

TRADICIÓ I MODERNITAT
DE LA POESIA DE
GABRIEL FERRATER

NÚRIA PERPINYÀ FILELLA

122. Cf. l'article de Dylan Thomas, "I am Going to Read Aloud", *London Magazine*, III, setembre 1956. En ell Thomas dona compte del conjunt d'escriptors que varen influir en la seva formació literària i a què es va remetre a l'hora d'escriure la seva poesia. Entre els autors que declara haver imitat es troben: Sir Thomas Browne, De Quincey, H. Newbold, Blake, Marlowe, Chaucer, els Imagists, Poe, Keats, Lawrence, Shakespeare, etc., a què caldria afegir la Bíblia, les ballades escoceses i els ritmes de contes tradicionals i de les cançons populars. Cal fer, però, dues precisions importants: en primer lloc, Dylan Thomas concep el fenomen imitatiu com un sistema necessari d'aprenentatge, mentre que Ferrater no el circumscriu només a l'etapa de l'aprenentatge sinó que l'entén com un fet inseparable del fet poètic. La imperícia imitativa del poeta jove (o del mal poeta) es diferencia de la destresa imitativa del poeta madur (o del bon poeta), però tant en un cas com en l'altre el fenomen imitatiu hi és present. A més a més d'aquesta concepció distinta de la intertextualitat, Ferrater i Dylan Thomas es diferencien pel tipus de models a què es remunten. I no m'estic referint tant a escriptors concrets com al fet que Dylan Thomas treballa dins la pròpia tradició nacional (això és, en general, es tracta de models anglesos), mentre que Ferrater té més en compte -tal com aconsella Eliot- escriptors d'altres tradicions que no pas escriptors de la seva tradició (això és: escriptors catalans).

123. "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 antecano), 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, J., ROVIRA, P., *op. cit.*.

124. BECQUER, G.A., *Rimas y leyendas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976, p. 10.

125. Segons Serv: en el seu comentari a les *eglogues* virgilianes (8, 30), els concubins en les noces dels seus senyors repartien nous als nens (amb què jugaven a la manera de les nostres bales) com a símbol de la renúncia dels jocs puerils i homosexuals. El fragment del poema epitalàmic de Catul en què apareix el vers que analitza Ferrater és el següent:

'ne diu taceat procax
 fescennina iocatio,
 nec nures puris neget
 desetum domini audiens
 concubinus amorem.

da nuces pueris, iners
 concubine: satis diu

lusiſti nucibus: lubet
 iam ſervire Talasio.
 concubine, nuceſ da."

("No se calle ya más la burla fescenina, ni niegues nueces a los chicos el favorito que oye que su dueño ha dejado su amor. // Reparte nueces a los chicos, favorito holgazán; bastante tiempo has jugado ya con nueces, y ahora te toca servir a Talasio. Reparte nueces, (favorito)", *Poesías de Catulo, op. cit.*, LXI, 126-135, p. 84.

126. PORCEL, B., "Gabriel Ferrater y la poesía moral", *op. cit.*, ps. 171-172.

127. La portada de *Menja's una casa* -i les de tota la col·lecció- la realitzà el pintor amic de Ferrater José Maria de Martín.

128. CORNUDELLA, J., OLIVA, S., "Un poeta amb ganes de divertir", *El País*, 28-I-1988.

129. "In 1944, when I first assembled my shorter pieces, I arranged them in the alphabetical order of their first lines. This may have been a silly thing to do, but I have a reason. At the age of thirty-seven I was still too young to have any sure sense of the direction in which I was moving, and I did not wish critics to waste their time, and mislead readers, making guesses about it which would almost certainly turn out to be wrong. To-day, nearing sixty, I believe that I know myself and my poetic intentions better and, if anybody wants to look at my writings from an historical perspective, I have no objection. Consequently, though I have sometimes shuffled poems so as to bring together those related by theme or

genre, in the main their order is chronological.", AUDEN, W.M., prefaci a *Collected Shorter Poems 1927-1957, op. cit.*

130. *cf.* nota 80. Com es comenta J. Cornudella estudis recents han arribat a la conclusió que plausiblement els tres versos de Catul en què apareix el "tan gratumst mihi" no siguin un fragment del segon poema, sinó la cita que encapçalava el llibre. Si això fos així i si tenim en compte que el poema de Ferrater "Tan gratumst mihi" era el poema-cita de l'edició de *Antja's una casa* (1962) implicaria que o bé Ferrater havia arribat a aquesta mateixa interpretació o bé es tractaria d'una curiosíssima coincidència.

131.

"Vitas inuleo me similis, Chloe,
 quaerenti pauidas montibus auis
 marea non sine vano
 aurarum et silvae metu.
 nam seu scobilibus veris inhorruit
 aduentus foliis, seu uirides rubum
 diuouere iacertae,
 et corde et genibus tremit.
 atqui non ego te, tigris ut aspera
 Gaetulusue leo, frangere persequor:
 tandem desine marea
 tempestiva sequi uiro"

("Fuges de mi, Cloe, semblant al cervatell que cerca la seva mare temorosa per les muntanyes sense camins, vanament esporguit per l'oreig i el bosc. Car sigui

que l'arribada de la primavera ha tretit en el fullam novetis, sigui que uns verds llangardaixos han bellugat un esbarzer, el cor i els genolls li tremolent, i teneateix, el que és jo, no et persegueixo pas com un tigre hirsut o como un lleó de Getúlia per especerjar-te: deixa ja de córrer darrere de la teva mare, que ja tens edat per a un marit."), HORACI, *Odes i Epodes*, I, XVIII, Bernat Metge, 1978, trad. J. Vergès, ps. 84-85.

132. cf. capítol III. 2. 1. 3. nota 58.

133. "The child is father of the man; / And I could wish my days to be / Bound each to each by natural piety", cf. capítol III. 3. 1. 1.

134. cf. capítol III. 3. 2. 2.

135. cf. capítol III. 2. 3. 1.

136. cf. capítol III. 3. 1. 3.

137. Aquesta expressió s'usa en el teatre i significa 'surten els actors'. El terme *persona* també s'usa en parlar del monòleg dramàtic, fet que cal relacionar-lo amb les tres veus distintes (les tres *personae*) que apareixen en el poema.

138. cf. capítol III. 3. 1. 3.

139. El títol prové del darrer vers del següent epigrama de Michelangelo:

"Caro m'è'l sonno, e più l'esser di sasso,
mentre ch'è'l danno e la vergogna dura;
non veder, non sentir m'è gran ventura;
però non mi destar, deh, parla basso."

BUONARROTI, M., *Rime*, a cura d'E. Borelli, Rizzoli, Milano, 1975, p. 261. Com esmenta Borelli, aquest epigrama datat entre 1545 i 1546 fou realitzat per

Michelangelo "in risposta a quello che Giovanni di Carlo Strozzi, dell'Accademia fiorentina degli Umidi, aveva scritto "Sopra la Notte del Buonarrotto", la scultura per le Tombe Medicee di San Lorenzo (1524-1525)". L'epigrama de Strozzi è il seguente: "La Notte che tu vedi in sì dolci atti / dormir, fu da un Angelo scolpita / in questo sasso e, perché dorme, ha vita; / destala, se noi credi, e parleratti."

140. VALÉRY, P., *Oeuvres, op. cit.*, I, ps. 601-606; II, p. 565.

141. "A me pare invece che, se si vuol conservare una funzione utile approssimazione al termine *romantico*, occorre prima di tutto scidere l'uso dallo pseudo-opposto *classico*, che altro non è se non un riflesso secondario astratto di *romantico* e, risalendo allo uso primitivo del termine, accettarlo come la definizione d'una sensibilità peculiare a un determinato periodo storico. L'uso universale della parola non può generare altro che esitanti e confusioni, come quando il Emerson parla del *romantic thrill* che si prova a leggere i miti della caverna, di Er e del canto dell'anima nel *Fedro*, e della *romantic conception* di Platone, "di un mondo ideale al di là di visibile", ove l'epiteto *romantico* dall'impressione del lettore moderno è surrettiziamente trasferito alla concezione platonica, e Platone è rappresentato come un romantico perché al lettore piace d'interpretare romanticamente i suoi miti", PRAZ, M., *La carne, la morte e il Diavolo nella letteratura romantica*, La Cultura, Milano-Roma, 1930, p. 9.

142. "Pouvons-nous qualifier Goethe de romantique, alors qu'il condamne le romantisme et les romantiques l'ont rejeté? Et en même temps, pouvons-nous nier l'inspiration de l'oeuvre de Goethe qui rejaillit sur le romanisme? Faut-il

considérer Stendhal, Balzac, Pouchkine romantiques ou réalistes? Est-il possible de confronter nettement le romantisme et le réalisme, ou bien est-il possible d'effacer toute limite entre eux?". SÖTER, I., "Littératures européennes comparées", 1816, 1978, p. 48.

143. Henri Peyre assenyala tres usos bàsics del mot "clàssic": 1) Escriptors de l'antigor o dignes d'ella; 2) Autors de lectura escolar que coincideixen parcialment amb els primers però que comporta que tot allò que es fa llegir als estudiants és jutjat com a clàssic; 3) Clàssic com a oposat a romàntic. Peyre creu en aquesta tercera distinció que ara estem qüestionant i ubica la seva polèmica entre els segles XVIII (el classicisme per excel·lència de la "rationalité, intellectualité, impersonnalité et universalité") i el segle XIX, on es perd el gust per l'obra perfecta, l'esforç en la perfecció i el respecte per l'ordre moral establert (Recordem la normativa de l'estètica clàssica: llei de la versemblança, llei de la unitat dels estils, llei de la prioritat del seriós, llei de la no contradicció, llei de la no repetició, llei antidigressiva). (PEYRE, H., *Qu'est-ce que le classicisme?*, Mizet, Paris, 1971).

F. Rodríguez Adrados ens dona les tres accepcions usuals del terme clàssic [1) Obra de primera classe, de qualitat adient per servir de model (sentit amb el que és usat per Curtius o Highet); 2) Pura imitació de l'antic al qual s'oposen altres termes com barrocs o romàntic (fóra el sentit usual de classicisme); 3) Sinònim d'antic (respecte a la tradició occidental, quelcom que pertany al món grec o romà)] i subratlla que és un terme constant a la Història però de significat variable sobretot pel que fa a la primera accepció. (RODRÍGUEZ

ADORADOS, F., "El modelo clásico como constante histórica", 1616, Anuari 1979, ps. 47-57).

T.S. Eliot aporta una definició prou completa i original del terme clàssic dins la línia sinònima "clàssic = maduresa", si bé fa especial èmfasi que hom no confongui un autor clàssic amb un gran autor. Per a ell, les qualitats clàssiques es donen de forma esparsa entre diversos autors i períodes, però al seu entendre, en la literatura europea només es pot parlar d'un sol clàssic absolut, Virgili, l'obra del qual, reuneix totes les condicions necessàries: a) Tenia la suficient perspectiva històrica; b) La seva obra, que pertany a una civilització madura (i amb una gran consciència de la seva elevada civilització) posterior a una època monòtona i excèntrica, "reflects a greater maturity of manners and absence of provinciality"; c) Posseix una gran maduresa lingüística; d) La seva obra exhaurix tot un gènere i tota una llengua -per la qual cosa una llengua viva no pot tenir encara un clàssic-. (ELIOT, T.S. *What is a classic?*, Faber & Faber, London, 1946).

