

En darrer terme, el problema ha d'ésser resolt per via pragmàtica: una oració és un acte mitjançant el qual el parlant afirma, pregunta, ordena o admira quelcom; aquest és un fet cabdal, que cal afegir a qualsevol caracterització estructural, car permet d'atribuir a una mateixa seqüència adés el valor d'oració adés el de «rètol», segons les circumstàncies en què es produeixi.²⁵ Entre

25. Penseu, per exemple, en una seqüència com «La camperola», que, entesa com el títol d'una novella, es només un rètol, però que en certes circumstàncies, pot esdevenir una oració:

l'oració concebuda com a activitat i l'estatisme de la significació —mera operació d'etiquetatge de la realitat— hi ha un salt qualitatiu important. Com assenyala agudament Benveniste, «*la phrase, création indéfinie, variété sans limite, est la vie même du langage en action*».²⁶

M. LLUÏSA HERNANZ

(1) (a) Qui és?

(b) —La camperola.

(2) —La camperola!— féu en Jordi.

26. Cf. BENVENISTE, *Les Niveaux de l'Analyse Linguistique*, a E. BENVENISTE, *Problèmes de Linguistique Générale* (Paris 1966), p. 129.

Llegir Homer, per Jaume Portulas

La descoberta, els anys vint d'aquest segle, i per obra de Milman Parry, que la poesia d'Homer recolta, del tot o en bona mesura, sobre tècniques de composició oral havia de comportar, per força, una sèrie de replantejaments d'abast considerable en la nostra manera d'atansar-nos al vell poeta.¹ Tanmateix, la complexitat de l'argumentació que portà a establir aquest fet fonamental i, sobretot, la poca gràcia dels especialistes per anar més enllà dels problemes limitadament tècnics, per ajudar el lector de bona fe (aquesta còmoda entelèquia) a comprendre que el resultat de les seves investigacions podia tenir influència —i havia de tenir-ne— en el procés normal de la lectura d'Homer, tot plegat ha acabat limitant les possibilitats de la descoberta de Parry a una mena de cercle viciós. A aquestes altures, fins i tot la disputa sobre si cal o no cal una poètica específica per a encarar-se al fenomen oral no aconsegueix de desistir-se d'un bizantinisme embarbussat i confús.² El que em proposo amb aquest paper és de veure si puc rescatar, del treball minucios dels eru-

dits, un parell d'indicacions que serveixin no de *guia* per a llegir els poemes (al capdavant, llegir és una activitat liberal, de les poques que queden), sinó per a cridar l'atenció sobre alguns dels trets més genuïns, més fonamentals d'Homer; trets que, per bé que formen part, indistriablement, de la sensació que hom s'emporta de la seva lectura, de vegades costen d'especificar en el nivell de la plena consciència.

Simplificant, doncs, de manera brutal, per a evitar riscs com els que abans insinuàvem, el que cal apuntar de manera prèvia és que la descoberta de Milman Parry prengué impuls de l'anàlisi interna del llenguatge i de la dicció d'Homer (particularment de les construccions de substantiu més epítet ornamental), anàlisi que va establir, més enllà de tot dubte raonable, que els poemes estaven construïts a partir d'un ample estoc de fórmules tradicionals, que cobreixen la totalitat de les idees i les situacions més comunes i que, alhora, s'adapten perfectament a les seccions bàsiques de l'hexàmetre homèric. Donades les característiques d'aquest sistema, la seva complexitat i extensió, resulta obvi que per a desenvolupar-se plenament va necessitar un període de temps molt llarg; d'altra banda, la seva única funció imaginable és la de facilitar la tasca a uns poetes que componien improvisant, sense l'ajut de l'escriptura.

El desig de trobar una confirmació material, irrefutable, per a les seves teories dugué Parry a emprendre una investigació de camp a Iugoslàvia, un dels pocs indrets on subsistia una poesia heroica popular, composta per cantors il·lustrats: uns vestigis d'oralitat residual en el si d'una societat alfabetitzada. Entre els fets importants que l'estudi de la poesia dels *guslars* iugoslaus va contribuir a posar en clar el que més ens

1. Els treballs de Parry han estat recollits pòstumament, amb l'afegit d'alguns papers inèdits, a *The Making of the Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry* (Oxford 1971), edició a cura d'Adam PARRY, fill del gran hellenista i també hellenista notable, que els fa precedir d'una introducció important.

