l'analepsi —trencament de la progressió temporal en favor del passat— i la prolepsis —trencament de la progressió temporal en favor del futur.

El recurs oposat a l'anacronia és la isocronia, poc freqüent en la narrativa fora del monòleg interior —però força freqüent en el teatre, per exemple. La isocronia es pot representar amb un esquema del tipus (temps del relat (TR) = temps de la història (TH)). És un fenomen molt important a PI, tal com veurem tot seguit.

La trama I segueix un ordre temporal isocrònic —si més no en el marc de ficció—: el lector és testimoni, al mateix temps que el poeta-narrador, del procés creador del poema que es proposa d'oferir a Helena, des que es disposa a fer-lo fins que l'hi ofereix. El text té traces explícites d'aquest procés temporal, que avança de manera unidireccional cap endavant: «Catorze dies que faig versos / i en tinc més de set-cents d'estesos» (v. 771-772); «Un mes s'ha esmunyit: trenta dies / fent ocells de paper de vida» (v. 1.026-1.027).

Pel que fa a les trames II.a i II.b, es pot dir que no participen de cap tipus concret d'ordre de la trama respecte de la història: es tracta, com ja hem vist, d'uns relats escapçats, que només consten d'una proposició narrativa (PN), la PN1 (orientació). L'acció és mínima, assimilable a una descripció o pausa (*vid.* § 4.2.4.2), raó per la qual no pot aparèixer amb l'ordre alterat. Una cosa similar es pot dir de les trames II.c i II.d, que serveixen de suport de les trames II.a i II.b, i que no passen de la PN1.

4.2.4.2. La duració

Paral·lelament als fenòmens d'ordenació del temps del relat respecte de la història hi ha els fenòmens de velocitat i ritme —que Genette aplega sota l'etiqueta *durée*— de l'una respecte de

l'altra. Les relacions de duració bàsiques, ordenades de més a menys velocitat, són l'el·lipsi, el resum (*sommaire*), l'escena i la pausa. A PI hi ha casos de tots quatre fenòmens. Genette (1972: 129) els representa amb aquest esquema:

El·lipsi $TR = 0, TH = n$; per tant $TR \infty < TH$

Resum $TR < TH$

Escena $TR = TH$

Pausa $TR = n, TH = 0$; per tant $TR \infty > TH$

(TR: temps del relat; TH: temps de la història)

En una lectura naïf o de primer nivell es pot entendre que tots els passatges de la trama I són una pausa narrativa respecte de la trama II, en tant que aquesta interpretació considera la trama I com una digressió o excurs que desaccelera repetidament el ritme narratiu. En la pausa, el temps de la narració s'entén com a infinitament superior al temps de la història. No és el cas, però, de la interpretació de la trama I en una lectura experimentada.

A PI hi ha una el·lipsi que precedeix la tornada, i que ho és respecte de la trama I, no pas respecte de la trama II. Es tracta d'un fenomen de «vitesse infinie» (Genette 1972: 139), representable com a $TR < \infty TH$. L'el·lipsi de PI és, segons la tipologia genettiana (*ib.*), de tipus determinat en tant que sabem que és de «quatre mesos lluny de l'estiu» (v. 1.089), i explícita, pel fet que té una marca textual (el vers 1.089 que hem citat) que manifesta que hi ha hagut un elisió d'un període de temps (quatre mesos) —tenim constància de l'el·lipsi pel text mateix, i no només arran de la reconstrucció de la història. Els quatre mesos de l'el·lipsi són a la història o diegesi, però no al relat.

Des del punt de vista de l'estructura, aquesta el·lipsi té molta importància. D'una banda, funciona com a frontissa entre el cos de PI i la tornada. De l'altra, separa l'ambient estiuenc de Cadaqués de l'ambient tardorenc-hivernal de Barcelona. Malgrat que després de l'el·lipsi no hi ha un trencament fort del to del text —es reprenen, de fet, els comentaris a propòsit de la joventut del narrador i de l'ambient dels anys quaranta fins ben bé el vers 1.254—, l'el·lipsi comporta l'abolició definitiva de la intenció de narrar les aventures dels herois. És després del salt temporal que el «conte» es fa «vell» (v. 1.094). A l'endemig s'ha fet caduc, com l'estiu. L'el·lipsi actua com a motor del contrast entre les intencions dels 1.000 primers versos, bàsicament desenvolupar la trama dels herois, i la dels darrers 300 versos, estroncar-la i fer balanç del poema ofert a Helena. El procés d'escriptura, tema de la trama I, queda suspès durant uns mesos. Pel que fa a aquest temps elidit hi ha la incertesa

del lector: fins al vers 1.084, l'últim abans de la tornada, s'anuncia que la narratària és a punt de tornar a Cadaqués per passar-hi uns dies i cloure l'estiu juntament amb el narrador —«llest a d'exàmens, demà / a la una, veurem baixar / de l'autobús [Helena]» (v. 45-47). A la tornada, però, el narrador ja ha tornat a Barcelona, som a primers de 1962 i el lector no té informació sobre la retrobada dels amants ni les circumstàncies en què es deu haver produït.²⁵

La trama II presenta, en alguns punts, una duració de tipus resum. Ara bé, segons la nostra interpretació —que concep la trama II com un relat incomplet pel fet que només consta de PN1 (orientació) és —o almenys ho és en potència— una pausa del tipus descripció.

4.2.4.3. La freqüència

Pel que fa a la freqüència, és a dir, a les relacions de repetició entre el relat i la història, Genette (1972: 145-182) en preveu de dos tipus bàsics: relat singulatiu («*récit singulatif*»), en què un fet únic es narra una sola vegada (1R/1H), i relat iteratiu («*récit itératif*»), en què es narra una vegada —«ou plutôt: *en une seule fois* (Genette 1972: 147)— quelcom que ha ocorregut molts cops (1R/nH). Les múltiples opcions de combinació de R respecte de H són variacions d'aquests dos tipus bàsics de freqüència.

Si entenem que PI reflecteix el procés d'escriptura de poesia en general, es pot considerar que la trama I és iterativa. Ara bé —i aquesta consideració ens sembla més acurada—, si interpretem que és el cas concret d'un poeta que parteix d'uns estímuls, d'uns pretextos i d'uns objectius determinats i que té una narratària específica, la trama I és, sens dubte una narració singulativa.