144. SCHREIBER, S.M., *An Introduction to Literary Criticism*, Pergamon, Oxford, 1965.

145. BÉGUIN, A., *L'âme romantique et le rêve: Essai sur le Romantisme allemand et la Poésie française*, J. Corti, Paris, 1939.

146. "Avec la fin de la Renaissance a disparu aussi le sentiment d'intercommunication spontanée de toutes les activités individuelles dans le devenir cosmique. La pensée humaine ne se sent plus faire partie des choses. Elle s'en distingue pour les penser. Isolée du temps externe, elle ne se sent pas moins détachée du temps de sa vie mentale. Les modifications qui viennent

l'affecter tout à tour, peuvent bien en se succédant lui donner l'idée d'une durée interne. Mais cette durée, faite de modes qui se remplacent, n'est point durée de l'être qui pense, elle est durée seulement de l'ensemble successif de ses pensées. Séparée de la durée des choses et de celle même des modes de son existence, la conscience humaine se trouve réduite à une existence sans durée. Elle est toujours au moment présent. Telle est l'expérience essentielle de l'homme moderne. Les *Essais* de Montaigne en ont trouvé la première expression".
 POULET, G., *études sur le temps humain*, v. I., ed. du Rocher, Monaco, 1952, p. 18.

147. RAYMOND, M., *De Baudelaire au surréalisme*, J. Corti, Paris, 1940, p. 14.

148. LEVY, B.H., "A propos du roman moderne", conferència del cicle *Viatges a l'interior de la novel·la*, IEI, Lleida, abril 1987.

149. G. Leopardi va anotar al marge del seu poema "El darrer cant de Safo", la una interessant observació sobre la metàfora sinestèsica que havia usat ("spettacoli molle"), observació que ens demostra prou no només el grau de consciència que tenia Leopardi quan escrivia, sinó la seva reflexió sobre el 'et literari en general.

150. Gil de Biedma es mostra en aquest punt més rotund que Ferrater i que jo mateixa: "Pues en mucha parte por él [per Cernuda], los poetas españoles estamos hoy en mejor situación de comprender que Blake, Coleridge, Wordsworth, Leopardi, Goethe y Hölderlin son algo más que unos remotos nombres prestigiosos: son los primeros poetas modernos, los fundadores de la poesía que nosotros hacemos", GIL DE BIEDMA, J., "Como en sí mismo, al fin", *El pie de la letra*, Crítica, Barcelona, p. 344.

151. "Correspondingly, in literary criticism the valid animation of natural objects, traditionally treated as una form of the rhetorical device of prosopopeia, or personification, now came to be a major index to the sovereign faculty of imagination, and almost in itself a sufficient criterion of the highest poetry." ABRAMS, M.H., *The Mirror and the Lamp. Romantic theory and the critical tradition*, Oxford U.P., London, 1971 (1953), p. 55.

152. LANGBAUM, R., *The poetry of experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Poetry*, Chicago U.P., 1985, ps. 28 i 53 (Random House, New York, 1957).

153. Tanmateix, podrien fer alguna referència al panorama que presenta Bernard Henri Lévy de la novel·la contemporània i veurem com segueix de ben a prop els de la lírica: "A) Fugida del jo biogràfic -desconfiança del jo incentivada més tard per l'estructuralisme-; B) Presentació d'una veritat fraccionada sense cap visió privilegiada sobre les altres: novel·la de la incertitud, sense cap sentit cohesionador, sense conclusions (assumpció del discurs del món i les seves contradiccions); C) Centralitat del tema del 'Mal' -que prové dels romàntics-; D) En contra del natural : a favor de l'artificial; E) Consciència de l'esboriament de les regles formals (de gènere, etc.)", LÉVY, B.H., *op. cit.*

154. FRIEDRICH, H., *Die Struktur der Modernen Lyrik*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1956.

155. En la poesia de Ferrater només he detectat, gràcies a l'ajuda de J. Ferraté, un símbol privat (la llimona com a líbido).

156. BERN, G., *Probleme der Lyrik*, Limes, Wiesbaden, 1952 (conferència del 21-VIII-1951).

157. Tot i les seves indisposicions cromàtiques, Benn ha simbolitzat aquest color d'una manera grandiloqüent i apassionada : "Quizá surge entonces una preferencia por lo azul, ¡qué felicidad; qué vivencia tan pura! Piénsense en los vacíos y enclenques preliminares, en los preámbulos exentos de sugestión antes de llegar a este colorido único; ahora se puede, pues, invocar en el corazón el cielo de Zanzibar sobre las flores de Bougainville y el mar de las Sirtes; ¡piénsese en esta eterna y hermosa palabra! No digo en vano "azul". Es la palabra mediterránea por excelencia, el exponente del 'complejo ligurino' con enorme 'capacidad de efervescencia', el medio principal para llegar a la 'perforación de la coherencia', después de la cual comienza la autoinflamación, el 'fanal mortal' hacia el que se van avanzando los imperios lejanos, para integrarse en el orden de la 'hiperemia livida'". LOPEZ DE ABADIA, J.M., *Artifried Benn*, Júcar, 1981, p. 193.

C. Guillén (GUILLEN, C.), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Critica, Barcelona, 1985, ps. 263 i ss.) reflexiona sobre la simbolització que en distints moviments s'ha donat al color. Així, el color blau és aïtament privilegiat pel romanticisme (sobretot de l'alemany) on perd la seva antiga funció descriptiva per expressar la subjectivitat del poeta (la pura, celeste i misteriosa flor blava de Novalis); en el simbolisme i en modernisme guanya autonomia pròpia i esdevé tot un símbol, un concepte per se, això és ja un substantiu i no un epítet (l'obsessiu i abismal azur de Mallarmé; el blau helènic, homèric, oceànic i firmamental de Darío). Des del meu punt de vista l'associació amb l'ideal i la totalitat que li ve donada per l'assimilació amb la serenor del cel blau (allò que és per sobre de nosaltres) és constant i no

endebedes la tradició cristiana i la seva iconologia pesen. Els ideals canvien (la Verge Maria, l'Art, la mítica pàtria grega, l'inefable,...), però la simbolització (allò elevat) tendeix a ésser la mateixa -capitol a part fora el blau de Mallorné més proper al *gouffre* marí però continuador del seneca d'immensitat-, fet que podria explicar l'escassa activitat d'aquest color en la poesia de Ferrater.

158. "Pues bien, ¿qué es escribir?, ¿cómo se escribe? Estas dos preguntas son el centro de lo que llamamos *la experiencia literaria*. Las dos preguntas aparecen continuamente en la literatura moderna a partir del Renacimiento. En cambio, en la literatura de la Antigüedad hay pocas reflexiones de los escritores sobre el acto de escribir. Las preguntas sobre estos temas -¿qué es poesía, qué es crear"- se las hacían los filósofos, no los escritores Platón, Aristóteles, Longinus), excepto Horacio. No es arriesgado decir que uno de los rasgos de la modernidad es la pregunta sobre la escritura. La intrusión de la mirada reflexiva, la interrupción del acto por la doble acción del espejo y de la conciencia crítica, es una de las notas constitutivas de la modernidad", PAZ, G., *Pasión crítica*, Seix-Barral, Barcelona, 1985, p. 211.

159. PAZ, G., *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix-Barral, Barcelona, 1974.

160. BARTHES, R., *Le Degre zero de l'écriture*, op. cit..

161. RAYMOND, M., op. cit..

162. BOUSORO, C., *Teoria de la expresion poetica*, op. cit..

163. AUDEN, W.H., op. cit., p. 84.

164. RAN, P. de, "Lyric and Modernity", *Blindness & Insight, Essays and the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Oxford U.P., 1971.
165. JAUSS H.R., *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, W. Fink, Munich, 1977.
166. Tierno Galván (TIERNO GALVAN, E. *Tradición y modernismo*, Tecnos, 1962) defineix el nostre temps com aquell en què s'ha ampliat més el punt de vista analítico-contemplatiu. Això és, que actualment es donen alhora grups socials tribals, seudofeudals i cibernètics i, és precisament en les societats més desenvolupades on aquest simultaneisme es realitza mentre que en les més subdesvolupades i en la moral conservadora (en què Tierno inclou també al marxisme) continua activa la mentalitat genètica i l'anhel d'una "raó per viure". Per a ell, en la nostra societat contemporània és el present el que determina el sentit cultural del passat i no a l'inrevés. Però aquí Tierno és injust amb la història, perquè aquest fenomen que formula a la manera eliotiana i en què es revela la influència de l'anisticisme estructuralista dels anys seixanta, no és gens nou.
167. GLLER, D., "Els tres ordres de figuració a la poesia moderna i algunes consideracions sobre la postmoderna", *Els Marges*, 26, 1982.
168. R.P. Warren oposa al concepte valerià de poesia pura ("Je dis pure au sens ou le physicien parle de l'eau pure. Je veux dire que la question se pose de savoir si l'on peut arriver à constituer une de ces oeuvres qui soit *pure d'éléments non poétiques*", VALÉRI, P., *Œuvres*, op. cit., I, p. 1457) el de poesia sapura. Mentre que la poesia pura és un procés d'exclusions, la poesia sapura -que és la que ell defensa i a què pertany gairebé perfectament (els punts

1, 2 i 3 foren els més satisfetjats) la poesia de Ferrater- és un procés d'inclusions. Warren concretitza en deu els elements que són expurgats de la poesia pura -i que, complementàriament, són presents en la impura-: "1. Ideas, truths, generalizations, 'meaning'; 2. Precise, complicated, 'intellectual' images; 3. Unbeautiful, disagreeable, or neutral materials; 4. Situation, narrative, logical transition; 5. Realistic details, exact description, realism in general; 6. Shifts in tone or mood; 7. Irony; 8. Metrical variation, dramatic adaptations of rhyme, cacaphony, etc.; 9. Meter itself; 10. Subjective and personal elements.", WARRREN PENN, U., "Pure and Impure Poetry", *Kenyon Review*, primavera 1943.

169. Des del punt de vista sociològic la ubicació dels inicis de la modernitat i els seus continguts atorguen encara major complexitat al fenomen. H. Lefebvre (*Introduction à la modernité, Arguments*, Paris, 1962) , per exemple, parla des d'un punt vist marxista crític de premodernitat (s. XIX) i de modernitat (s. XX). Per a Lefebvre la nostra modernitat neix amb les profundes transformacions en la praxis social en el segle XX causades per l'imperialisme, les guerres mundials, la revolució russa i la primacia de l'element tècnic en el procés d'assimilació. Les característiques proposades per ell són altament nihilistes: negativisme i desengany amb una tendència a la lucidesa cruel i al cinisme no incompatible amb la ceguera; no hi ha transformació essencial de les relacions de l'home amb si mateix; acumulació confusa de contradiccions heredes del segle XIX que continuen sense resoldre's (v.g. el contrast entre la confusió i la incoherència dins el món capitalista i l'excés de coherència -la superorganització a escala de tota la societat en el món socialista); desfasament entre els avenços de la tècnica i

l'empobriment o *inpassé* de les relacions subjectives i quotidianes; fragmentació de les cultures tradicionals; la modernitat com a *spleen*.