2. Fites fonamentals d'aquest debat són, al meu entendre, J. A. NOTROPOULOS, *Toward a Poetics of Early Greek Oral Poetry*, a *Studies in Early Greek Oral Poetry*, HSCP, 68 (1964), ps. 45-65; J. B. HAINSWORTH, *The Criticism of an oral Homer*, JHS, 90 (1970) ps. 90-98; G. S. KIRK, *Do we need a special «oral poetics» in order to understand Homer?*, a *Homer and the Oral Tradition* (Cambridge 1976), ps. 69-85.

interessa aquí és que la formularitat no s'exerceix tan sols en el terreny de la dicció, sinó molt especialment en el *tema*. Amb això no ens referim al fet obvi que les llegendes que conta el poeta oral són part del tresor de la comunitat, que com a tals eren ben conegudes dels seus auditors. Del que es tracta és de reconèixer un principi fonamental en la narrativa homèrica com en la dels iugoslavs: la seva vertebració a partir d'una sèrie d'unitats temàtiques, de peces bàsiques d'ordre divers que s'integren en la construcció major —des de motius molt concrets, com ara (per limitar-se a exemples d'Homèr) els preparatius d'un banquet, la tècnica d'avarar un navili o el sobtat desfermar-se d'un guerrer impulsat per algun déu, fins aquells esquemes que organitzen un vast sector de la contalla: les disputes de dos capitosts, l'heroi que, ofès, es retira a les seves tendes, la venjança d'un company caigut, les injúries al cadàver d'un enemic, el procés de reconeixement i reinstauració d'algué que ha estat molt de temps fora, etc. Els motius menors reapareixen periòdicament en el si d'un poema; els altres (si hem de fer cas del paralelisme iugoslau i de les pobres notícies que tenim sobre l'èpica grega perduda) eren també traslladables de poema a poema, d'un context a un altre.

Ara bé, qualsevol lector d'Homèr és conscient, d'una manera intuïtiva, que determinats incidents es repeteixen, al llarg dels poemes, una i altra volta; i l'anàlisi de les anomenades «escenes típiques» ha constituït des de sempre un capítol regular dels estudis homèrics. El que resultava nou és la possibilitat d'aplicar aquesta noció més enllà de les repeticions literals de passatges que descriuen certs fets molt concrets; i alhora això menava a obrir tota una sèrie d'interrogants sobre les virtualitats i el sentit d'una poesia improvisada, a cavall de les variacions i de la recreació d'un material perfectament codificat. Al mateix temps, hom es llança a explorar, d'una manera més sistemàtica, unes perspectives que la distinció tradicional, útil però massa limitada, entre èpica culta i èpica popular només deixava entreveure.

Un cop d'ull al capítol dedicat al *tema* (en el sentit tècnic que ara apuntàvem) en l'estudi clàssic de Lord³ ens permet de veure que el motiu que rep un tractament potser més similar en els poemes homèrics i en els iugoslavs és el de l'heroi que es revesteix de les seves armes abans de marxar al combat (o, en el cas de l'èpica iugoslava, l'abillament, en termes generals, quan es prepara per a una missió d'importància). Tanmateix, en els poemes del *guslars* aquesta mena d'escenes se sol caracteritzar per la