4.2.4.4. El mode

Pel que fa al mode, ens centrarem en la noció, també de Genette, de distància, que depèn de la «*façon plus o moins directe*» (Genette 1972: 183) de narrar, que pot prendre dues formes: la mimesi (imitació directa) i la diegesi o narració; recull, en definitiva, la diferència que proposava Henry James —que alhora no és sinó una actualització de Plató— entre *showing* i *telling*, respectivament (Genette 1972: 185). En aquest sentit, l'adscripció de PI a una categoria o l'altra no és del tot clara: malgrat que pot semblar que es tracta de mimesi pura, com una mena de monòleg interior, en

²⁵ En aquest sentit, remetem al poema «Cadaqués», recollit a Ferrater (2010: 206), el qual s'adiu al to i a la mètrica —no a la rima, però: tot i que també són octosíl·labs, no són ariats; la rima és alternada— de PI. Per les circumstàncies que descriu i per la datació interna del poema es podria ubicar al període de temps que eludeix l'el·lipsi. «Cadaqués» podria representar una crònica dels fets que l'el·lipsi obvia; ara bé, en tant que poema a banda que no forma part de PI —ni tan sols de *Les dones i els dies*, de fet; és a Ferrater (2010) que es reproduïx per primer cop en llibre—, tot plegat no són sinó suposicions —i ni això, de fet: considerem-ho una «intertextualitat». El que podríem convenir a apuntar és que es tracta d'un text del mateix «cicle» de PI.

realitat el poema que s'ofereix a Helena —i el mateix fet de tenir una narratària explícita demostra que no pot ser un monòleg— és una narració, un producte acabat i no pas uns pensaments directament traslladats al paper.²⁶ El narrador-poeta de PI és una mena de narrador omniscient respecte d'ell mateix que parla en primera persona, no en tercera. Es fa de difícil adscripció perquè PI no és ben bé res del que preveu Genette: es tracta més aviat d'un soliloqui autobiogràfic, en clau present (l'escriptura) i passada (la joventut).

4.2.4.5. La veu

«Confusion [la d'identificar el narrador amb l'autor] peut-être légitime dans le cas d'un récit historique ou d'une autobiographie réelle, mais non lorsqu'il s'agit d'un récit de fiction, où le narrateur est lui-même un rôle fictif, fût-il directement assumé par l'auteur, et où la situation narrative supposée peut être fort différente de l'acte d'écriture (ou de dictée) qui s'y réfère [...]. Et même les références de *Tristram Shandy* à la situation d'écriture visent l'acte (fictif) de Tristram et non celui (réel) de Sterne [...] la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène *jamais* à sa situation d'écriture.»

(Genette 1972: 226)

Els mots de Genette deixen ben clar que en cap cas no s'ha d'identificar la veu del narrador amb la veu de l'autor. Cal tenir-ho ben present en un cas com el de PI, en què el narrador-poeta tendeix a traçar paral·lelismes amb el Ferrater «ciudadà», connexions que no interessin fora de l'anècdota. Encara que fos així, no és rellevant si PI realment s'escribí entre Cadaqués i Barcelona o si el procés d'escriptura realment prengué quatre mesos i mig. Seguint Genette, entenem per veu narrativa el conjunt de traces que ha deixat —suposadament— un narrador en un hipotètic relat.

El fenomen de la veu es descriu així:

[...] ce sujet [la veu] n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative.

(Genette 1972: 226)

Un aspecte important relacionat amb la veu és el tractament del temps de la narració, amb quatre posicions bàsiques: ulterioritat, anterioritat, simultaneïtat i intercalació. A PI, la narració de la trama II és clarament ulterior; a la trama I, en canvi, és simultània: el lector segueix l'escriptura mentre es du a terme.

Encara més rellevant és el nivell narratiu, que té a veure amb la relació del narrador respecte del que narra, fenomen a propòsit del qual Genette fa una observació bàsica:

²⁶ Cosa que, d'altra banda, suposaria que la mimesi pura existeix, mentre que a tot estirar hi ha una «illusion de mimésis» (Genette 1972: 185). De fet, Genette (1983: 29) parla de «rhésis» en comptes de «mimésis».

«[...] tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit.»

(Genette 1972: 238)

En aquest sentit, la redacció del poeta-narrador del seu poema s'adiu a un primer nivell extradiegètic; els fets que hi narra, però, són en el nivell diegètic o intradiegètic. La narratària, Helena, és en un nivell intradiegètic, també.

Quant al concepte de persona, Genette entén que recull la relació del narrador amb allò que narra. Com ell mateix diu:

Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique) : faire raconter l'histoire par l'un de ses « personnages », ou par un narrateur étranger à cette histoire.

(Genette 1972 : 252)

Un personatge «étranger» respecte de la trama és un narrador heterodiegètic; un personatge que explica els fets des de dins és, en canvi, homodiegètic. En cas que qui narra sigui el protagonista dels fets —la narració més homodiegètica possible, de fet— es parla de narrador autodiegètic.

A PI hi ha dues formes gramaticals bàsiques: *jo* (el narrador) i *ells* (els herois). La primera persona és la pròpia de la trama I, la trama autobiogràfica del narrador en tant que autor del poema que es proposa d'escriure. En aquest sentit, doncs, és homodiegètic i, més concretament, autodiegètic. A la trama II, el narrador és heterodiegètic. Aquest tractament global del narrador de la trama II com a heterodiegètic inclou, també —i encara que sembli una contradicció—, la trama II.c, que narra la joventut del narrador. Entenem que no es tracta d'un narrador homodiegètic, tot i referir-se a la joventut pròpia: més aviat és un cas anàleg al de *Moll Flanders* (Castany 2008: 19-20), novel·la en què la narradora explica la seva joventut quan ja és anciana. El rol del jo narrador («*erzählendes Ich*») és diferent del del jo narrat («*erzähltes Ich*») (Genette 1972: 259). Així doncs, a II.c, qui narra és un «*erzählendes Ich*», madur, mentre que el jove a qui es refereix —encara que sigui ell mateix als anys quaranta— és un «*erzähltes Ich*».

Si s'uneixen les etiquetes previstes per al nivell narratiu i per a la persona, s'obté una caracterització doble de la veu narrativa d'un text:

Trama I: narrador intradiegètic (veu) homodiegètic (persona) (i, més concretament, autodiegètic)

Trama II.a: narrador intradiegètic heterodiegètic

Trama II.b: narrador intradiegètic heterodiegètic

Trama II.c: narrador intradiegetic heterodiegetic

Trama II.d: narrador intradiegetic heterodiegetic

5. La digressió

5.1. Consideracions generals

Se la linea retta è la più breve fra due punti fatali e inevitabili, le digressioni la allungheranno: e se queste digressioni diventeranno così complesse, aggrovigliate, tortuose, così rapide da far perdere le proprie tracce, chissà che la morte non ci trovi più, che il tempo si smarrisca, e che possiamo restare celati nei mutevoli nascondigli.

(Carlo Levi, citat per Calvino 1988: 47)

La digressió o excurs²⁷ és un fenomen complex, esmunyedís, difícil de valorar. Ha estat objecte de consideracions molt diverses en funció del moment històric i cultural, des de la condemna més absoluta per part de certs rètors francesos del Renaixement a la reivindicació que en feren les literatures «del límit o la ruptura» (Besa 2010: 13). La digressió mai no és absoluta, sempre és relativa: ho és respecte d'una altra narració, no per ella mateixa —si ho fos, ja no en podríem parlar en aquests termes. Els orígens de l'excurs són ben llunyans; d'autors digressius²⁸ n'hi ha hagut molts i de celeberrims: Homer, Diderot, Quincey, Proust... La novel·la més representativa de l'art de l'excurs és, sense dubte, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de Thomas Sterne, en què la digressió es du fins a l'extrem. La seva ombra és ben allargada: se sol dir que la narrativa (post)moderna és digressiva per definició (Besa 2010: 13). Una sensació similar, a petita escala, és la que pot produir un text com PI, que fa de l'excurs l'autèntic recurs narratiu.