170. FERRATÉ, J., *Dinámica de la poesía*, Seix-Barral, 1962 (1968), p. 166.

171. I observem com dos crítics (Ferraté i Bousoño) que s'acaren amb el conjunt de la poesia moderna gairebé en el mateix moment (1968 i 1952-1961, respectivament), en constaten dues actituds oposades: subjectivisme l'un, impersonalisme l'altre.

172. BENJAMIN, W., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Die Bücher der Neunzehn, Frankfurt, 1961.

173. BAUDELAIRE, C., "Le peintre de la vie moderne", *op. cit.*, p. 695.

174. "Le phénomène moderne par excellence est constitué par l'apparition de l'*artiste intelligent*. Non pas que ceux d'autrefois fussent incapables d'abstraction ou de subtilité; mais, installés d'emblée au milieu de leur oeuvre, ils la faisaient sans trop y réfléchir, et sans s'entourer de doctrines et de considérations de méthode. L'art, encore neuf, les portait. Il n'en va plus de même maintenant. Quelques réduits qui soient ses moyens intellectuels, l'artiste est avant tout un esthéticien: placé en dehors de son inspiration, il la prépare, il s'y astreint délibérément. Poète, il commente ses oeuvres, les explique sans nous convaincre, et, pour inventer et se renouveler, singe l'instinct qu'il n'a plus: l'idée de poésie est devenue sa matière poétique, sa source d'inspiration.", CIORAN, E.M., "Au-delà du roman", *La tentation d'exister*, Gallimard, Paris, 1956, p. 141. H. Rosenberg a *The tradition of new* (Horizon, New York, 1959) qualifica de "narcissisme" aquest fenomen de la metalingüística realitzat pels propis escriptors tan recurrent en el nostre segle que arrenca

sobretot des del segle passat i que té com a model paradigmàtic la "Filosofia de la composició" d'E.A. Poe.

175. "Baudelaire es el poeta de la pequeña burguesía francesa. La nerviosidad de sus poesías no sería mala, seguiría haciendo grandes cosas, pero es en demasía la nerviosidad de la mala conciencia en una época en que había gente sin conciencia, excepción hecha de la gente con buena conciencia. De esto no se resarce al cinismo. Y el gran caos no es el objeto propiamente dicho de sus poesías, sino su sino. (...) La época moderna, que había de ser una época clásica antigua, no fue más que una antigüedad, una pequeña época antigua. En manera alguna expresa él su época, ni siquiera diez años. No será comprendido durante largo tiempo, ya hoy requiere demasiadas aclaraciones. Sus palabras están vueltas del revés al igual que chaquetas raídas, quedan "como nuevas". Sus imágenes están como enmarcadas, y todo está demasiado remendado. Todo lo que parece elevado, sólo es amanerado", BRECHT, B., *El compromiso en literatura y arte*, Península, Barcelona, 1973, p. 306. (*Schriften zur Literatur und Kunst*, op. cit.)

176. FOKKEMA, D.W., *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, J. Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1984, ps. 40-41.

177. "Lo postmoderno se caracteriza no sólo como novedad respecto a lo moderno, sino también como disolución de la categoría de lo nuevo, como experiencia del "fin de la historia", en lugar de presentarse como un estadio diferente (más avanzado o más retrasado; no importa) de la historia misma", VATTIMO, G., *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, Gedisa, 1996, p. 12 (*La fine della modernità*, Torino, 1985).

178. Per exemple, Enric Bou proposa una nova lectura de la darrera etapa de la poesia de Pedro Salinas vista des de la perspectiva de l'estètica postmoderna (BOU, E., "Salinas, al otro lado del océano", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 3, juny 1988).

179. LYOTARD, J.-F., *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Minuit, Paris, 1979.

180. APOLLINAIRE, G., "L'esprit nouveau et les poètes", *Mercur de France*, I-III-1918, CXXX, 491, ps. 385-396.

181. I podriem continuar amb la retroalimentació que fan els avantguardistes del romanticisme. Per exemple amb el fenomen que se'ns ha venut com a característica primigènia del surrealisme (i que, benauradament per a ell, no ho és): l'escriptura automàtica. Ja el romàntic Archie von Annie, convençut de l'existència dins cadascú de nosaltres d'una fantasmagoria desconeguda, s'havia abandonat a l'escriptura automàtica i al febril *stream of consciousness* tan celebrat posteriorment en el *nouveau roman*.

182. "El espacio de la obra de Duchamp se nos da, sobre todo, como un espacio propio, ajeno al entorno. Acentuando el desorden de este entorno, modificándolo por la aparición de máquinas impotentes, de maniquis con aspecto humano pero inmóviles en su rígida frialdad o por la presentación de elementos viscosos, sacados de la vida natural más inmediata: serpientes, gusanos, helechos, peces y cochuelos; con todo eso lo que consigue es un distanciamiento respecto al espacio naturalmente dado, urbanamente definido, arquitectónicamente construido. La obra de Duchamp es conflictiva y crítica con su entorno, primeramente porque prescinde de él y lo ignora, desinteresándose completamente por una posible relación

arabica con él. Pero también porque, negándolo, afirma su propia producción espacial, dubitativa, laberíntica, impenetrable, hermefrodita", SERRA, E., SOLA-NORALES, I., "Espacios impenetrables", *Marcel Duchamp*, a cura de G. Roure, Caixa de Pensions / Fundació Joan Miró, 1984, ps. 24-25.

183. Com el propi Duchamp ens diu, les possibilitats de l'art són ara infinitives, perquè l'artista modern se n'ha adonat que la substància de l'art es basa *simplement* en el fet que un artista *trii* un objecte donat i el descontextualitzi: "He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view -created a new thought for that object."

184. "Il y a presque toujours chez Jacob une intention mystificatrice, c'est à dire un besoin d'invention gratuite, sans référence au réel, ou (plus souvent) avec un réalisme apparent qui n'est qu'un leurre; et le poète achevé *doit* décevoir, car il n'est jamais ni littérairement ni moralement ce qu'il paraît être.", RAYMOND, M., *op. cit.*, p. 254.

185. "Pour ce qui est du poète-dada *absolu*, il va de soi qu'il donnera la plus vive impression d'incohérence: des "mots en liberté", des lambeaux de phrase, une syntaxe en décomposition, parfois des déclarations empruntées à la publicité moderne. Est-ce la voix de l'inconscient? Est-ce une application de la méthode préconisée par Tzara: "Prenez un journal, prenez des ciseaux, choisissez un article, découpez-le, découpez ensuite chaque mot, mettez-le dans un sac, agitez..."?", RAYMOND, M., *op. cit.*, p. 277.

186. LAMUELA, X., MURGADES, J., *Teoria de la llengua literària segons Fabra*, Quaderns Crema, Barcelona, 1984, p. 114.

187. ANGYAL, A. J., "Thomas Hardy", *Critical Survey of Poetry, English Language Series*, , III, *op. cit.* p. 1213.
188. GOMBROWICZ, W., *Pornografia*, ed. 62, Barcelona, 1986, ps. 19-20. (traduit al castellà per Gabriel Ferrater (*La seducción*, Seix Barral, Barcelona, 1968).
189. Diu Cesare Pavese en el seu diari: "La tua esigenza di conservare alla parola la sua linea parlata, la sua legittimità espressiva, la sua materialità. Giacché l'arte non è altro che lo sfruttare la materialità dei mezzi (suoni, variazioni, colori, ecc.) per cavarne espressione, senza violare le leggi di questa materialità. Il linguaggio è soggetto a una sintassi, a una coerenza grammaticale, insomma a una tradizione -come i suoni a rapporti matematici, le pietre a esigenze di gravità, e i colori a rapporti cromatici. Ecco perché respingevo d'istinto le parolibere futuriste." PAVESE, C., *Il mestiere di vivere, op. cit.*, p. 311 (1-I-1948).
190. Cf. FERRATER, J., "Un manifesto y un poco de buena poesia", *Laye*, 4, 1950; "Un habla imposible", *Laye*, 22, 1953.
191. JAUSS, H. R., "La història de la literatura com a provocació a la teoria literària", *Els Marges*, 7, juny 1976, p. 15 (*Literaturgeschichte ab Provokation der Literaturwissenschaft*, 1967).
192. STAEL, G. de, *De l'Allemagne* (1813), Garnier-Flammarion, Paris, 1968, ps. 69 i 213.
193. Cf. J.M. Valverde (*Breve historia y antologia de la estética*, Ariel, Barcelona, 1987, p. 19). Cal notar la paradoxa que la història ha comès sobre el personatge de W. Morris: Morris, enemic del món industrial es considerat un dels millors tècnics de l'estètica moderna. El sil·logisme es fàcil d'interpretar: els

seus exègetas no han pres en consideració els seus judicis de valor sinó els de fet i, en concret, la seva reflexió sobre l'estètica de l'Edat Mitjana en què era la utilitat dels objectes que conferia la seva bellesa que lliga perfectament amb l'ostentació de l'utilitarisme de l'art actual (bigues i canonades vistes, telèfons transparents, ...).

194. Cf. el que diu R. Langbaum (*op. cit.*, p. 27) sobre la relació entre ciència i literatura romàntica.

195. FAIRCHILD, N.Y., "Medievalism of Wordsworth and Coleridge", *Romantic Quest*, Columbia U.P., New York, 1931.

196. HUIZINGA, J., *El otoño de la Edad Media (Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV i XV en Francia y en los Países Bajos)* (1923), *Revista de Occidente*, 1971 (1929), ps. 340, 351, 356, 358 i 435, respectivament. (*Herfsttij der middleeuen. Studie over levens-en gedachten-vormen der vertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, Haarlem, 1919).

197. AUERBACH, E., *Mimesis: la realidad en la literatura. (La representación de la realidad en la literatura occidental)*, FCE, México, 1975, p. 523, (*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, A. Franke, Berna, 1942).

198. DRORKE, P., *The medieval lyric*, Hutchinson, London, 1968.

199. "Barral: Y ya que estamos entrando siempre más en el terreno de la literatura, ¿tú crees, por ejemplo, que, en todos nosotros (me refiero a los que vivimos en ese mundo literario, histórico y cultural), de cuando en cuando, hay una nostalgia de la literatura anterior, meramente objetiva y descriptiva? Por ejemplo, los regresos de Gabriel Ferrater a la poesía medieval, simplemente

porque esa poesía debía ser infinitamente más cómoda, porque la excluía del público.

Gil de Biedma: Más cómoda hasta cierto punto. De todas formas, creo que a Gabriel Ferrater -y a mí- lo que nos pasaba era que la abundancia de la literatura del Renacimiento nos ponía nerviosos.

Barral: Esos regresos de Gabriel Ferrater estaban llenos de trampas. Por ese camino, vas a parar a una poesía más que modesta, a una poesía generalmente mediocre.

Gil de Biedma: No, la poesía medieval no es mediocre. A veces es incluso más brillante que la poesía renacentista. Por ejemplo, la idea de Manrique en las *Coplas*, que consiste en hacernos sentir solemnemente la caducidad de todo, evocando a gentes y sucesos que él ha conocido o de los que ha oído hablar en familia (y no a Helena, ni a Priamo, ni a Casandra, ni a Héctor, ni a Alejandro) no la hubiera desarrollado jamás un poeta renacentista.