seva ornamentació i el seu bigarrament —tant més acusats com més notable és l'excel·lència relativa del poeta. Lord cita com a exemple típic el cant de *Les noces de Smailagić Mebo* d'Avdo Mededovic. En aquest poema els personatges principals disposen de camises i pantalons especialment historiatos, sovint amb motius de dragons; de pistoles muntades en or venecià, amb diamants al punt de mira, llargues capes de seda i plomalls que fins i tot fan el paper de rellotge, car giren al cim del casc a intervals regulars!⁴ Ens trobem, de fet, davant d'una tendència innata de la poesia oral, que acostuma a ignorar (precisament Homèr fóra l'excepció més vistenta a aquesta regla) la tècnica d'assolir els seus propòsits a través de l'economia de mitjans: al contrari, el millor poeta és el que sap «ornar» de manera convenient el seu tema, tant pel que fa referència a l'extensió global del cant com a la riquesa de particulars en cada escena. En canvi, els aprenents i els mediocres, acuitats pels problemes de la improvisació i de memoritzar un material tan vast, es limiten a assenyalar els punts cabdals, l'ossada descarnada de la contalla, amb una mena d'incòmoda eixutor. Però al mateix temps, en aquesta opulència, quasi marejadora, de detalls, que caracteritza els millors *guslars*, no cal veure-hi només una pruija per l'ornamentació en si; com subratlla Lord, es tracta d'un mitjà d'establir una jerarquia ingènua i estricta, de manera que l'abillament del protagonista és descrit amb més minúcia que el del seu company i escuder, i així successivament, d'acord amb la importància de cada personatge.

Ara bé, en el cas de la *Iliada*, el tema de la descripció completa, ritual, de l'armament d'un heroi reapareix quatre vegades (Paris, III, 330 i ss.; Agamèmnon, XI, 17 i ss.; Patrocle, XVI, 131 i ss.; Aquil·les, XIX, 369 i ss.) i ateny una formularitat molt més estricta, que comporta un percentatge notable de repeticions literals, mot per mot.⁵ Les variacions queden reduïdes a alguns motius concrets, que individualitzen cada escena o li confereixen un èmfasi especial; i, cosa més

4. LORD, *op. cit.*, ps. 68-98.

5. Per altra banda, aquesta observació es pot fer extensiva a tots aquells aspectes que permeten una comparació entre les dues èpiques. Només algú que no hagi entès res del sentit, de les lleis d'una poesia oral pot trobar sorprenent que sigui la tradició infinitament superior des del punt de vista estètic la que presenta una formularitat més completa, la que ha eliminat, ha depurat totes les variants antieconòmiques; no la que gaudeix d'un grau notable de llibertat i de variació banal cada cop que un motiu reapareix. Sobre aquest problema, cf. especialment G. S. KIRK, *The Songs of Homer* (Cambridge 1962), ps. 83-95.

3. A. B. LORD, *The Singer of Tales* (Cambridge, Mass., 1960), ps. 69-85.

important, afecten només l'ornamentació (ja sigui a través de comparances o bé perquè el poeta es complau a contar la història, el «blasó» d'alguns d'aquests arreus il·lustres), mentre que tant l'ordre d'enumeració de les peces com les frases més ritualitzades, les que formen d'alguna manera l'ossada del conjunt, es mantenen sense alteració. Així, hom ens diu que Paris manlleua la cuirassa del seu germà Licaó; aquest detall ocupa un vers (III, 333) que s'acumula⁶ després de la menció formular de la cuirassa: en idèntica posició se'ns recordarà més endavant que Patrocle pren la d'Aquilles (xvi, 134) —com tota la resta de la panòplia, menys la llança, massa feixuga per a ell. I quan Aquilles s'arri al seu torn, un breu excurs a propòsit de la llança (xix, 387-391) farà *pendant* amb el que es dedicava, en el passatge de Patrocle, a aquesta mateixa eina d'homei. Per altra banda, l'especial transcendència d'aquest darrer moment, quan l'heroi més brau es disposa per al combat, és subratllada per una sèrie de símls (xix, 374 i ss.) que interrompen la fluïdesa de la narració; i la referència al casc —que tanmateix ocupa l'indret convencional, just abans de la llança— és diferent i més ornada, amb el record que es tracta d'un present d'Hefest. I cal tenir present que l'armament d'Agamèmnon, en un passatge anterior, havia seguit la pauta típica; però el vers acumulatiu de rigor després de la menció de l'arnès es desplegava en una llarga descripció d'aquesta peça, i de l'escut, el cèlebre Gorgoneion (xi, 20-40); i a propòsit de la llança es produïa una variació menor: Agamèmnon en prenia dues, capçades de bronze, resplendents. Aquest detall obria camí als tres versos que clouen l'escena, solemnes, ressonants, sobre les divinitats que embolcallen de glòria el capítol suprem (xi, 42 i ss.).⁷