Segons el diccionari de Morier, una digressió és:

Partie du discours où l'auteur s'éloigne du sujet, pour narrer une anecdote, un souvenir, dépeindre un paysage, un objet d'art, etc., et leur donner un développement inattendu. C'est une histoire en marge de l'histoire.

(Morier 1961: 365)

La definició reproduïx una idea força recurrent: la digressió és una «histoire» —en terminologia de Genette en diríem *récit* 'relat'— al marge, inferior en un sentit jeràrquic respecte d'un altre relat, que li és superior. Al darrere d'aquesta concepció hi ha una metàfora espacial segons la qual narrar és recórrer un camí recte, cap endavant; tot allò que no és una acció estrictament relacionada amb el

²⁷ No sempre és fàcil de distingir una digressió d'una amplificació, d'una epífrasi, d'un incís, de l'acumulació o de tants altres recursos anàlegs. En aquest treball assumim que la digressió és el més «radical» de tots aquests recursos de trencament de la linealitat.

²⁸ Segons Sabry (1992: 77), «un digressionniste est tout à la fois praticien et théoricien de la digression». El cas de Ferrater no és una excepció.

tema principal —que és com se sol concebre la digressió, Morier inclòs— és una marrada, una desviació. La digressió, en definitiva, «s'éloigne» del tema. Sabry (1992: 123) en parla en termes de «turbulence du rectiligne». La idea és a la base del nom mateix: en llatí, *digressio* significa ‘separació, allunyament del camí recte’; en grec antic, παρεκβάσις té el mateix valor (Besa 2010: 15). Una altra metàfora relacionada amb la digressió, i també de tipus espacial, és la que concep el text lineal, inexorable, talment com un edifici —especialment un palau simètric—, mentre que el text digressiu és un laberint²⁹ (Besa 2010: 16).

Com hem vist a propòsit del model narratiu de Genette (*vid.* § 4.2.4.1), la narrativa canònica —o almenys la no experimental— preveu que hi hagi modificacions de l’ordre de la trama respecte de la història —les anomenades analepsis i prolepsis. Ara bé, pel que fa a la digressió —que no consisteix a desordenar els fets de la trama sinó a sortir-ne—, Genette (1972 i 1983) i Reis i Lopes (2002) són força ambigus i no en parlen amb gaire deteniment. Sigui com sigui, així com la *vulgata* de la narratologia —llegiu-hi *Figures III* (Genette 1972)— reserva un paper per a la digressió, encara que marginal i poc desenvolupat, sorprèn que Preminger i Brogan (1993), editors de *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* —un dels diccionaris, juntament amb el del Morier (1961), més citats per la bibliografia especialitzada en poesia; la *vulgata* dels estudis de poesia, per seguir amb el paral·lelisme—, no dediquin cap entrada a la digressió. Els estudis sobre la digressió en la poesia són rars.³⁰ Les grans teoritzacions a propòsit del fet digressiu —Sabry (1992); Milhe Poutingon (2009) i Besa (2010) en forma d’article— es refereixen de manera gairebé exclusiva a la novel·la. El corpus de què parteixen —Proust, Diderot i Sterne, bàsicament— el formen grans obres narratives en prosa i extenses, i no pas casos de PL.

Sigui com sigui, en aquest treball seguim la interpretació, ambiciosa i completa —tot i que no sempre clara—, de Sabry, que entén la digressió en aquests termes:

La digression restant pour nous non un simple débord, mais une *représentation* du débord, une démonstration consciente, critique et paradoxale qu’il y a de l’incontrôlable, de l’en-trop, du discontinu dans tout texte et une fallacieuse continuité dans ce qui semble continu (mai aussi, par contrecoup, une imparfaite discontinuité dans ce qui semble discontinu).

(Sabry 1992: 234)

²⁹ Eco (2002: 138) recorda que el laberint és una imatge recurrent de la literatura contemporània (amb Borges com a emblema), i especialment de la literatura postmoderna.

³⁰ Tan rars, de fet, que no n’hem pogut consultar cap per a la redacció d’aquest treball.

El fet d'entendre la digressió com una «*représentation* du débord» (la cursiva és seva) suposa un guany respecte d'altres definicions més reduccionistes. Es pot parlar de «démonstration consciente, critique et paradoxale» en tant que es concep l'excurs com una de les «stratégies discursives»³¹ principals —juntament amb la transició i el suspens, tal com Sabry declara programàticament des del títol mateix del seu llibre— de què es pot servir un autor en escriure una narració. Encara que l'autor s'allunyi del seu tema —i pensem en els mots de Morier—, no es pot pas dir que el sentit global i la consciència li'n marxïn. Un producte estètic, i una narració sens dubte ho és, és per definició conscient de les parts (i dels materials verbals) que el componen i de la intencionalitat amb què s'han distribuït.

A propòsit del l'allunyament de la digressió respecte del que es narra en un primer terme, Sabry puntualitza:

Il y a digression lorsque la narration se *désolidarise* de l'histoire (de l'action, du sujet), s'en détourne pour parler d'autre chose ou d'elle-même et, du coup, saper sa propre orientation vers une fin déterminée (qui est non seulement de mener mais de mener à bien l'histoire).

(Sabry 1992: 138)

En aquests mots s'hi pot veure reflectida la naturalesa de les digressions de PI, especialment pel que fa a parlar «d'elle-même». El narrador que sap «mener à bien l'histoire» fa un ús conscient de l'excurs perquè té «une fin déterminée». Hi pot haver casos —i PI ho demostra, pensem— en què el fi sigui referir-se tota l'estona a la mateixa digressió; parlar, un altre cop, «d'elle-même». Aquest objectiu narratiu és tan vàlid com qualsevol altre. Coincidim amb Besa (2010: 23) quan recorda que aquest caràcter cada cop més autoreferencial de la literatura el «pronostica», en les últimes línies de *Figures II*, Gérard Genette. Val la pena que en citem un fragment:

Tout se passe ici comme si la littérature avait épuisé ou débordé les ressources de son mode représentatif, et voulait se replier sur le murmure indéfini de son propre discours. Peut-être le roman, après la poésie, va-t-il sortir définitivement de l'âge de la représentation. Peut-être le récit, dans la singularité négative que l'on vient de lui reconnaître, est-il déjà pour nous, comme l'art pour Hegel, une chose du passé, qu'il faut nous hâter de considérer dans son retrait, avant qu'elle n'ait complètement déserté notre horizon.

(Genette 1969: 69)

La digressió és un instrument òptim per recrear l'esperit fragmentari que vol evocar la literatura de la modernitat —o almenys una part— i per evadir-se de la «représentation» a què condemnava la

³¹ Estratègies discursives que, segons Sabry (1992: 266), suposen el «triomphe de l'incorrigibilité».

idea de la literatura realista/figurativa. També volem recordar, en aquest sentit, l'etiqueta que Grilli (1988: 44) associa a PI: la negació del poema «antropomòrfic».