Barral: Y te diré por qué: porque la poesía de la Baja Edad Media está determinada por una presión terrible del realismo popular sobre la cultura aristocrática. Así, pues, cuando Manrique habla con la voz de la literatura aristocrática, es muy consciente de que, de todos modos, aquello es la expresión de la literatura popular. Eso hace de las *Coplas* de Manrique uno de los mejores poemas de la lengua. Al mismo tiempo, hay una especie de desenfado aristocrático y de presencia de un brutal realismo popular, que es la cultura del pedo y del esputo, ¿no?

Gil de Biedma: Eso está muy bien. La poesía, así, se hace mucho más compleja, mucho más rica...", GIL DE BIEDMA, J., "Sobre el hábito de la literatura como

- vicio de la mente y otras ociosidades", *El pie de la letra*, *op. cit.*, ps. 250-251.
200. GIL DE BIEDMA, J., "La imitación como mediación o de la Edad Media. Sobre Gabriel Ferrater y algunos poemas míos, a propósito de poesía medieval", *Edad Media y Literatura contemporánea*, *op. cit.*, ps. 59-87; GIL DE BIEDMA, J., "Sóc poeta medievalista", *Saber*, 9, maig-juny 1986, ps. 51-52.
201. FERRATER, G., "Primitivos mediterràneos", *Laye*, 21, novembre-desembre 1952 (*Sobre pintura*, *op. cit.*, ps. 58-59).
202. CORNUDELLA, J., Estudi introductor i a FERRATER, G., *Vers i prosa*, E. Climent, 1988, p. 20.
203. FERRATER, G., "Preludios", *Laye*, 15, 1951 (*Sobre pintura*, *op. cit.*, p. 27).
204. Con diu Gil de Biedma: "(...) el interès mio de Gabriel per la poesia medieval; per sus tópicos literaris y per sus formes cerradas", SUSANA, A., "Inter pocula (Diàlogos informals con Jaime Gil de Biedma)", *Litoral*, 163-164-165, 1986, p. 164.
205. FERRATER, J., *Dinàmica de la poesia*, *op. cit.*.
206. ORS, J., "En l'exposició d'art prehistòric" (1921), *Glosari*, *op. cit.*, p. 332. Cf. també la glosa del 2 d'abril de 1917 intitulada "La depressió".

II. 2. GABRIEL
FERRATER I LA
TRADICIO LITERARIA
CATALANA

II. 2. 1. L'ETNOLINGÜÍSTICA LITERÀRIA

Com esmenta Hight (1), durant tota l'Edat Mitjana, totes les nacions europees d'Occident tenien dues literatures. Cadascuna d'elles tenia llibres escrits i cançons cantades en els seus propis dialectes i llengües i a més a més conreava una literatura llatina antiga i moderna (Petrarca, per exemple, és un gran escriptor tan en llatí com en italià). Existien, doncs, diverses literatures nacionals i alhora una literatura internacional que a voltes s'interpenetrava en les altres. Quan això succeïa, la síntesi podia ésser una creació més noble que qualsevol obra purament nacional o llatina. Aquest és el cas de la *Divina Comèdia* de Dante. Sense pretendre fer un fàcil joc de paraules, el que es produïa aleshores, i el que succeïx encara, és el que formula B. Brecht de la manera següent: Les obres vertaderament internacionals són les obres nacionals i les obres vertaderament nacionals són les que han assimilat tendències i innovacions internacionals. Semblantment, T.S. Eliot defineix una literatura nacional com la combinació d'un flaire local molt fort amb una universalitat inconscient de tal manera que no es pot arribar a ésser universal si no s'és profundament local i nacional, tal com ens ho demostren arquetips universals com el grec Ulisses, l'alemany Faust, l'americà Huck Finn, l'irlandès Leopold Bloom o

l'espanyol Don Quixote. També André Gide a *Nouveaux Prétextes* ens recorda que "aucune oeuvre d'art n'a de signification universelle qui n'a d'abord une signification universelle et aucune oeuvre n'a de signification nationale qui n'a d'abord une signification individuelle."

Tanmateix la tasca de discernir que és un color "fortament" local o nacional no és fàcil. Uns quants l'assimilen al folklore. Hom qualifica de músics nacionalistes a Glinka, a Rimsky-Korsakoff o a Zimanovski perquè en les seves obres apareixen balls populars russos, danses perses o finlandeses i perquè tenen un "sabor arcaic". Les consignes del realisme socialista pretenien precisament aquest reduccionisme en potenciar la creació musical en base als cants populars armenis, ucraïnians, tàrtars, etc., per tal que "les diferents cultures regionals es transformin i s'ampliïn per a formar la cultura musical de la gran pàtria socialista". Igor Strawinsky (2) no ha deixat de criticar aquesta política cultural, perquè per a ell la creació musical és un treball individual que no té res a veure amb les harmonitzacions sempre convencionals d'aquests cants populars i col·lectius; i cita el cas de Glinka l'obra del qual deu molt més a la tradició italiana que no pas al material folklòric emprat. C. Pavese es mostra també hostil als usos populistes del folklore que no pretenen sinó reduir "la dura seriositat de la vida del camp a un vestit multicolor, un dialecte o un ritus".

Definir nacional com a popular és insuficient i l'únic que provocaria és que en literatura o en qualsevulla activitat cultural hi hauria més autors fora de les tradicions nacionals que dins. N'ha

entretingut molt l'exemple que tria J.L. Borges per il·lustrar l'error en què hom cau en assimilar el color local a la tradició nacional.

No puc estar-me de citar-lo:

He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano* de Gibbon. Gibbon observa que en libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local. (3)

Un altre criteri aplicat en la definició de literatura nacional és el de la llengua: hi ha tantes tradicions nacionals com llengües; literaturitzades o el que és el mateix, no hi ha res escrit en un idioma que no formi part del sistema nacional i és precisament la llengua qui constitueix el vincle cohesionador.

V.Von Humboldt i J.G. Herder postularen que cada llengua crea una visió del món distinta. En el nostre segle antropòlegs com Whorf -i d'una manera menys radical Sapir o Dell Hymes- representen

els continuadors de la seva filosofia etnolingüística, segons la qual s'afirma l'existència d'una "ànima nacional estable" l'expressió de la qual és, entre altres, la seva literatura. I de la mateixa manera que una llengua o una persona canvien en el temps però no deixen d'ésser elles mateixes -deixant de banda la possible dialectalització origen d'una nova llengua-, així, segons aquest punt de vista, aquesta ànima "eterna" pot veure modificat el seu fenotip, però mai el seu genotip.

No per casualitat l'idealisme lingüístic va aparèixer juntament amb els primers brots nacionalistes europeus del dinou i pot trobar-se en gairebé tots els nacionalismes anteriors (4) i posteriors perquè, com esmenta Roman Jakobson, "national and linguistic problems have been among the most pertinent and vital motive forces of European history, and it is necessary to understand their roots if we are to comprehend the foundations of the old and the new Europe" (5). A Catalunya també el ressorgiment literari iniciat en la Renaixença i consolidat en el Noucentisme va anar aparellat amb les reivindicacions nacionals. És comprovable que un cop assolit el procés de *nacionalització de la llengua* que, com assenyalen X. Lamuela i J. Murgades "passa tant per l'eix de la seva configuració operativa interna com per l'eix coordinat de la seva afirmació ideològica en tant que entitat identificadora de tota la comunitat" (6) i un cop la seva literatura aconseguix uns mínims de solidesa i de normalitat el conreu literari de la llengua va perdre cada cop més la seva funció simbòlica i ideològica a favor de la funció poètica. La llengua de la comunitat esdevé finalment útil i necessària sense que el seu ús

impliqui obligatòriament l'exaltació patriòtica, fins al punt que l'apostolat lingüístic dels "croats de la causa", com els anomena J. Nolas (7), esdevé absolutament dispensable. La llengua, sense perdre la seva funció discriminadora que li és consubstancial, deixa de considerar-se com el factor uniformitzador, fet que permet l'obertura nous camps d'estudi com el sociolingüístic atent a les variants socials que presenta la llengua minimitzades en èpoques d'exigència de solidaritat nacional (8). Ara: En el cas català el procés no és ni de molt perfectu puix que l'eix de configuració operativa intern és encara inacabat i el de l'afirmació simbòlica continua encara vigent; com deia recentment Joan Ferraté (9), malhauradament qualsevol cosa que s'escriu en llengua catalana és considerada literatura catalana.

No empro els termes *ètnia* ni *etnolingüística* fent referència a la raça sinó amb el sentit que li dona R. Lafont segons el qual la llengua constitueix la substància de l'ètnia (10). L'ètnia pot constituir o no una nació i, alhora, una nació pot contenir una o més ètnies (*nacions primàries* i *nacions secundàries*). Tot i aprofitant aquesta precisió terminològica per al tema que ens ocupa, podríem preguntar-nos si és suficient el vincle lingüístic per poder parlar ja de l'existència d'una tradició literària o calen, com assenyala Lafont a propòsit de la nació, més vincles (els ètics i els estètics). O dit d'una altra manera: la literatura s'organitza a través de nacions primàries o de nacions secundàries?

Els qui afirmen que una llengua no determina només una única tradició literària i que podem trobar més relacions entre Riba i Valéry que no pas entre Riba i Casellas, o entre Ferrater i Gil de

Biedma (11) que no pas entre Ferrater i Verdaguer defensen implícitament una visió comparativista de la literatura (nació secundària) . Els qui afirmen que hi ha "alguna cosa" que fa distinta, posem pel cas, la literatura anglesa de la francesa i l'alemanya defensen implícitament una visió etnolingüística de la literatura (nació primària).

Pot resultar paradoxal que l'obsessiva preocupació nacional sorgida en el romanticisme -provocada entre altres raons per l'amenaça de l'imperialisme napoleònic-, anés acompanyada pel no menys obsessiu desig internacionalista (la *Weltliteratur* de Goethe) -paradoxa que ja en el segle XVIII s'havia fet efectiva amb l'aparició sincrònica de les primeres històries literàries nacionals (*Idea della storia dell'Italia letterata* de G. Gimma (1723)) i de les primeres històries literàries plurinacionals (*Della storia e della ragione d'ogni poesia* de F. Saverio Quadrio (1739))- . Però la paradoxa no és tal puix que dues raons la saben explicar. La primera, perquè tot fenomen, tot pensament necessita del seu contrari per definir-se i, la segona, perquè el mecanisme d'acció-reacció és un dels més freqüents al llarg de la història i en multitud de camps diversos. Així, mentre que l'etnolingüística literària subratlla les similituds entre els autors nacionals i llurs diferències amb els autors foranis i cerca la continuïtat històrica, la literatura comparada subratlla les similituds (i divergències) entre autors de procedència lingüística diversa i els canvis d'ordre temporal.