6. Hom sol fer servir aquesta expressió —i d'altres de similars, com estil acumulatiu, etc.— per referir-se a la tècnica paratàctica que regeix tant la construcció de les frases i els períodes d'Homer com el sencer edifici monumental del poema. Alguns crítics també fan servir aquests termes d'acumulació i de parataxi amb referència al procés històric d'agregacions que hauria donat origen als poemes. Cf. KIRK, H. and O. *Tradit.*, ps. 81-85.

7. Cf. la versió de Miquel PEIX (Barcelona, Alpha, 1978): «Al lluny fins al cel llur bronze brillava. / Hera i Atena van fer esclatar un gran tro per dessobre / per honorar de Micenes el rei que tant d'or recobria.» A propòsit d'aquesta traducció, en línies generals prou digna, vegeu l'article que li dedicà C. MIRALLES a l'«Avui», (8-x-1978). Pel que fa a aquest passatge, però, Peix ha sofert una petita esllavissada: la «rica en or» és naturalment l'epítet de Micenes, no d'Agamèmnon. Es tracta de la mateixa fórmula de vii, 180, per exemple; en aquest altre passatge Peix tra-

Així, doncs, veiem que en Homer ateny la seva plenitud quelcom que es troba *in nuce* en la tècnica de qualsevol contalla heroica tradicional: vull dir l'art de combinar una sèrie de repeticions (com més fidels, més literals, millor), organitzades en escenes recorrents, i una, diguem-ne, jerarquització d'aquestes mateixes escenes. Avaluat l'excel·lència particular d'Homer a partir de les convencions i els propòsits de l'oralitat —fins i tot en aquells casos que fa la sensació de transcendir-la— resulta més fàcil que no si prescindim d'aquesta perspectiva. El que cal dir, per tant, és que el tipisme dels seus episodis és molt més accentuat, més estricte; la tècnica d'ornamentació més continguda i més brillant; i sobretot que el conjunt s'insereix en una estructura climàtica sàviament calculada i que —això és un lloc comú de la crítica d'Àristòtil ençà— combina els valors dramàtics amb els purament narratius.

Els resultats d'aquesta tècnica, en el passatge concret que Aquilles es revesteix de les armes, es poden descriure amb uns termes que només a primer cop d'ull constitueixen una paradoxa: la solemnitat hieràtica, la sensació plena de la transcendència de l'instant no tenen punt de comparança amb els sentiments que ens suscitava la mateixa acció, contada de manera similar, en el cas de Patrocle —quan més aviat s'assemblava a una dedicació ritual, una *devotio* per salvar l'exèrcit en perill—; i això a despit que, com dèiem, el segon passatge és, en bona part, una repetició de l'altre! El poeta de la *Iliada* juga a un joc molt subtil: el d'aconseguir que unes frases, unes expressions semblants assumeixin, per raó del moment de la història en el qual s'integren, una significació més profunda, una mena de doble dimensió. (I afegim, d'altra banda, que per a un públic d'oients el sentiment de repetició era, sens dubte, molt més accentuat que per a un lector que pot girar fulls, comparar els passatges respectius: això és una conseqüència lògica del fet que la reiteració se situï, per dir-ho així, en el nivell de l'estructura i la variació en l'ornamental.)⁸ Al costat d'aquest refinament, l'enfarcit de vestidures, el luxe pompós de combatent balcànic amb què un Avdo Mededovic embolcalla el seu protagonista no passa de ser una tècnica ingènua, *quantitativa*, per a emfasitzar la importància del moment. Però tan erroni seria no adonar-se que el mateix prin-

duïx correctament «Micenes, en or abundosa contrada.»