Els criteris per fer una classificació de la digressió són diversos. D'una banda, es pot recórrer a la dicotomia dels rètors clàssics segons l'*excursus* —que entenem com a sinònim de digressió— fos pertinent o no; moderat o excessiu (Milhe Poutingon 2009: 1); curt o llarg (Lausberg 1975: § 259). La retòrica clàssica, que parla sovint de la digressió, no li atorga, però, un estatus clar. Inserida en la *dispositio*, es tracta com a preparació per a una *narratio* efectiva més que no pas com a recurs «isolat» a què poden recórrer els autors —i, en aquest sentit, hi ha escriptors grecolatins que hi recorren amb freqüència, l'exemple més cèlebre dels quals és, potser, Homer.³²

Pel que fa a la proposta de Sabry, una classificació gairebé proemial, molt genèrica, és en termes de «digression métadiscursive» i «digression massive» (Sabry 1992: 128). La primera tendeix «à parler de sa version cursive, à en faire une fiction, une thématique bavarde ; là, le chevauchement, l'intrication et la brouillage de l'un par l'autre sont tels qu'il devient difficile de les disjoindre» (Sabry 1992: 128; la cursiva és de l'autora). És el cas de la digressió a PI: hi és tan inserida que es fa difícil de separar del conjunt de la narració. És, també, el cas de Diderot. Pel que fa a la «digression massive», «se présente comme un bloc compact, qui, en rompant la logique syntagmatique, agit indirectement sur elle par la massivité même de sa présence» (*ib.*). L'exemple d'autor digressiu de tipus massiu és Hugo.

La classificació tipològica completa, però, és de tipus més aviat funcional. Sabry (1992: 236-253) proposa onze rètols —prou transparents, raó per la qual no els glossarem un per un—: «épisode», «le récit second», «l'anecdote narrative ou auctoriale», «l'excursus descriptif», «la description insérée», «la description critique», «la considération sur...», «le discours inséré», «la réflexion auctoriale ou narrative», «la conversation sur...» i «la débat auteur-lecteur (ou critique)».

³² En aquest sentit, remetem a l'anàlisi detallada de l'ús de la digressió al cant XIX de l'*Odissea* d'Auerbach (1950: 9-30). Hem d'advertir, però, que Auerbach associa la digressió a l'analepsi i la prolepsis; el plantejament és coherent si tenim en compte que, en mots de l'autor, «el estilo homérico no produce jamás esta sensación [de perspectiva]» (p. 12), i que no hi ha la riquesa de capes temporals d'altres autors moderns, raó per la qual el fet d'anar endavant i endarrere pot fer la sensació d'excurs. També pensem en la llarguíssima ècfrasi del cant XVIII de la *Iliada*, que no és sinó un excurs.

5.2. Digressió i «Poema inacabat»

A Ferrater se li podria aplicar la paradoxa de què parla Plini en una carta —citada per Besa (2010: 15)—: «res de tot això es troba fora del tema, és el tema mateix». També l'etiqueta de *loiterature* de Ross Chambers: la literatura que participa d'un «principi de l'etcètera», que s'endarrereix, que perd el temps (Besa 2010: 22). La crítica —Cabré (1974), Macià i Perpinyà (1986), Grilli (1987), Margarit i Rovira (1989), Perpinyà (1991)...— coincideix unànimement a qualificar PI com a digressiu. El quòrum no té gaire mèrit: el mateix Ferrater ho diu. Ara bé, cada autor fa una valoració diferent d'aquest fet.

En relació amb les classificacions de la digressió que hem vist més amunt, Perpinyà n'ofereix una a propòsit de PI, en aquest cas determinades per la funció que du a terme en cada cas:

Podem concretar les principals funcions de la forma digressiva en aquestes quatre: *a)* atansar el registre escrit al parlat, en què el fenomen digressiu, anacolútic i feed-back és freqüent; *b)* constatar el caràcter associatiu i cíclic del pensament. Com deia Ferrater, el discurs verbal no és lineal sinó circular a la manera d'una sèrie de cintes magnetofòniques superposades; *c)* permetre la reflexió metaliterària sobre el propi discurs o sobre els d'altri, és a dir, permet que la veu del narrador pugui discrepar, ironitzar, matisar, etc.; *d)* exigir al lector una major atenció al discurs, la qual provocarà una selecció dels receptors que són incapaços de seguir el fil argumental del text o censuren aquesta forma barroca de pensament.

(Perpinyà 1991: 33)

Les funcions de la digressió que Perpinyà preveu recorden el PL tal com l'hem caracteritzat (*vid.* § 2), especialment pel que fa a la col·loquialitat i al reflex del pensament. Aquesta caracterització ad hoc del fet digressiu ens sembla d'una gran utilitat per al cas de PI. És compatible, a més a més, amb els onze tipus de què parla Sabry (1992), la qual proposa, com ha hem vist, onze etiquetes funcionals extres per caracteritzar els excursos.

Ara bé, tal com planteja Sabry (1992: 128), la distinció fonamental pel que fa a les digressions és l'oposició entre digressió metadiscursiva i digressió massiva. Amb independència que es pugui fer una classificació temàtica o funcional dels excursos, com ella mateixa (Sabry 1992: 236-253) o Perpinyà (1991: 33) proposen, cal fixar-se, primerament, en la naturalesa bàsica de la digressió en un text. Com hem avançat més amunt, la digressió és, a PI, metadiscursiva: no funciona com a bloc compacte fàcilment aïllable sinó que suposa una mena de fil replegat dins d'un gran cabdell. És impossible dir on comença i on acaba la digressió, a PI: hem d'entendre que la trama I és una digressió de la trama II? Ho hem d'entendre a l'inrevés? O més aviat hem de pensar que l'una és un

gran excurs respecte de l'altra? La qüestió no és gens senzilla.³³ Sigui com sigui, la nostra concepció general inhabilita una anàlisi detallada de les parts de la digressió. Ara bé, la taula que oferim (§ 6.2) prova de donar compte de les relacions entre les trames i com digredeixen l'una respecte de l'altra.

5.2.1. *Reditus ad rem*

Les fórmules verbals per recuperar el tema que ha interromput la digressió es coneixen com a *reditus ad rem* o ἄφοδος (Lausberg 1975: § 434). Tant el terme llatí com el grec recullen la idea de retorn, que lliga amb la concepció tradicional de la narració com un camí cap endavant. Aquestes expressions són un tipus de *correctio* del narrador: s'obliga a reprendre el fil —seguint una altra metàfora habitual.

En aquest plantejament de la retòrica clàssica sembla haver-hi una idea bàsica: les fórmules per «corregir» una digressió només poden ser d'entrada, és a dir, només poden (re)introduir el tema deixat de banda. Ara bé, de la mateixa manera que dir que s'abandonarà una digressió no és pròpiament abandonar-la —en certa manera fins i tot és perllongar-la—, dir que es torna al tema tampoc no és tornar-hi. El fenomen és enganyós, perquè un *reditus ad rem*, si l'entenem com a fenomen verbal «real», tant pot ser d'entrada com de sortida. Com que creiem que l'etiqueta és útil, la nostra proposta és entendre els *reditus ad rem* com un recurs opcional, similar a una declaració d'intencions, encara que no signifiquin per ells mateixos un retorn real al tema ajornat.