El comparatisme (12) que té com a un dels seus objectius aquest d'identificar les formes poètiques més enllà de les fronteres naturals i lingüístiques, pot entrar o no en contradicció amb el criteri etnolingüístic. Van Tieghem (13) ambicionava un comparatisme no bel·ligerant ni amb el concepte de tradició nacional ni amb la de l'escriptor individual i Weisgerber (14) ens adverteix que el comparatista no és un apàtrida intel·lectual i que la llengua -a vegades amb raó, a vegades sense- ha anat lligada al concepte de nació des de fa molt temps. Per contra, altres comparatistes com Pichois i Rousseau parlen amb força desafecte de l'etnolingüística literària com es ben palès en la seva formulació dels dos axiomes de la literatura comparada:

1. La langue dans laquelle une littérature est écrite ou l'unité spirituelle de la collectivité dont elle est l'expression (liée à des frontières politiques, à un passé national, à une religion, à un peuple, à une race, etc.) découpent naturellement la littérature en cellules restreintes. Se plaçant au-dessus de ces restrictions, le comparatiste s'efforcera de ne jamais étudier ces cellules isolément. 2. La littérature est l'une des manifestations spécifiques de l'activité spirituelle de l'homme, au même titre que l'art, la religion, l'action politique ou sociale, etc. On peut donc l'étudier comme fonction fondamentale sans considération de temps ou de lieu. (15)

Aquest punt de vista d'estudi supranacional comporta, com assenyala U. Weisstein (16), grans dificultats a l'hora de coordinar les diferents èpoques i intentar establir principis classificatius vàlids per a la periodització universal, però, tanmateix, als

comparatistes els sembla l'única via vàlida per acarar-se amb moviments d'una gran abast com el barroc, el renaixement o el romanticisme -tal com s'ha anat fent dins les càtedres de literatures romàniques pel que fa a la literatura medieval-. Breu: Tradició nacional i Gènere apareixen com a fenòmens inversament proporcionals; en el moment en què centrem els nostres objectius en les relacions entre escriptors d'un mateix gènere les diferències lingüístiques passen a un segon pla i, en el moment en què delimitem el nostre camp d'estudi a una literatura concreta, es desdibuixa el concepte de gènere a favor de les relacions internes entre les diferents poètiques formulades en un mateix idioma. E.P. Curtius també es mostra molt reticent respecte a les filologies nacionals (17), puix que per a ell la literatura europea és una unitat de sentit que es desdibuixa si la fraccionem. Per a Curtius, l'heroi fundador de la literatura europea fou Homer i el darrer ha estat Goethe -és a dir, està afirmant que al segle XX el concepte de literatura europea s'ha perdut. Jo no hagués pas dit Goethe sinó Baudelaire i hagués afegit que el soscaire de la literatura europea en el nostre segle no ha anat només en benefici de les literatures nacionals (recordem que per exemple a Anglaterra no es van crear càtedres de llengües modernes fins a finals del segle passat), tal com pretén Curtius, sinó també d'un altre concepte general més ampli com és la literatura universal o, si més no, ara com ara, de la literatura d'Occident. Curtius, que defensa la unitat d'una única tradició europea com fou la medieval, no segueix la línia actual del comparatisme que, si bé mostra també el seu desgrat

contra els nacionalismes literaris, defensa enèrgicament l'heterogenïtat cosmopolita i les interfluències de tradicions distintes (i a l'ensens l'ús de mètodes exegetics diversos) com és ben palès en aquestes paraules de Claudio Guillén:

Llegados a la época moderna no sólo la unicidad de la literatura nacional -que sirvió primero de sustituto y refugio- es una engañifa. Hoy es irreductible la literatura a una única tradición única, accesible tan tranquilamente al talento individual, como suponía T.S. Eliot. Es irreductible la historia literaria -al igual que las demás historias- a una sola teoría totalizadora. Es irreductible la literatura a lo percibido por el lector que se cifle al análisis o a la descomposición de unos pocos textos solitarios. No se rinde la literatura a la angosta mirada del crítico econometédico y monotédrico, ni a la del perito de una sola época, un sólo género (18)

Molt més nacionalista se'ns presenta l'actitud de G. Apollinaire tot i fent-se eco del tricolon de H.Taine (*"La littérature est le produit de la race, le milieu et le moment"*): "C'est pourquoi je pense que, quoi qu'il arrive, l'art, de plus en plus, aura une patrie. D'ailleurs, les poètes sont toujours l'expression d'un milieu, d'une nation, et les artistes, comme les poètes, comme les philosophes, forment un fons social qui appartient sans doute à l'humanité, mais comme étant l'expression d'une race, d'un milieu donné. L'art ne cessera d'être national que le jour où l'univers entier vivant sous un même climat, dans les demeures bâties sur le même modèle, parlera la même langue avec le même accent, c'est-à-dire jamais. Des différences ethniques et nationales naît la variété des expressions littéraires, et c'est

celle variété même qui'il faut sauvegarder. Une expression lyrique cosmopolite ne donnerait que des oeuvres vagues sans accent et sans charpente, qui auraient la valeur des lieux communs de la rhétorique parlementaire internationale" (19). I com a il·lustració del que acaba d'afirmar, cita el cas del cinema: en un art tan recent com el cinema (l'article és de 1918) ja són prou ostensibles les diferències entre els productes d'uns i altres països (cinema americà, italià...).

El principal problema que sobrevé quan hom s'acara amb la filosofia etnolingüística i tracta de relacionar-la amb la literatura és el d'avaluar de quina manera es concretitza el pes de la tradició nacional en un escriptor -empresa tan costosa com la de tractar d'establir els vincles d'una comunitat literària més enllà de la llengua sense caure en simplificacions no generalitzables com la del suposat dinamisme alemany de què parlava Humboldt. Ho podem veure amb un exemple. Sabem que Gabriel Ferrater té especial cura del que s'anomena "economia de la parla" i ens abelleix de cercar l'origen d'aquest tret estilístic. És l'Imaginisme de Pound o la poètica de Favese? O bé és un tret ètnic tal com esmentaven V. Almirall o J. Cortada ("Conexedors dels valors del temps escurres raonaments i eviten circumloquis de la mateixa manera que no són gasius ni avars sinó "econòmics" puix que la nostra finalitat és justa i noble: procurar la subsistència dels fills i el seu futur" (20))? És una barreja d'ambdós -implicacions morals de banda-? O és que potser, si el que de debò ens interessa en l'obra singular d'un escriptor, és tan irrellevant detectar les influències de l'ètnia com les concomitancies amb altres "companys de viatge"?

Per a James Baldwin no és un problema irrellevant. I així, en les seves ressenyes sobre el Congrés d'Escriptors i Artistes Negres celebrat a París l'any 1950 -traduïdes per Ferrater (21)- polemitza amb Leopold Senghor sobre la qüestió que ara ens ateny. El tema de debat és el següent: a) Postura de Senghor: La tradició a què pertany el novel·lista R. Wright és l'africana puix que ell és negre i el tema racial ocupa una part important de la seva obra; en conseqüència, cal escorcollar les seves herències africanes; b) Postura de Baldwin: L'obra de Wright forma part de la tradició literària anglesa -i en darrer terme de l'europea- puix que la llengua en què ha estat escrita és l'anglès i la cultura en què s'ha format l'escriptor -i sobre la qual tracta la seva obra- és la nordamericana des del punt de vista biogràfic i l'europea des del punt de vista literari.

Tradicció racial o tradició etnolinguística; tradició atàvica o tradició individual: vet aquí les dues grans preguntes que ens proposa Baldwin, la tesi del qual em sembla molt més adient que no pas la de Senghor la qual presenta tot tipus de problemes, des dels positivistes (la pervivència oral de la herència africana) als sociològics (Wright no és un escriptor africà sinó americà) passant pels de formació cultural (Wright s'ha format dins la literatura anglesa). En definitiva, paradoxalment, Leopold Senghor -poeta i polític (recordem que ha estat un dels més audaçs lluitadors contra l'apartheid i president del Senegal entre els anys 1960 al 1980)-, defensa la més insuficient, la més capciosa i la pitjor de totes les generalitzacions ("la poesia dels setanta és", "la literatura francesa

és", "la literatura europea és"): la de la divisió racial (literatura blanca / literatura negra).

Gairebé tots els fenòmens imperialistes al llarg de la història han comportat canvi -substitució- lingüístic. El colonialisme de l'hemisferi sud a l'Índia, Àfrica o Amèrica ha alterat profundament les relacions entre llengua i identitat nacional. Un dels casos més recents és el boom de la literatura magrebí en francès (22). Amb la independència dels estats d'Argèlia (1962), Marroc (1956) i Tunísia (1956) molts escriptors van repudiar la llengua dels qui els havien sotmès, però al cap d'uns anys, molts altres van adonar-se que podien usar "a la contra" la llengua en què varen créixer culturalment emprant-la com a mitjà de denúncia del colonialisme francès i de recerca ètnico-racial. I, fins i tot, s'ha arribat a un punt en què la denúncia opera en sentit contrari. Fora el cas de Rachid Boudjedra, el qual en la seva obra planteja una oposició lingüístico-cultural entre la tradició islàmica i la modernitat tècnica arribada a partir de la francesització, tot i rebutjant els rancors reivindicatius nacionals que, segons ell no pretenen sinó el retorn al món de l'anacronisme religiós, de la màgia i la superstició. Els escriptors francomagrebis dels vuitanta semblen haver arraconat la pugna francomagrebí dels seixanta i dels setenta i, simplement, es defineixen com uns escriptors que parlen de temes i problemàtiques àrabs en francès.

Si en el cas de Wright la tesi etnolingüística de Baldwin apareixia com la més adient, aquí la filosofia romàntica de Herder

s:ns presenta insuficient per a entendre aquests nous fenòmens; no podem parlar ja d'una visió del món Arab o francesa *trout court*.

Una altra polèmica important sobre el tema que enc ocupa és la que gira al voltant de la literatura nordamericana. Existeix com a tradició pròpia disgregada de l'anglosaxona o s'ha de parlar d'una única tradició literària anglesa?

Eliot, en el seu article "*American Literature and Language*" (23), creu que l'argument lingüístico-dialectal no té prou consistència com per poder afirmar l'existència de la literatura americana de forma independent; la llengua americana no pot ni ha de pretendre desvincular-se de l'anglesa (llevat de certes distincions fonètiques i usos lèxics). Si bé Eliot esmenta com el terme literatura americana ha variat al llarg del segle i anat aconseguint més sentit i propietat (en el segle dinou, el qualificatiu d'escriptor americà feia només referència a un factor geogràfic, de naixement), creu que és un gran error reivindicar la seva emancipació. Eliot constata que, tal vegada perquè no tenen el pes de la tradició victoriana, per bé que tenen el risc de l'excessiu formalisme i experimentalisme, la millor literatura anglesa del moment l'estan produint escriptors americans; criteri que comparteix amb E. Pound: "Des de la mort de T.Hardy, la poesia en anglès l'escriuen els americans". El canvi de la literatura americana del dinou al vint va consistir en el pas de figures aïllades (Poe, Whitman) a tot un cos fecund d'escriptors que, a l'entendre d'Eliot, han anat enriquint la història de la literatura anglesa comuna a tots dos països.

és etnolinguista el plantejament d'Eliot? Evidentment. El poder de la llengua comuna i del seu passat literaris són vincles que ni els estats ni la geografia no poden separar.