8. Si m'és lícit apel·lar com a testimoni a una experiència personal, en començar a escriure aquest paper em trobava sota la impressió —refiat de la memòria— que el percentatge de variacions en l'armament d'Aquilles era *menor* del que de fet és.

cipi de sobreornamentació opera també en Homer com veure en el poeta iugoslau només la pura fanfària, conseqüència d'un gust una mica bàrbar per la digressió pintoresca. Tant en un cas com en l'altre l'estudi comparatiu de les diverses tradicions orals deixa ben clar que l'opulència de detalls té tot el valor d'un signe, d'un *senyal*.

Des d'aquest punt de vista, un episodi com l'armament d'Aquilles pot ajudar-nos a trobar la pauta per a entendre les escenes típiques d'Homer: aquest instrument forjat en un llarg procés d'estilització i de tipificació, que malda per engrapar un acte de manera essencialista, en allò que té de més característic, de més universal. La repetició de l'escena ritualitzada serveix, també, per a donar entenedre que aquesta vegada és la suprema, la definitiva; però l'escriu de significació no és guanyat a base de forçar les paraules, de sobrebarregar-les de sentit, d'una manera histriònica, sinó que depèn de la seva inserció en aquest indret vers el qual tendia, amb tots els seus meandres i fluctuacions, la contalla.⁹ En efecte, aquesta escena d'Aquilles armant-se és quelcom que es congrua des de la ruptura de l'heroi i Agamèmon —ruptura que comportava fatalment la reconciliació, tan ajornada, i un retorn al combat. I d'una manera molt més immediata es tesaven vers aquest instant el llarg excurs sobre les armes forjades per Hefest¹⁰ i l'assemblea en què els dos capitosts s'acorden —perquè la connexió entre

una assemblea i una acció bèl·lica immediata és un d'aquells vincles temàtics, subterranis però constants, que ajudaven el poeta en la tasca d'improvisació i memorització i alhora donaven a l'auditori el plaer d'actualitzar uns hàbits inconscients però molt arrelats, després de tants anys de sentir contar històries. Per altra banda, a continuació del nostre passatge i emfasitzant que és Aquilles, que per fi torna al camp de batalla, apareix el motiu folklòric, antiquíssim, del cavall a qui un déu concedeix de parlar per a anunciar al seu amo la proximitat de la mort. I, en canvi, en el centre d'un desenvolupament tan complex, Homer no s'ha empescat uns mots nous, més ressonants o emfàtics, per dir que Aquilles es posà les gambes i l'arnès, i que es penjà l'espasa del muscle —uns mots distints dels que li fornía la tradició, dels que ja havia emprat tres vegades en el curs del poema. Una de les finalitats d'aquest procediment era, sens dubte, de permetre al poeta (i fins a un cert punt també a l'auditori) un breu respir, una mena de relaxament de la tensió; però el que a nosaltres ens interessa ara és el joc entre llenguatge i metallenguatge, entre la literalitat de les paraules i el sentit més ple, la nova dimensió que els atorga l'indret en el qual són emprades. I com que el llenguatge de tota la *Iliada* és, en una mesura amplíssima, tradicional, la disposició amb què cal acostar-s'hi té molts punts de contacte amb la que suggereix l'episodi que estem discutint; passa, simplement, que en passatges com aquest la formularitat esdevé més tangible.

Probablement nosaltres, lectors contemporanis, som més sensibles a aquest doble nivell dels mots (per una banda, el seu contingut immediat; per l'altra, la mobilització portentosa que els atorga el fet de formar part d'un sistema de reparacions al llarg del poema, en punts clau i ben determinats; i més en el rerafons la sencera, vastíssima tradició que els ha conformat tal com ara ens apareixen), perquè la literatura moderna sembla, en alguns moments, enyorar aquesta perspectiva. Ja no es tracta, però, d'un fenomen espontani, sinó del resultat d'una deliberació conscient, que recolza, també, en un gruix de tradició extraordinària. En aquest cas, però, llibresca, naturalment, ja no oral, cosa que fa que el sortilegi de la repetició se centri bàsicament en els mots, mentre que en el cas homèric compta especialment la tirada de versos, l'episodi temàtic, solcat, com abans remarcàvem, d'ampliacions i variacions menors. Per donar a entendre a què em refereixo, el primer text que em ve a l'esment és una curiosa narració, una mica desconcertant, de Jorge Luis Borges —*Pierre Menard, autor del Quijote*—¹¹ on apareix