PI dóna compte d'aquesta opcionalitat dels *reditus ad rem*. Si fos necessari per introduir i cloure una digressió, al text n'hi hauria desenes. No és el cas, però: de *reditus ad rem* explícits només n'hi ha els casos següents:

- «No segueixo.» (v. 125)
- «I ara mirem d'anar per feina.» (v. 227)
- «Prou comèdia.» (v. 249)
- «Prou de color Villon. (v. 276)

³³ És gairebé impossible oferir una anàlisi minuciosa de tots els fenòmens de PI relacionats amb la digressió. En aquest sentit, a continuació, en els següents paràgrafs, oferim una interpretació que pretén ser general i abstracta. Per a un representació de la digressió a PI, vegeu la taula (§ 6.2).

- «Però tornem al meu heroi.» (v. 362)
- «El meu heroi, som-hi per fi [...]» (v. 374)
- «Vejam si encarrilo la història / que et vull contar.» (v. 551-552)
- «Prego que oblidis / l'heroi per ara.» (v. 583-585)
- «Perdó, Heleneta, perdó [...]» (v. 1.085)

Com es pot comprovar, tots els casos excepte els dos darrers es proposen de tornar a la trama II. Els casos dels versos 583-585 i 1.085 són el fenomen invers: de la trama II es vol passar a la trama I. Una anàlisi dels sintagmes i dels verbs d'aquests casos de *reditus ad rem* posen de manifest la idea de correcció pel fet d'haver-se aturat, d'haver-se allunyat del tema. Explicar el relat dels herois és «anar per feina». Si convé, s'ha de demanar perdó per les marrades. Ferrater, amb to irònic, recrea les convencions narratives de l'èpica i les desconstrueix. Tant és així que el narrador-poeta de PI és «mentider»: rarament abandona la digressió tot i una fórmula de *reditus ad rem*.

5.2.2. Per una valoració global de la digressió a «Poema inacabat»

Només si assumim que l'excurs és una estratègia discursiva —i molt més que un tret estilístic, doncs— podrem dur a terme una valoració global de la digressió a PI. Ferrater crea un text en què la linealitat s'anihila: la dimensió fonamentalment autoreferencial aboleix la metàfora del camí recte i les eventuals marrades i reproduïx l'esquema del laberint. Si fem cas dels mots citats per Calvino (1988: 47) que encapçalen aquesta secció i acceptem que la digressió allunya l'escriptor de la mort, entendrem que el plantejament segons el qual el PL és el temps és fonamental: la lluita del PL amb el temps es fa amb la mort, en última instància. Si som del parer que tot plegat és una hipèrbole efectista, almenys sí que haurem d'acceptar que PI vol reproduir en clau poètica la voluntat de l'amant (el narrador-poeta) de mantenir en el temps el diàleg amb l'amada, que no és al seu costat.

La digressió ajorna el conte fins a l'últim moment. Si entenem, com ja hem dit més d'una vegada, que PI és la minimització del sentit «antropomòrfic» del poema (Grilli 1988: 44), és la digressió que permet omplir el llarg pròleg —els 1.334 versos, en tant que l'acció pròpiament dita mai no arriba a desenvolupar-se— d'aversiones i d'afectes. És un recurs que permet evocar tota una poètica caduca

amb el divertiment estètic i intel·lectual —no pas de contingut— que du associat; aporta uns personatges que només interessin com a pretext i com a tipus. Són uns personatges anònims que recullen l'essència dels joves de la postguerra, que tenen una versió particular i concreta en les vivències als anys quaranta del poeta-narrador.

Tal com hem dit a l'inici de § 5, la digressió sempre és relativa, mai no és absoluta. No es pot digredir del no-res. Ara bé, PI qüestiona aquest principi. La digressió metadiscursiva, segons la concepció Sabry (1992: 128), és al límit d'aquesta inclinació: ho és tan poc, de relativa, que hi ha el miratge de l'absolut. En aquest sentit, són especialment aclaridors els mots d'Imberechts —nom real del traductor de PI al francès, William Cliff—:

Voilà pourquoi nous avons parlé de vaste digression. Le poème [PI] se trahit lui-même, il fuit son propre sujet. Et la véritable raison de ce que le « conte ne verra pas sa fin » (v. 1.118), c'est celle-là. Le poète a refusé d'assumer intégralement son sujet, que n'est autre que son propre 'moi', et c'est pourquoi le poème reste 'inachevé'.

(Imberechts 1970; citat per Macià i Perpinyà 1986: 69)

PI és, com diu Tugues (1978: 81), l'«autodestrucció irònica» del poema: la digressió és el mitjà més preeminent d'aquesta destrucció, i n'és el punt màxim. Volem cloure aquest apartat amb uns mots de Margarit i Rovira que sintetitzen aquestes idees:

Tras la apariencia de desorden, existe una línea profunda de coherencia: el planteamiento cotidiano nos permite observar cómo la voz poética se va inclinando hacia su interlocutora («cuanto más digo / más se me ve la voz contigo», reconoce el mismo personaje), cómo el cuento anunciado se difumina y los que se suponía iban a ser sus protagonistas quedan relegados, pasando a primer plano una historia del corazón que afecta directamente al «poeta» y su «amada». En realidad, los héroes del *Poema inacabado* —el muchacho que juega ingenuamente la baza política y la bobalicona hija de familia— sólo son bocetos paródicos, pretextos para que el personaje poético hable de su propia experiencia. En su esquematismo, esos héroes son los antimodelos de los verdaderos protagonistas del poema, «Gabriel Ferrater» y «Helena», quienes no pueden dejar de tenerlos en cuenta, pues hay en ellos a la vez una advertencia (dictada por la misma docilidad a lo caricaturesco) y cierta aclaración de su genealogía sentimental. Son, pues, personajes que surgen con una función ya premeditada, y no es que Ferrater los abandone porque le cansen (quizá está cansado de ellos de antemano), simplemente los pone al servicio de la caracterización moral y afectiva de su narrador: son el necesario elemento distanciador y de contraste que le permite exponer un *ars amandi* personal, en cuyo didactismo se cobija y al mismo tiempo se exhibe sutilmente lo que de veras importa: la emoción del enamoramiento.

(Margarit i Rovira 1989: 18)

6. Taula sinòptica

6.1. Consideracions generals

La taula que oferim a continuació vol integrar bona part dels aspectes relacionats amb la narrativitat i la digressió que hem desenvolupat al llarg d'aquestes pàgines. Vol ser un recurs gràfic i visual per sistematitzar-los i resumir-los.