Contradiu aquesta actitud a la de poeta transnacional que és Eliot i a la seva concepció de la literatura nacional? Crec que no. El que succeeix és que ens trobem davant un d'aquells casos que apuntàvem abans en què transnacionalitat i nacionalitat es complementen. Eliot defineix la literatura nacional (24) -i per extensió, el concepte més ampli de literatura europea- com un sistema que es refà quan apareix una obra nova (una obra "vertaderament" nova) de tal manera que tot el sistema queda alterat; v.g. l'obra de Browning no només afecta l'obra d'Auden, posem pel cas, sinó que a partir d'Auden llegim d'una altra manera la de Browning; i, alhora, el concepte total de literatura anglesa esdevé distint abans d'Auden i després, és a dir, tota la tradició és "reajustada".

No és poc el que aporta Eliot: no només el passat afecta el present, sinó que també el present afecta el passat dins una visió intertextual i ahistòrica de la literatura. Les reflexions d'Eliot ens ajuden a relativitzar les opinions monolítiques de la historiografia literària manlevades de l'"ànima essencial i eterna" dels etnolinguistes (tal com estan fent els crítics que es dediquen a l'estètica de la recepció) i a comprendre que les literatures nacionals no han d'entendre's com a ens autàrquics sinó com a formulacions lingüístiques particulars de fonts culturals comuns (europees o universals).

Seguint amb la polèmica que ens ocupa -l'existència d'una creixent autonomia d'un dialecte respecte a la seva llengua d'origen producte de la distància geogràfica i que constitueix la variant d'ús d'una comunitat cultural, política i socioeconòmicament ben distinta de la comunitat "mare" (i que hom se n'haurà adonat ja que és el mateix fenomen que es produeix entre la literatura castellana i la hispanoamericana)-, entre els que sí que defensen l'existència de la tradició americana es trobaria W.C. Williams.

Williams malda sempre per construir una poètica basada en la seva pròpia llengua (ententent per 'pròpia llengua' no la *langue* anglesa sinó la *parole* dels diferents registres de l'anglès parlat nordamericà) i per trobar els ritmes de la parla comuna americana: "The rhythmical construction of a poem was determined for me by the language as it is spoken. Word of mouth language, no classical English.... The American idiom has much to offer us that the English language has never heard of". Per a Williams el sonet i el iambe són motlles morts heretats de la literatura anglesa i europea que no són vàlids per a l'americana. És per això que Williams va tractar de contribuir al desenvolupament de la prosòdia americana creant una forma rítmica nova (el *three-tier*) i abolint les majúscules a inici de vers (molt freqüents en poesia anglesa) a fi i efecte d'atorgar més importància al ritme sintàctic, fet que unit amb el to narratiu del poema atansa el discurs poètic als registres parlats (els americans, en aquest cas). I pel que acabem de dir és ben lògic que fos un poeta ben volgut de Gabriel Ferrater. Williams conreà el vers lliure però sense creure mai que fos la solució genuïna i definitiva per a la poesia

americana: "Free verse was not the answer. From the beginning, I knew that the American language must shape the pattern". Si bé Whitman escrigué també amb un lèxic força tradicional i prestigiós, fóra tanmateix un dels precedents de Williams a tenir en compte ja que Whitman es planteja si més no la necessitat de cercar un to i una dicció peculiarment americanes i d'escriure una poesia en què trobessin el seu lloc els aspectes poc "poètics" de l' *American life*.

Com és obvi l'americanisme de Williams contrasta amb l'anglofilia (i europeofilia) d'Eliot (i de Pound). L'opinió que Williams té del llenguatge literari de T.S. Eliot no estalvia els blasmes: "A false language. A true. A false language pouring -a language (misunderstood) pouring (misinterpreted) without dignity". Tanmateix, cal constatar que tant Eliot com Williams empen un argument etnolingüístic per defensar la seva postura (és la llengua qui determina la tradició). En conseqüència, això implica que la causa de la polèmica no rau en la filosofia de base, sinó en la delimitació dels conceptes de llengua i dialecte.

I de les paradoxes de dins estant de l'etnolingüística, podriem passar a veure una sèrie d'inadequacions que es plantegen des de fora.

Charles Bally a *Le langage et la vie* reflexiona sobre quines poden ésser les relacions entre literatura i esperit nacional i confessa que li és difícil d'admetre un contacte estret entre la llengua i el geni de la nació donat que l'evolució lingüística va sempre endarrerida respecte als canvis socials. Bally troba ben difícil de concretitzar de quina manera la literatura és espill fidel

de l'esperit nacional ja que des de sempre grans corrents literaris han superat les fronteres nacionals (v.g. l'epopeia medieval). Es tracta a Rousseau com a clàssic francès, però, segons Bally, les seves idees i els seus sentiments són tan oposats al geni francès que encara avui en dia França no els ha digerit, i continua: "Se'ns repeteix fins a l'esgotament que la llengua francesa és una enamorada de la claredat oblidant que el simbolisme, la poesia decadent i la pura freguen l'esoterisme". Adhuc, Bally considera que l'assimilació d'una llengua estrangera no suposa cap abdicació de la personalitat d'un escriptor (cita els exemples d'il·lustres escriptors "francesos" com Grimm que era alemany o Moréas que era grec o d'inclits escriptors "anglesos" com Conrad que era polac; i podríem afegir encara el de Montaigne que de nen parlava gascó i llatí i escrigué la seva obra en francès).

També el bilingüisme ha estat tema de reflexió de H.G. Gadamer, l'hermenèutica de qual és continuadora del pensament humboldià. Per a Gadamer la Tradició, que ocupa un lloc privilegiat dins la seva filosofia no s'ha d'entendre només com a quelcom que ens arriba, que podem aprehendre amb l'experiència, sinó sobretot com el nostre llenguatge. Gadamer no se satisfà, però, afirmant com Humboldt que cada llengua implica una visió del món, sinó que es planteja les possibles repliques a l'axioma que tant Humboldt com ell defensen. Una de les quals és, precisament, la del coneixement i ús d'una segona llengua. La conclusió de la seva reflexió és la següent: ningú no pot tenir dues visions diferents del món, sinó que és sempre a partir de la nostra llengua materna, de la nostra visió

que n'observem una altra i la fem nostra. I tot i que un escriptor tingui molt present a l'hora de fer la seva obra una tradició literària estrangera, mai establirà amb ella la relació que estableix amb la pròpia:

Si intensément que l'on adopte une mentalité étrangère, on n'oublie pas pour autant sa propre vision du monde et de la langue. Bien plus, cet autre monde qui vient ainsi à notre rencontre n'est seulement un monde étranger mais un monde relativement autre. Il n'a pas seulement sa propre vérité *en soi*, mais aussi sa propre vérité *pour nous* (...) Celui qui laisse venir à lui la tradition littéraire d'une langue étrangère de façon quelle se mette à lui parler n'a pas un rapport d'objet avec la langue comme telle, pas plus que le voyageur qui l'emploie. (25)

L'argumentació de Gadamer sembla prou correcta (el bilinguisme ontològic no existeix) i no crec que exemples de "deserció" de la llengua materna la facin vulnerable. Todorov de llengua materna búlgara adopta com a llengua pròpia el francès i s'integra de ple en la comunitat francesa. I dins el País Valencià tenim exemples constants. (Un bon tema d'investigació és l'aplicació de mètodes sociolingüístes per a l'estudi de bilingües (grau de competència, d'ús i d'interferència) a l'hipotètic fenomen literari de doble *Weltanschauung* que, des del meu punt de vista, s'articula sempre de manera jeràrquica).

Anem per l'altra objecció de Bally -Rousseau no encaixa amb la tradició literària francesa (oficial)- valent-nos de l'estudi que ha realitzat Joan Fuster sobre el cas de Stendhal (26). Aparentment, Stendhal és un altre heterodox -si bé per raons

distintes a les de Rousseau. Henri Beyle tot i que escriví les seves obres en francès rebutjava ésser considerat part de la literatura francesa, puix que ell es considerava per sobre de tot un milanès. Però se'ns fa difícil també considerar-lo un escriptor italià. Fuster sap trobar-ne la solució a partir d'una afirmació etnolingüística (la llengua determina l'ètnia: Stendhal és necessàriament francès) altament flexible: l'ètnia que descriu la llengua no és homogènia, és a dir, de maneres de ser francès, de tradicions literàries franceses n'hi ha més d'una. Fuster n'assenyala dues de bàsiques: la vena lògica de Descartes-Voltaire-Racine i la vena passional de Villon-Rabelais-Rousseau. Les reticències de Stendhal es comprenen perquè el seu romanticisme és fill de Voltaire mentre que la resta de romàntics (Hugo, Lamartine...) n'eren de Rousseau; és a dir, tot i que resulta un *outsider* del seu moment, no deserta de les maneres de fer "nacionals".

La disjuntiva de l'"ésser *x*" i "sentir-se *y*" es reproduïx sovint en l'estat espanyol a causa d'una sèrie de conjuntures històriques que han provocat un bon i variat ventall de minoritzacions, autoòdis i reduccionismes. Així, l'escriptor Luis de Castresana diu: "También se es escritor vasco escribiendo en castellano, y ahí está el ejemplo tan representativo de don Pío, cuya obra constituye, en mi opinión, una fiel y telúrica síntesis de lo vasco" (27). *Dilingüisme* que es fa pales també a Rosalia de Castro quan escriu poesia en gallec i prosa en castellà, tot i fent ús de la més esquifida i sensiblera concepció de l'etnolingüística segons la qual la llengua "materna" és la més dúctil per expressar els sentiments més íntims (però no pas

per àmbits de comunicació neutres), la qual cosa no fa sinó provocar que les tradicions literàries de les llengües minoritzades s'assimilin tan sols a la lírica. A Catalunya hom coneix prou bé el tema de generacions sense novel·la i de novel·listes en castellà que manifesten que d'haver estat poetes no haguessin dubtar a triar el català. Disjuntives etnolingüístes es plantegen també en la polèmica entre els qui defensen l'existència de la literatura catalana escrita en castellà (Marsé, Barral...) i els qui la neguen des de posicions etnolingüístiques tot i afirmant que tota obra escrita en castellà pertany indiscutiblement a la tradició literària castellana (28).

M. Roberts en el seu pròleg a *The Faber Book of Modern Verse* (1935) (29) observa l'existència de dos grups diferenciats de poetes: els que conreen una obra que és sobretot una reivindicació dels valors culturals existents i els que concebeixen la seva obra com una exploració dels potencials del propi idioma.

En literatura anglesa, els primers segueixen la tradició europea de Baudelaire, Laforgue, Rimbaud, Corbière i els simbolistes tardans i pensen més en Dante, Cavalcanti o el surrealisme que en Milton; els exemples que ens dona Roberts són, entre altres, Eliot, Pound i Graves (llevat de les seves primeres incursions poètiques), i antecedents dels quals foren les obres de Donne i Pope. Per a comprendre els segons no és necessari remetre's a la història de la literatura europea -fet indispensable per a comprendre en profunditat els primers (30)-, sino que el que cal és un coneixement molt aprofundit de la llengua anglesa i són, en conseqüència, molt difícils de traduir; en foren exemples Blake, Skelton o Shelley. Un

autor a cavall entre els dos grups fóra V.B. Yeats (i Joyce en la prosa).