9. J. FERRATÉ, *Dinàmica de la poesia* (Barcelona 1968) ps. 168 i ss., fa referència a un fenomen en definitiva similar quan, després d'afirmar que l'art clàssic és el que es caracteritza per fer passar «la combinació de nocions» davant de «la comunicació de sensacions», posa com a exemple un passatge cèlebre de la *Phèdre* raciniana, en el qual un vers aparentment banal s'omple de contingut, tan bon punt recordem qui el pronuncia, les circumstàncies concomitants, el món d'implícacions que pressuposa. La diferència està en el fet que Homer recolza en un passat oral que forçosament hem de reconstruir de manera imaginativa, mentre que el sistema de la retòrica clàssica que serveix de *background* a Racine ens és conegut, i més o menys familiar; tanmateix, en un cas com en l'altre, la virtualitat de l'expressió depèn d'una variació menor, un petit modulad sobre uns temes perfectament establerts.

10. La forja i la descripció de les armes és, naturalment, un motiu temàtic. Resulta instructiu comprovar que bastants crítics del segle passat consideraven que el poeta manllejava el seu material a una composició anterior. Aquest punt de vista no és bàsicament erroni; però en comptes de pensar en una adaptació d'un poema a un altre, convé entendre que Homer treballa sobre uns motius que formen part del material tradicional a la seva disposició, a punt per a integrar-se en una contalla d'aquest tipus.

11. Aquest conte forma part del volum *Fic-*

un lletraferit que es dedica a l'activitat insòlita de reescriure, mot per mot, una obra clàssica; no a imitar-la, ni tan sols fins al punt del servilisme més extrem, absolut, ni tampoc a intentar ficar-se dintre la pell del seu primer autor; sinó a tornar-la a escriure, de manera que les velles paraules es deslliurin de la seva servitud al context original —històric, social, ideològic— i entrin en conjunció, s'amalgamin amb les circumstàncies d'un creador i d'un temps diferents. Metàfora de la lectura o investigació irònica sobre la independència de l'obra, un cop creada, fins i tot respecte al seu mateix autor, aquest conte pot servir per a il·lustrar —amb una analogia no del tot arbitrària, espero— la *duplicitat* dels mots d'Homer, aquest joc entre un valor substantiu i el valor «de combinació».

Una altra manera indirecta d'engrapar el mateix problema podria ser donar una ullada a algunes de les reaccions més típiques davant del sortilegi homèric, per a adonar-nos de com tendeixen a privilegiar, alternativament, una de les cares d'aquesta duplicitat en detriment de l'altra. Així, una sensació que qualsevol lector d'Homer experimenta moltes vegades (i això ha estat emfasitzat, sobretot, per la gran tradició romàntica i neohumanista) és la de trobar-se en presència d'uns *ipsisissima verba*, d'un llenguatge sagrat i irremplaçable, apte per a dirigir-se (com deien els poetes del primer vuit-cents) als déus, a les vastes forces primordials de la natura. La vaguetat, l'idealisme exasperat i inaferrable de moltes d'aquestes afirmacions ens enquimera precisament perquè darrera d'elles és fàcil, en molts casos, de rastrejar-hi una intuïció autèntica de tot allò que és *fix* en l'*epos*, del seu formalisme hieràtic que s'emmotlla a la descripció d'escenes i episodis amb una delicadesa portentosa, equidistant del simple detallisme i de la imprecisió.¹² Els filòlegs han

maldat molt, per la seva banda, per a estalviar-se una terminologia massa logomàquica o nebulosa a l'hora de referir-se a aquesta remota dignitat (més fàcil de ressentir que no d'explicar d'una manera ajustada) que embolcalla els poemes homèrics, i que convé posar en relació amb el fet que no siguin producte, només, d'un geni individual, per extraordinari que pogués ésser, sinó del maneig hàbil i flexible d'un tresor, acumulat i depurat al llarg de bastants segles, de poesia tradicional. I al meu entendre un dels mèrits menys discutibles dels estudis sobre l'oralitat és que permeten de parlar en termes més austers d'un fenomen tan indefinible, i alhora tan real, com la «daurada llum d'Homer», a partir, per exemple, de la precisió amb què la formularietat de la llengua i de la dicció èpiques encaixen amb una visió del món —l'heroica—, i només amb aquesta.