D'una banda, ofereix informació sobre les trames, que apareixen ombrejades de diferents colors. De l'altra, mostra l'organització estructural i temàtica, i també l'ús digressió. Pel que fa a l'organització temàtica, hi ha una progressió d'esquerra a dreta pel que fa a les microunitats temàtiques: l'organització per temes de la columna de l'esquerra és més general que no pas les que hi ha a la dreta. És a dir: hi ha subtrames, que es corresponen amb microunitats dins de les trames generals descrites. Cadascuna de les unitats temàtiques es referencia amb els versos corresponent. Finalment, la columna de més a la dreta recull informació de les grans estructures de PI: exordi, narració i coda.

6.2. Llegenda

	Trama I
	Trama II.a (heroi)
	Trama II.b (heroïna)
	Trama II.c (context social)
	Trama II.d (joventut del narrador)
	Digressió

6.3. Taula sinòptica

VERSOS	CONTINGUT	(V.)	(CONTINGUT)	ESTRUCTURA
1-4	Presentació (en 3a persona) del narrador-poeta			Exordi
5-9	Explicitació de les intencions del narrador: allargar el pròleg i omplir-lo «de gent i de coses i d’afectes»			
9-20	Ubicació en l’espai i en del temps del narrador	9-14	Marc espacial i temporal	
		15-20	Digressió a propòsit del temps que ha fet la matinada anterior	
21-48	Dedicatòria a Helena (narratària)	22-47	Aposicions i caracterització de la narratària	
		21-22; 48	Oferiment del poema	
49-89	Reflexió general sobre el caràcter i el tema del poema	49-64	Esforç conscient del poeta-narrador en escriure el poema. Control sobre la forma. Idea del poema perfet. El tema és l’escriptura	
		65-73	Concreció del caràcter del poema: «digressiu», «cursiu», «anacolútic», «al·lusi». Declaració d’intencions: acumulació, digressió, amplificació	
		75-80	Gust («plagi») pels medievals	
		80-89	Digressió a propòsit del caràcter (mentider) dels poetes	

6.3. Taula sinòptica

VERSOS	CONTINGUT	(V.)		(V.)	(CONTINGUT)	ESTRUCTURA
90-226	Dedicatòries-homenatges als «lleials» i als «erudits» de l'Edat Mitjana	90-95	Preàmbul: els «lleials» (els escriptors)			Exordi
		95-100	Josep Carner			
		101-132	Rosa Leveroni	101-118	Homenatge	
				119-132	Digressió a propòsit del poema que es deuen el narrador-poeta i Rosa Leveroni	
		133-164	J. V. Foix	133-	Homenatge	
				145-164	Digressió a propòsit de la visita que el narrador li deu i del doctor Boada	
		165-182	Jaime Gil de Biedma i Lluís [Marquesán]	165-172	Homenatge	
				173-188	Digressió per fer memòria de la visita de Gil de Biedma a Cadaqués (v.173-182). Digressió per explicar a Helena el terme <i>enxfufat</i> (v. 174-188)	

6.3. Taula sinòptica

VERSOS	CONTINGUT	(v.)		(v.)	(CONTINGUT)	ESTRUCTURA
90-226	Dedicatòries-homenatges als «lleials» i als «erudits» de l'Edat Mitjana	199-208	Pere Bohigas			Límit de l'exordi
		209	Antoni Comas			
		216-226	Massó-Torrents, Serra-Baldó, Martí de Riquer, els germans Rubió i Lluch i els «editors de bona jeia / Champion i Casacuberta», Eduard Valentí i Joan Petit			
227-246	Represa de les reflexions del narrador a propòsit de la seva relació amb la literatura medieval –interrompudes per les dedicatòries					Inici de la narració
247-306	Introducció de la figura de l'heroi	247-255	Introducció			
		256-264	Digressió a propòsit de la joventut i l'envelliment			
		265-267	La joventut del narrador-poeta I			
		268-275	Represa de la digressió sobre la joventut i l'envelliment: dolor per l'hipotètic envelliment d'Helena			
		276-294	Context social de la joventut dels herois i del narrador-poeta I			
		298-306	Parèntesi a propòsit de la poesia realista i «d'al·legoria». L'escriptor i la joventut: suborn?			

6.3. Taula sinòptica

VERSOS	CONTINGUT	(V.)	(CONTINGUT)	ESTRUCTURA
307-361	El context social de la joventut dels herois i del narrador-poeta II	307-311	Introducció. <i>Praeterito</i>	
		312-316	Reflexió metapoètica a propòsit de J. V. Foix i del «superrealisme»	
		317-346	Voluntat que Helena prengui consciència del passat; també voluntat que prengui consciència d'algunes perversions, també polítiques, que vénen del present	
		347-361	La joventut del narrador-poeta II	
362-421	Descripció de l'heroi	362-366	Introducció de l'heroi	
		366-373	Digressió en clau metafòrica a propòsit de les estratègies militars durant la Guerra Civil	
		374-388	Orígens i circumstàncies de l'heroi	
		389-396	Digressió a propòsit de l'ambient polític dels quarantes	
		397-410	La incertesa dels anys quarantes. L'elecció	
		411-420	Fi de la descripció. Relació (escassa) del poeta-narrador amb l'heroi	

6.3. Taula sinòptica

VERSOS	CONTINGUT	(vs.)	(CONTINGUT)	ESTRUCTURA
422-446	El lector i la interpretació	422-424	Precaució per la interpretació del poema d'Helena i els «catorze amics» que el llegeixen (els homenatjats de l'exordi?)	
		425-428	Els malentesos generals dels lectors	
		429-446	Judici d'«A muntanya», de Maragall	
447-524	La joventut del narrador-poeta II	447-452	La felicitat dels quarantes	
		453-466	El sofriment i la felicitat; la intel·ligència	
		467-472	La lleialtat	
		473-475	L'escriptura com a acumulació	
		476-481	La joventut del narrador i la felicitat	
		482-489	Reflexió sobre la joventut de la generació d'Helena: la sexualitat	

6.3. Taula sinòptica

V.	CONTINGUT	(V.)	(CONTINGUT)	((V.))	((CONTINGUT))	ESTRUCTURA
447-524	La joventut del narrador-poeta II	490-498	La superació de l'adolescència			
		499-524	La joventut del narrador	499-403	Introducció	
				503-512	Salou i Cadaqués; la redacció del poema «Maria»	
				513-524	El destinatari com a predestinació des de la joventut	
544-550	L'experiència	524-549	L'experiència com a motor de de la poesia i de la reflexió moral			
		544-550	La necessitat d'un destinatari			
551-582	La memòria	551-565	La memòria com a material poètic			

6.3. Taula sinòptica

v.	CONTINGUT	(v.)	(CONTINGUT)	((v.))	((CONTINGUT))	ESTR.
551-582	La memòria	566-582	La no-conveniència de determinades certituds vitals. La llibertat com a fonament			
		583-593	Introducció: excusa pels viratges, presentació			
583-618	Introducció de la família de l'heroïna	499-524		594-605	Retrat general dels integrants	
		606-618	Els integrants de la família	606-618	Excurs a propòsit de la consistència moral dels personatges i del seu sofriment	
619-641	El context econòmic	619-633	Empobriment rural i mercat negre			
		634-641	Terratinents i inflació			