Com a tota divisió binària és tan útil com simplista, però podríem tractar de situar Ferrater en un dels dos grups. D'entrada ens sentim avesats a incloure'l dins el primer grup -el de la nació secundària- puix que coneixem el gran llast cultural de la seva obra i la seva inclinació molt més marcada cap a autors estrangers (molts dels quals es troben precisament en el primer grup -llevat de Skelton) que cap als compatricis i puix que també s'acompleix la segona condició de Roberts (menor grau de dificultat en la traducció dels primers que en els segons). Ara: tampoc és menys cert que la seva gran preocupació per la llengua l'obligà a crear registres nous, inèdits encara en la tradició literària catalana.

Parafrasejant l'inici de "Tradition and Individual Talent" d'Eliot, podríem dir que en les lletres catalanes moltes vegades (aquí Eliot diu 'rars') parlem de Tradició, i que gairebé sempre apliquem aquest nom per deplorar la seva absència. Les peculiars vicissituds de la literatura catalana han afectat en dos sentits als escriptors del nostre segle. D'una banda manquen models per imitar o repudiar (a la manera de Harold Bloom) i d'una altra la falta d'un conreu literari important ha provocat una manca de ductilitat del llenguatge literari. Aquest doble problema i la seva consciència foren sobretot greus per a les primeres fornades d'escriptors del nostre segle. Les mancances literàries i lingüístiques han provocat que molts poetes catalans s'emmirallessin -més del normal en un escriptor- en altres tradicions. Com Gabriel Ferrater, qualificat per

J.M. Valverde com "el millor poeta anglès en llengua catalana" (31).
 O com Carles Fiba: "L'anglès és la llengua en la qual m'hauria plagut d'escriure els meus versos -si hagués estat la meua; i us diré que, de vegades, sense adonar-me'n, una mica, per sota del català, penso en anglès, i llavors el català és sotmès a una tortura de sintetització que el pobre no mereix" (32).

Més enllà de les peculiaritats de la tradició catalana, cal constatar que, cada cop més, la nostra època es caracteritza per la contradicció (etno)lingüística que observa Italo Calvino (33): D'una banda ens cal que tot el que s'escrigui sigui immediatament traduïble a altres llengües i d'una altra banda, som conscients que cada llengua constitueix un sistema de pensament propi, intraduïble per definició. Les previsions de Calvino són que cada llengua tendirà a concentrar-se en dos pols: un pol de possibilitat de traducció immediata a altres llengües que tendirà a atansar-nos a una mena d'interllingua mundial i un altre pol en què romandrà l'essència més peculiar i secreta de cada llengua (intraduïble) el qual s'alimentarà de camps diversos com l'argot popular i la creativitat poètica de la literatura. Josep Pla s'ha plantejat també el problema que suposa la traducció, però es mostra ben escèptic davant els pretesos universalismes lingüístics i literaris:

Serà simplement que, excepte en casos de traducció o adaptació escassíssims, molt comptats, el que passa d'una llengua a una altra és només el que té aquell punt de cursileria inefable per a convertir-ho en un èxit en la llengua a la qual s'adapta? Quan parlo de cursileria no parlo només de la nostra. Cada país té la seva, que

certament és molt semblant a la de resta, fins al punt que si hi ha una cosa vertaderament universal és aquell sistema de tòpics d'amaneraments i de facilitats mentals que anomenen per antonomsia la cursileria. Jo sempre he desconfiat d'aquelles formes de literatura que pretenen l'universalisme, que el proclamen. Aquestes formes són universalistes pel que tenen d'obvietat esporàdica, és a dir, de super-obvietat. "Com està vostè?" "Molt bé, i vostè?" "La senyoreta tenia unes dents blanques i uns braços perfectes" "La lluna brillava malenconiosament" "L'enginyer era intel·ligentíssim" "El pont va caure, però en tingueren la culpa els treballadors" "Mademoiselle Solauze tenia dos pretendents. Ferran era ric, encara que de curta estatura. Jordi era pobre i esvelt. Arribà la primavera i Solauze sentí una tendència irrepressible a escriure una carta decisiva a Ferran". (34)

L'estètica de la recepció ens ofereix nous elements de judici. Hom constata que des del punt de vista del lector el concepte de literatura nacional no té activitat (si se'm permet expressar-ho en argot científic), car el lector consumeix de manera indiscriminada obres del seu propi idioma, traduccions o obres en altres llengües. Ara bé, és també constatable que la recepció d'una obra és diferent no només d'individu a individu sinó també de literatura a literatura. Fet que M. Koog-Grunewald (35) justifica per la determinació del factor lingüístic en el procés de traducció (i ens podem remetre a la dita etnolingüística *Traduttore, traditore* - no en el sentit banal d'adaptació lliure, sinó per la reformulació lingüística ineluctablement inexacta de tota traducció): "El fet que Homer hagi influït de manera distinta a la literatura anglesa i a la

literatura alemanya depèn de la banalitat, freqüentment negada o subvalorada, de la diversa adscripció lingüística del públic i dels autors. Això exigeix, per regla general, la traducció d'una obra literària, amb la qual cosa l'obra surt del seu medium originari del llenguatge i entra en un altre, tot i experimentant una transformació profunda. Però encara que el text estranger sigui llegit en l'idioma original, la concretització dels propòsits artístics és determinada primer pel mecanisme de la llengua mare."

És aquesta la darrera paraula sobre l'etnolingüística? En absolut. Sempre hi haurà intel·lectuals com Gadamer que negaran el bilingüisme ontològic i altres com Sartre que ironitzaran sobre la importància de l'idioma com a vehicle de llaços històrics i nacionals. Pensament anti-etnolingüista de què participa també G. Steiner, el qual en la seva obra *Extraterritorial. Papers on literature & the language revolution* (36) observa que la nostra època es caracteritza per la substitució de la vella i mística noció de l'escriptor enraciné i la proliferació d'escriptors "sense llar" lingüística que s'aboquen al bilingüisme o multilingüisme literari i que són, "casualment", els autors més prominents del nostre temps (Nabokov, Borges, Wilde, Pound, Beckett, Kafka...). Steiner creu que aquest és un fenomen estrictament modern distint del doble ús lingüístic que es trobava en l'Edat Mitjana o en el Renaixement (v.g. Thomas More o Dante) que s'inicia en el romanticisme (Heine) i que s'accelera a mesura que les comunicacions entre les cultures van incrementant-se més i més. Com tot fenomen té les seves excepcions; per a Steiner, foren Faulkner i Dylan Thomas, els que "algun dia

seran considerats com els darrers escriptors "amb casa" de la literatura mundial".

Molts altres exemples i autors podien haver estat citats sobre les subtils relacions entre literatura, llengua, nació i tradició, però potser ens allunyariem massa del nostre propòsit. Hem pogut veure que no hi ha cap acord unànime a l'hora d'inscriure un escriptor en una tradició literària quan es presenten peculiaritats com la raça, la gran influència de tradicions estrangeres o l'heterodoxia respecte a la tradició literària oficial -de la relació entre els tòpics sobre l'"ànima nacional" catalana i l'obra de Ferrater en tractarem tot seguit-. Però no voldriem deixar de parlar d'un escriptor car a Ferrater i que a l'igual que ell ha buscat en altres tradicions l'aliment que la seva no li podia péixer. Ens estem referint a Cesare Pavese i a la influència que la novel·la nordamericana va tenir en la seva obra. Potser el més oportú és llegir les seves pròpies declaracions al respecte per tal de comprendre que va impulsar-lo més enllà de la seva tradició nacional: dificultats per accedir a la pròpia tradició a causa de la censura ideològica del moment i el desig de recerca d'"oxigen" en altres tradicions (en el cas de Ferrater foren la mancança i el desconeixement de la pròpia -pensem que la recerca historiogràfica de la literatura catalana (sobretot pel que respectava als segles XVII i XVIII) tot just havia començat aleshores quan Ferrater es posa a escriure i també el mateix desig d'"aires" literaris més vigorosos):

Ma pochi libri italiani ci riuscì di leggere nelle giornate chiassose dell'era fascista, in quella assurda vita disoccupata e contratta che ci toccò condurre allora, e più che libri conoscemmo uomini, conoscemmo la carne e il sangue da cui nascono i libri. Nei nostri sforzi per comprendere e per vivere ci sorressero voci straniere: ciascuno di noi frequentò e amò d'amore la letteratura di un popolo, di una società lontana, e ne parlò, ne tradusse, se ne fece una patria ideale. Tutto ciò in linguaggio fascista si chiamava esterofilia. I più miti ci accusavano di vanità esibizionistica e di fatuo esotismo, i più austeri dicevano che noi cercavamo nei gusti e nei modelli d'oltreoceano e d'oltralpe uno sfogo alla nostra indisciplina sessuale e sociale. Naturalmente non potevamo ammettere che noi cercassimo in America, in Russia, in Cina e chi sa dove, un calore umano che l'Italia ufficiale non ci dava. Meno ancora, che cercassimo semplicemente noi stessi. (...) Noi scopriamo l'Italia - questo il punto - cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia, nella Spagna. (37).

II. 2. 2. LA TRADICIÓ CATALANA I ELS TÒPICS

El vincle religiós és un dels grans cohesionadors d'una comunitat. Els homes de la Renaixença insistiren molt en el paper de l'Església com a salvaguardadora del poble català i encara ara, hom ens recorda l'important paper de l'Església catalana com a baluard de la catalanitat. La catalanització de la pietat enfortí a l'ensens el potencial eclesiàstic i el nacionalista.

Torras i Bages, home profundament etnolinguista (*"La llengua és el poble"*), conforma en la seva obra *La tradició catalana* (38) tota una sèrie de valors comuns a la societat catalana, però el central, el que es fa sinònim de "tradició" és "catolicisme" (39). Ara, si bé és cert que els grans noms de la Renaixença i del Noucentisme foren creients quan no sacerdots (el mateix Torras i Bages, A. Maria Claret, Verdaguer, Costa i Llobera, Cardó, Prat de la Riba, Milà i Fontanals, Carner, Riba...), el seu apotegma "Catalunya serà cristiana o no serà" sembla que, si més no, en el cas de Ferrater s'esquerda ostensiblement.

Ferrater no pot considerar-se ni ateu ni anticlerical (40) com ho foren alguns modernistes, però sí un dels primers escriptors catalans l'obra del qual presenta els símptomes de l'agnosticisme modern el màxim dels quals és el d'ometre fins i tot la reflexió

sobre la descreença, és a dir, que en la seva poesia ni Déu ni el més enllà no hi tenen cabuda -la qual cosa el diferencia moralment de la tradició literària anterior.

En la poesia de Ferrater la fe divina serà substituïda per la fe humano-amorosa, l'ànima pel pensament, la creença en el més enllà de l'espècie humana per l'afirmació del present i del passat individual, la tradició catòlica per la tradició literària, la sublimació de la quimera divina per la relativització dels homes i les dones, i el pecat de la moral ferrateriana no serà altre sinó la fugida del compromís amb la pròpia vida.