Però és que, per l'altre cantó, quan un excellent poeta americà del nostre temps¹³ subratllava que Homer va emprar la perspectiva de l'espectador imaginari vint-i-vuit segles abans de la seva descoberta «oficial» per Henry James posava l'èmfasi en l'altra cara de la moneda: en l'ambigua pluridimensionalitat d'un art que com cap altre que nosaltres coneguem és producte d'un procediment, d'una tècnica combinatòria. Per a llegir Homer ens cal assumir alhora aquests dos punts de vista: per una banda, el de la perfecció d'un llenguatge poètic que s'ajusta al seu contingut d'una manera que no té paral·lel, perquè s'ha anat depurant, refinant, al llarg d'un procés (dilatadíssim) que, alhora, ajudava a constituir els episodis, les escenes i els personatges, la sencera visió del món que és l'estofa d'aquest mateix

blema, cf. Adam PARRY, *Have we Homer's Iliad?*, YCeS, 20 (1966), ps. 175-216; G. S. KIRK, *Homer and Modern Oral Poetry: Some Confusions*, i *Homer's Iliad and Ours* (articles reeditats a *H. and O. Trad.*, ps. 113-128 i 129-145, respectivament).

13. Ezra POUND, en el seu *ABC of Reading* (Londres 1934; 2a ed., 1960). Pound, amb l'estil particularment incòmode i despenjat dels seus assaigs literaris, s'estalvia les explicacions; però em sembla lícit suposar que pensa, bàsicament, en l'episodi d'Helena a la muralla de Troia (*Iliada*, III, 139-244). Homer, en efecte, troba el mitjà d'evitar la descripció de la cèlebre bellesa que provocà la ruïna d'una vella ciutat —descripció que per força hauria resultat ridículament insuficient i xarona, si el poeta volia forçar la nota, i que, a més a més, hauria violentat les convencions formulars. En comptes d'això, es limita a captar aquella bellesa en el seu reflex, en la impressió que fa als xarucs consellers de Príam, que, tanmateix, la voldrien ben lluny d'allí, abans que sigui, efectivament, causa de la destrucció de la vila.

ciones (Buenos Aires 1956; la reimpressió que tinc a mà és del 1970), ps. 45-57.

12. Intuïció que respon a quelcom real i que, per altra banda, no ha deixat de tenir influència en certs debats de caràcter tècnic. En efecte, les discussions sobre el paper que tingué l'escriptura en les fases més antigues de la transmissió dels poemes i sobre el grau de precisió, d'exactitud en la conservació d'aquests dintre d'una tradició oral no són, en absolut, alienes al desig d'estar segurs que allò que ens ha pervingut són les paraules mateixes del poeta o, en tot cas, que les alteracions que han sofert foren mínimes. El que hom fa en aquest terreny (i no és segur que sigui cosa il·legítima) és traslladar al problema de les condicions de la transmissió quelcom que té més a veure amb la impressió estètica que les obres tal com actualment les conservem ens produeixen. Sobre aquest pro-

llenguatge; i, per l'altra banda, les noves qualificacions i matisos que un instrument verbal ja tan cristallitzat guanya a través de les repeticions en indrets i contextos distints, dintre d'una sàvia organització narrativa. És a dir que, damunt del principi estàtic de la construcció típica de les escenes, se superposa la seva integració en un edifici global, riquíssim d'ecos interns i de referències creuades. Dissortadament a nosaltres ens és difícil d'entendre com funcionava aquest joc de respostions en el si d'una poesia de base oral; l'analogia amb els nostres propis hàbits de lectura constitueix aquí més aviat una nosa. Però podem intuir, fent un esforç imaginatiu, que el pòsit sencer de la tradició s'arremolina, es congria, acudeix a la consciència tant del poeta com de l'auditori, a mesura que aquell comença a treballar un motiu concret, la versió immediata d'una categoria general. Sense tenir presents