6.3. Taula sinòptica

v.	CONTINGUT	(v.)	(CONTINGUT)	((v.))		ESTRUCT.
642-718	Context econòmic de Reus	642-649	Metàfora de la troca: el narrador-poeta embolica la troca de Reus i alhora n'estira el fil. Relació ambivalent amb la ciutat			
		649-694	Política econòmica de Reus: esperit «cínic», caiguda progressiva (vi, avellana, oliva). Darrerament, comerç d'ous			
		695	Els versos del narrador-poeta com a producte de Reus, també			
		696-618	Els versos del narrador-poeta, «inflectats» per la veu de la narratària. Importància de la destinatària I			
		699-706	El narrador-poeta i Josep Pla: influència en la poètica			
		707-718	Els rics, el mecenatge i el context cultural			

6.3. Taula sinòptica

V.	CONTINGUT	(V.)	(CONTINGUT)	((V.))	((CONTINGUT))	ESTRUCT.
719-830	Situació actual del narrador-poeta I	719-732	Estada a Cadaqués fins a l'octubre. Situació actual (Helena se n'ha anat). Impertinència de la tramuntana			
		733-741	L'exageració i la metàfora			
		741-762	La fal·làcia patètica	741-756	Recreació de la fal·làcia patètica	
				757-762	Negació de la fal·làcia: Poètica imitativa de la natura	
		763-770	Situació actual II			
		771-784	Importància de la destinatària II. Procés d'escriptura			

6.3. Taula sinòptica

v.	CONTINGUT	(v.)	((CONTINGUT))			ESTRUCTURA	
719-830	Situació actual del narrador-poeta I	785-790	Carta d’Helena				
		791-816	Els pocs turistes que resten a Cadaqués				
		817-824	Mitja felicitat. Joan de la Bola				
		825-830	Represa del fil				
831-	La família de l’heroïna II. L’empobriment i les dones	831-841	La misèria moral i la misèria material				
		842-872	Els homes de família. El pare de l’heroïna: l’empobriment				
		873-886	Els fills de sexe masculí, germans de l’heroïna				
		887-	Les dones de la família	887-904	El matrimoni: concepció utilitarista		
				905-915	La visió masclista de les dones		

6.3. Taula sinòptica

v.	CONTINGUT	(v.)	(CONTINGUT)	((v.))	((CONTINGUT))	ESTRUCTURA
831-1.024	La família de l'heroïna II. L'empobriment i les dones	887-	Les dones de la família I	916-952	L'heroïna: insignificança, ingenuïtat	
				952-	El matrimoni de les dones de la família	
				964-971	Voluntat de no satiritzar en excés la família de l'heroïna	
		972-1.024	La realitat social i cultural dels anys 40 I	972-1.001	Les dones sotmeses I: la relació amb els pares, maternitat, matrimoni	
				1.002-1.014	Rebuig del clericalisme i de la por, aspectes inherents a l'Espanya del moment	
				1.014-1.024	La por, la desesperació, la solitud	

6.3. Taula sinòptica

v.	CONTINGUT	(v.)	(CONTINGUT)	ESTRUCTURA
1.025-1.084	Situació actual del narrador-poeta II	1025-1.035	El pas de l'estiu i el retorn a ciutat amb l'arribada de la tardor	
		1.035-1.049	Influència d'Ingres i de Freud	
		1.049-1.060	L'inconscient, els homes i el record	
		1.060-1.084	El record (l'experiència) com a font de la poesia	
1.085-1.118	Situació actual del narrador-poeta III	1.085-1.096	Assumpció de la digressió i la no-linealitat, i d'una possible frustració d'Helena. Abandonament dels herois	

6.3. Taula sinòptica

V.	CONTINGUT	(V.)	(CONTINGUT)	ESTRUCTURA
1.084-1.118	Situació actual del narrador-poeta III	1.097-1.104	El retorn a Barcelona	«Tornada»
		1.105-1.118	El treball i la contemplació	
1.119-1.197	La joventut del narrador-poeta III	1.119-1.151	Preterició (Perpinyà 1991: 22) i crítica (i autocrítica) dels joves	
		1.151-1.159	L'emmirationament en el passat	
		1.160-1.186	La sexualitat, la desconfiança, el decòrum	

6.3. Taula sinòptica

v.	Contingut	(v.)	(Contingut)	Estructura
1.119-1.197	La joventut del narrador-poeta III	1.186-1.206	Les noies de la joventut del narrador-poeta: Helena vs les amants de la joventut	«Tornada»
1.207-1.254	La realitat social i cultural dels anys 40 II	1.207-1.218	La llibertat en la guerra	
		1.219-1.229	La desfeta i la repressió: clericalisme, autoritarisme	
		1.230-1.234	El «desglaç» d'algunes repressions: actualitat del narrador	
		1.235-1.255	Les dones sotmeses II: la relació amb els homes (matrimoni)	

6.3. Taula sinòptica

v.	Contingut	(v.)	(Contingut)	Estructura
1.255-1.305	Dedicatòria a les dones estimades durant la joventut			CODA (<i>envoï</i>)
1.306-1.310	Conclusió definitiva del conte dels herois			
1.311-1.334	Conclusió del poema	1.311-1.327	Balanç del poema ofert a Helena	Fi de PI
		1.328-1.334	Recompte de versos i comiat d’Helena	

7. Conclusions

Al llarg d'aquestes pàgines hem provat de caracteritzar alguns dels recursos narratius de PI, especialment els relacionats amb la narrativitat i la digressió. El veredicté és clar: Ferrater és tan bon poeta com narrador, si és que una cosa es dissoluble de l'altra, en un escriptor com ell. El desplegament de recursos de PI justifica que Macia i Perpinyà (1986: 42) parlin de l'obra en termes de «poema total».

L'anàlisi de PI que hem proposat vol oferir arguments per demostrar que la forma que adopta, malgrat el que se'n pugui desprendre d'una primera lectura, és totalment deliberada. El que el narrador-poeta vol fer creure que és malaptesa no és sinó ironia; el que en un primer moment sembla que és el tema no és res més que un pretext; el que sembla una digressió constant és el fil que el poeta-narrador s'ha esforçat d'estirar. Una de les possibles interpretacions de PI és entendre'l com un joc que qüestiona el paper del narrador i el del lector. Tal com diu el poeta-narrador, «La majoria de lectors, / de malentesos, els fan tots: / abans de posar-s'hi, els possibles, / i quan llegeixen, d'impossibles» (v. 425-428). Ferrater convida sens dubte als malentesos: mescla autobiografia amb ficció, recorre a un narrador *mentider*, posposa *ad aeternum* el que en un primer moment pensem que és el tema i dissemina tot d'intertextualitats (medievals o no) al llarg del text. Sobretot qüestiona la idea que tenim de la narrativitat: activa un marc formal per desactivar-ne el contingut, aboleix el tema per proposar-ne un d'autoreferencial. Com diria Genette (1969: 69), és com si PI hagués «débordé les ressources de son mode représentatif».

PI aboleix la linealitat, pròpia de la narrativa convencional, i recrea el laberint, la circularitat. El camí no va cap endavant sinó que sempre va cap al text mateix. La digressió és el que permet que el tema dels herois sigui un pretext, una excusa; mitjançant l'excurs, el diàleg (unidireccional, això sí) entre el narrador i la narratària s'expandeix. La trama II s'estronca perquè la trama I sigui la dominant. Els personatges dels herois només s'esbossen per tal que la veu del poeta-narrador sigui la principal. En definitiva, doncs, Ferrater recorre a una narrativitat i una digressió *sui generis* que qüestionen la idea que el lector té del relat.

Un altre tipus de conclusió —i aquesta és la més gratificant— és que PI, tot i la dissecció i l'anàlisi tècnica a què l'hem sotmès en aquestes pàgines, conserva intactes

les possibilitats de lectura semiòtica o de segon nivell que en diria Eco. Si el que fa que una obra sigui clàssica és aquesta impertorbabilitat davant la crítica més refistolada, PI és, sens dubte, un clàssic.

8. Bibliografia

ABELLAN, Joan, Pere BALLART i Enric SULLÀ (1997). *Introducció a la Teoria de la Literatura*. Manresa: Angle Editorial.

ABRAMS, Sam (2009). «Gerard Vergés, *L'ombra rogenca de la lloba* i el poema llarg de l'Alta Modernitat». Dins: AJUNTAMENT DE CAMBRILS. UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI. *La poesia de Gerard Vergés*. Cambrils: Ajuntament de Cambrils i URV.

ADAM, Jean-Michel (1992). *Les textes : Types et prototypes. Récit, description, argumentation et dialogue*. París: Nathan.

AUERBACH, Erich (1950). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Mèxic DF: Fondo de Cultura Económica (11a reimpr., 2011).

BESA, Carles (2010). «Notes sobre la digressió». *Forma. Revista d'estudis comparatius, art, literatura pensament* 2. Barcelona: UPF. (Versió en línia: http://www.upf.edu/forma/pdf/vol02/forma_vol02_03besacarles.pdf)

CABRÉ, Rosa (1974). «“Poema inacabat”: esbós de lectura». *Revista del centro de lectura de Reus* 257 (p. 1530-1532).

CALSAMIGLIA, Helena i Amparo TUSÓN (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel. (3a ed., 2012).

CALVINO, Italo (1988). *Six Memos for the Next Millenium*. Cambridge: Harvard University Press.

CASTANY, Bernat (2008). «Figuras III de Gérard Genette». *Tomos digital: Revista electrònica de estudios filològics* 15. (Versió en línia: <http://www.um.es/tonosdigital/znum15/subs/peri/peri.htm>).

EAGLETON, Terry (2007). *How to Read a Poem*. Oxford: Blackwell Publishing.

ECO, Umberto (2002). *Sulla letteratura*. Milà: Bompiani.

FERRATER, Gabriel (1979). *La poesia de Carles Riba* (edició a cura de Joan Ferraté). Barcelona: Edicions 62.

— (1985). *Poème inachevé* (traducció, presentació i notes de William Cliff). Brussel·les: Ercé.

— (1986). *Papers, cartes, paraules* (edició a cura de Joan Ferraté). Barcelona: Quaderns Crema.

— (1989). *Poema inacabado* (traducció de Joan Margarit i Pere Rovira). Madrid/Barcelona: Alianza/Enciclopèdia Catalana.

— (2003). *Poema inacabat* (edició a cura de Jordi Cornudella). Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

— (2010). *Les dones i els dies* (edició de Jordi Cornudella). Barcelona: Labutxaca.

FORSTER, Edward M. (1983). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.

GENETTE, Gérard (1969). «Frontières du récit». Dins: *Figures II*. París: Seuil (p. 49-69).

— (1972). *Figures III*. París: Seuil.

— (1983). *Nouveau discours du récit*. París: Seuil.

GRILLI, Giuseppe (1987). *Ferrateriana i altres assajos sobre Gabriel Ferrater*. Barcelona: Edicions 62.

IMBERECHTS, André (1970). *Gabriel Ferrater. Poème inachevé*. Lovaina: Université de Louvain (tesi de llicenciatura inèdita).

LAUSBERG, Heinrich (1975). *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Madrid: Gredos.

LLOVET, Jordi (coord.) (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.

MACIÀ, Xavier i Núria PERPINYÀ (1986). *La poesia de Gabriel Ferrater*. Barcelona: Edicions 62.

MARCHESE, Angelo i Joaquín FORRADELLAS (1986), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel. (2a ed., 2013).

MARGARIT, Joan i Pere ROVIRA (1989). «Prólogo». Dins: Gabriel FERRATER. *Poema inacabado*. Madrid/Barcelona: Alianza/Enciclopèdia Catalana.

MESA, Daniel (2006). «Hacia una alegoría de la literatura. Las reflexiones sobre el poema extenso en los ensayos de Octavio Pas». *Revista de humanidades* 6. Monterrey: Tecnológico de Monterrey (p. 25-47). [Versió en línia: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38402102>].

MILHE POUTINGON, Gérard (2009). «La digression. Instant fatal et point de pertinence». Dins: Jean-Claude ARNOULD (ed.). *L'instant fatal. Actes du Colloque International organisé par le CÉRÉDI et le GEMAS (Université de la Manouba, Tunis), les jeudi 13 et vendredi 14 décembre 2007*. Rouen: Publications Numériques du CÉRÉDI. (Versió en línia: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?la-digression-instant-fatal-et.html>).

MORIER, Henri (1961). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. París: Presses Universitaires de France.

MORTARA, Bice (1990). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra (3a ed., 2000).

OLLER, Dolors i Jaume SUBIRANA (eds.) (2001). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona: Proa.

PAZ, Octavio (1976). «Contar y cantar (sobre el poema extenso)». Dins: *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral.

PERPINYÀ, Núria (1991). «Teoria dels cossos», de Gabriel Ferrater. Barcelona: Empúries.

— (1997). *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries.

PUJANTE, David (2003). *Manual de retórica*. Madrid: Castalia.

PUNTÍ, Jordi (2012). «Quants versos fan falta?». *El Periódico*, 16 de juny del 2012.

RASTROLLO, Juan José (2011). «Hacia una caracterización del poema extenso moderno», dins *Forma. Revista d'estudis comparatius, art, literatura, pensament*, núm.

3. Barcelona: UPF. (Versió en línia: http://www.upf.edu/forma/_pdf/vol04/forma_vol04_11rastrollo.pdf).

REIS, Carlos i Ana Cristina M. LOPES (2002). *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Ediciones Almar.

SABRY, Randa (1992). *Stratégies discursives. Digression, transisition, suspens*. París: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

SALA, Jordi (2001). «La vigència d'una estètica: l'ús de les veus narratives en la poesia de Gabriel Ferrater». Dins: Dolors OLLER i Jaume SUBIRANA (eds.). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona: Proa.

TUGUES, Albert (1978). «La palabra en busca de cuerpo». *Hora de poesía* 14 (p. 80-88).

VIÑAS, David (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel (2a ed., 2007).