aquests delicats acords —ve a dir Lord¹⁴ en un passatge brillant— és impossible sentir la vasta polifonia que devia caracteritzar l'execució —que originàriament no es distingeix de la composició— d'un poema oral. El meu propòsit en triar el passatge de l'armament d'Aquilles com a nucli d'aquest paper era, doncs, de subratllar fins a quin punt, llegint Homer, ens cal tenir simultàniament en compte el percentatge de repetició més o menys literal d'uns models ben fixats i els condicionaments que en fan, cada vegada, quelcom d'un sentit i d'una transcendència únics. Aquesta dicotomia pot ajudar-nos, penso, a encarar el vell poeta d'una manera alhora més fidel als pressupòsits de la seva obra i més propera a determinades intuïcions i tempteigs de la literatura contemporània.

JAUME PÒRTULAS

14. LORD, *op. cit.*, p. 148; *cf.* ps. 168-9.

La teosofia a Catalunya i la seva influència sobre l'art modernista, per Eliseu Trenc-Ballester

Entorn del 1850 el magnetisme de Mesmer i Puysegur, nascut al principi del segle XIX, era la forma més popular i banal de l'esoterisme, particularment a França. Va vulgaritzar-se, també, aleshores, l'hipnotisme i, sobretot a Anglaterra i als Estats Units, el swedenborgisme, mena de misticisme que consistia en una comunicació amb Déu i amb els àngels, amb el món invisible, a través de l'èxtasi i de la pregària, sense recórrer als rituals màgics tradicionals. L'espiritisme va créixer durant la dècada dels cinquanta. El lionès Rival, amb el pseudònim d'«Allan Kardec», el propagà a França, vers l'any 1856, com a religió, mentre que les germanes Fox ho feien als Estats Units (*spiritualism*). L'espiritisme fou predicat per tot Europa, i a Barcelona tingué bastants adeptes, agrupats entorn de la mèdium Amàlia Domingo Soler i de Torres Solanot. L'any 1860 es publiquen a França tres llibres importants, que demostren la moda dels temes esotèrics: *La Magie et l'Astrologie*, de l'universitari Alfred Maury, *Histoire du Merveilleux*, de Louis Filguier, i *Histoire de la Magie*, d'«Eliphas Levi», pseudònim d'Alphonse-Louis Constant, personatge misteriós, mag, que l'any 1854 havia conegut, a Londres, Bulwer Lytton, un dels mestres de la Societas Rosicruciana, autor de *Zanoni*, editat ja l'any 1842, que entenia la ciència màgica com una

recerca de la unitat, de la cohesió absoluta, com un esforç per a posar fi al caos i al desordre instal·lats per la societat dels homes. La maçoneria no s'accontenta tampoc amb activitats polítiques i torna a les fonts: les nombroses obres de Ragon de Bettignies, dedicades a l'origen místic de l'orde, circulen i són difoses en les lògies. És notable que aquest interès per la màgia, la càbala, la bruixeria (*La Sorcière*, de Michelet, és del 1862) i l'alquímia sigui contemporani del desenvolupament del materialisme i del positivisme (el *Cours de philosophie positive*, d'Auguste Comte, havia estat publicat el 1842), com a reacció contrària al qual pot ésser interpretat.

Es dins aquest context històric que, els anys 1870-1880, es manifesten dues noves formes d'esoterisme: l'ocultisme i la teosofia. El primer, l'ocultisme, es presenta com l'hereu d'una llarga tradició occidental que, a través dels Rosacreus i del martinisme, remunta a la càbala i, més lluny encara, als textos sagrats d'Hermès Trismegiste. Els anys vuitanta aquests estudis tingueren una renaixença: Stanislas de Guaita publica *Au seuil du mystère* (1886), i el Dr. Encausse («Papus») edita *Les classiques de la Kabbale: le Sepher Jezirah* (1887). Els ocultistes no s'accontenten de transmetre les tradicions de saviesa i volen reconciliar, en una síntesi no-