Podem estar o no d'acord amb el to apocalíptic del prevere Carles Cardó, podem rebatre-li amb l'exemple de Baudelaire o amb tants altres la seva afirmació que "les causes decadents no produeixen", i, amb tot, cal admetre que encerta de ple quan postula com a paradigmes de la Modernitat el Dubte i la Incredulitat -és el que T.S. Eliot anomena la "corrupció de la Secularització" de la literatura moderna (41) i en què participa la "profana" obra *Les dones i els dies* puix que en ella el sobrenatural no té la més mínima primacia:-

Mentre el món modern no es decideixi a llançar la supersitició del laïcisme, i a estatuir l'Església mestra de veritat i de moral per als Estats, sostraint al poble la discussió de l'indiscutible i el dret a somoure els fonaments de tota Ciutat ben muntada, el món anirà esbatent-se entre revolucions i tiranies, per caure definitivament en el sistema pagà de la dictadura universal i perpètua. (42)

Tot i que la qüestió religiosa (i la qüestió pàtria i...) és l'esclletxa que separa al màxim el pensament de Torras del de Ferrater, es produeix entre ambdós certs moments de proximitat en altres punts del paradigma de *La tradició catalana*, obra que tracta de dissenyar la psicologia nacional expressada en la literatura a través de Llull, Vicent Ferrer, March, Eiximenis i Vives, entre altres. Tradició que l'autor resumeix com una història del pensament pràctic, moderat, enemic de fal·leres i cabòries i sempre anatent a la racionalització. L'habilitat de Torras consisteix a justificar i assimilar les excepcions que representen obres com la d'Eiximenis o la de Vives dins l'ètnia catalana mitjançant l'argument de l'equilibri que fóra vàlid també per a J.V. Foix ("N'exalta el nou i s'enamora el vell"). Equilibri que Carles Cardó interpreta com a empremta cristiana ("El cristianisme té un esperit de moderació que defuig tots els excessos, i com la Natura sap aprofitar tots els elements de la vida, si més no com a adobs de la terra de l'esperit").

Ferrater i Torras i Bages moralment i vital són personatges oposats; ni la personalitat ferrateriana ni els seus personatges poètics no s'avenen amb la lloança de valors com "l'amor i la constància del treball" (pensem en els versos de "Poema inacabat": "(...)la meua enyorança / d'una vida on no es treballa") (43), "el respecte de la jerarquia familiar" (la penosa història familiar de "Poema inacabat", n'és també un exemple) o amb la xenofòbia i modernofòbia de Torras ("Cercar sistemes forans, emmanllevar teories forasteres, enamorar-se d'idees novelles, i fer de tot això la base social, és cosa frívola, contrària a l'escola

regionalista i a la il·lustració internacional¹⁰), sinó que, en aquest darrer punt, Ferrater fóra molt més a prop de l'apoteigma de Jaume Brossa ("Catalunya o serà moderna o no existirà").

Ferrater és el model contrari del bon cristià català enemic del vici dels excessos, que ennobleix la seva ànima fent versos excel·lents de lloa a la Pàtria, la Natura, la Família i Déu - que és justament l'arquetip de Torras i Bagès.

No obstant això, hi ha entre ambdós un cert acord tant en la defensa del concret i de l'individu enfront de l'uniformisme i de la "forma universal, teòrica i sense vida", com en l'afirmació de l'"esperit pràctic i sensat, poc donat a fantasies" que en la poètica ferrateriana es tradueix en l'absència de visionarismes i irracionalsmes a favor d'una imatgineria lògica pouada de la realitat i d'una llengua poc amiga de distorsions sintàctiques i de recargolaments formals, per posar només dos exemples. I és veritat també que l'esperit racionalitzador que Torras observa en la història de la tradició literària catalana és confirmat un altre cop per l'obra de Ferrater.

Per tal de no allunyar-nos massa dels nostres propòsits, trio només un altre autor etnolinguista (Almirall) a fi i efecte de veure el grau de distanciament (o d'apropament) entre els tònics de la identitat catalana i l'obra de Gabriel Ferrater.

Valentí Almirall a *Lo catalanisme* (43) presenta una divisió maniqueista dels caràcters catalans i castellans en base al doblet filosòfic materialisme / idealisme.

El caràcter castellà és idealista, aventurer, generalitzador i donat a abstraccions; el caràcter català és materialista, positivista, analític i, contràriament al castellà, més atent al contingut de les coses que no pas a llurs formes. Almirall, com a bon etnolingüista, afirma que la llengua i la literatura reproduïxen aquests tarannàs: "Cap altra llengua europea demostra com la castellana un esperit tan generalitzador i absorbent en lo poble que la parla. No té quasi dialectes de localitats ni de classes. Lo caràcter castellà està retratat en la llengua no sols per sa unificació i generalitat sinó també per sa forma externa. L'ortografia i fonètica són de les més simplificades, mentre que l'abundància de sinònims i la multiplicitat de giros li permeten presentar-se adornada i pomposa".

I no només la llengua sinó qualsevol manifestació reproduïx la manera d'ésser i de fer de la comunitat; així de l'art català diu: "Tan poca importància donaven los nostres passats al poliment de la forma, que el caràcter distintiu de tots els monuments que van deixar-nos és la sobrietat, que arriba en molts casos a la sequedat i aridesa. Alçaven un gros edifici i no es cuidaven d'adornar-lo ni quasi decorar-lo".

Deixant de banda altres qüestions apuntades per Almirall, com la de Catalunya com a terra de la mitjanja, podríem tractar d'establir un altre cop la relació entre els seus postulats i la poètica ferrateriana. Ens resulta d'utilitat que faci referència al lloc comú de l'empirisme anglès contraposant-lo a l'idealisme castellà, no per l'antitesi en si -de què en parlarem tot seguit-.

sinó perquè , com anem repetint al llarg d'aquest estudi, la poesia anglosaxona té molts punts en comú amb la de Ferrater, com ell mateix ens indicà.

Mutatis mutandis, el materialisme que defensa Almirall es realitza en Ferrater amb la qual cosa, segons aquest punt de vista, la seva obra exemplificaria en certa manera el patró tòpic de la comunitat catalana. Ara bé, què en fem de la barroca valenciana prosa o de l'obra de Riba? Es pot conciliar el materialisme català que proposa Almirall amb l'idealisme mediterrani que proposa Eugeni d'Ors producte d'un doble procés d'ascetisme i de seny? (45).

Malgrat tot, les tesis ètniques d'Almirall perden bona part de la seva credibilitat en el moment en què es posen en col·lació amb les tesis de teòrics i apologetes castellans, perquè ells usen els mateixos termes per definir el caràcter espanyol - caràcter suposadament antagònic.

Així, Menéndez Pidal diu que la literatura espanyola (46) reflecteix el caràcter nacional definit per la seva austeritat ètica (47) i estètica: Sobrietat (48), Pragmatisme, Realisme, Popularisme, importància de la Història... Caràcter apolíni que es transmet a través del segle gràcies al profund tradicionalisme que cohesiona la seva literatura (i per extensió, el seu poble): La unitat de la literatura espanyola "se percibe sobre todo en la sobriedad realista, en la austeridad ètica, en el tradicionalismo, cuya consecuencia, además de las producciones renacentistas vinculadas a la Edad Media, es la perduración de varias maneras de pensamiento y de varios temas, en especial las memorias épico-históricas, renovadas a través de todos los tiempos".

Com Torres i Bages, Menéndez Pidal extrema la seva habilitat per assimilar les contradiccions: si bé és cert que al costat d'aquest art majoritari i per a majories se'n dona un altre per a minories (v.g. el de l'enginy i l'exhuberància del barroc), tanmateix, mai queda contradit l'axioma nacional de l'espontaneïtat puix que el barroquisme no és producte de l'artifici (?), sinó "que responde a una indomeñada espontaneidad del esfuerzo expresivo, algo que puede equipararse a los descuidos de la sencillez en la improvisación" i a més a més és molt més infreqüent i "en ello no se encuentra nada que recuerde las invenciones delirantes de un Hoffmann o un Edgar Poe" sinó que el meravellós es racionalitza sempre (v.g. Cervantes).

Dins la mateixa línia de pensament, Carlos Bousoño (49) afirma que la vertadera literatura espanyola és la de Fray Luis de León i Machado ("grave y llena de esencialidad, asonancia, ascetismo y llaneza verbal"): Garcilaso italianitza i Darío és afrancesat. El seu concepte de la *hispànica cepa literaria* segueix la línia menendezpidaliana, però, tanmateix, entre Menéndez Pidal i Bousoño hi ha una subtil diferència: el primer omple d'elogis la tradició nacional i per sobre de qualsevol altra, mentre que el segon defensa una renovació de la tradició, car admira tot el que d'irracional, visionari i desviació de les normes lingüístiques té la literatura contemporània europea ("Digámoslo de una vez y con valentia: el estilo de Antonio Machado es francamente limitado y pobre"). Podríem dir que per a Bousoño el perfecte poeta espanyol fóra aquell que posseís una gran gosadia imaginativa i formal, una greu i "essencial" moralitat.

El pes del pensament etnolingüista català i la seva aplicació a la literatura varia en cada moment. Com assenyala J. Nolas (50), en les obres de Milà i de Rubió (i, en la de Menéndez y Pelayo) el concepte de literatura espanyola inclou totes les produïdes en terres hispàniques amb independència de la seva llengua. Amb Nicolau d'Oliver (i de l'altra banda, amb Menéndez Pidal) es trenca amb la idea de literatura espanyola i s'accentua de forma més contundent la imbricació entre llengua i nació, i, per extensió entre llengua i tradició literària. Posteriorment, dins l'àmbit de les històries generals de la literatura catalana, la imbricació romandrà, però progressivament les derivacions ideològiques seran molt més subliminars. Com esmenta Nolas, les grans síntesis de Rubió i Balaguer i de Riquer-Comas "rebutgen la idea d'una literatura "espanyola" formada pel conjunt de les escrites a la península i, contra Nicolau, rebutgen, per a la seva proposta de sistematització, els criteris de tipus lingüístico-nacionalista, tot i que si més no a la primera, hi resten alguns rastres més o menys substancials".

En conclusió, com assenyala J. Murgades (51), les topificacions ètniques i la seva aplicació a la literatura -entesa com a efiç col·laborador de l'"obra" que cal dur a terme-, responien en el cas del català al desig de la burgesia il·lustrada del XIX de preservar el seu rol hegemònic i d'integració social contra tota mena de radicalitzacions (político-econòmiques: anarquisme, socialisme) i desbordaments sensuals i irracionals que proposava el romanticisme; a l'ensens, a les burgesies tocatardanes com l'alemanya i la catalana mancades d'una tradició político-

cultural de prou gruix els calia bastir un passat hipostatitzat que justificés la ideologia que es pretenia fer efectiva en el present.

A la vegada, cal tenir molt present, com esmentaven més amunt, que el pensament etnolingüista havia aconseguit la seva gran puixança en el romanticisme i que també la necessitat de bastir-se d'un passat col·lectiu propi havia estat una de les seves pretensions primordials. Recordem, per exemple, l'èmfasi de Mme. de Staël en la fixació de l'Edat Mitjana com la tradició a què les literatures germàniques havien de remetre's per tal d'afirmar-se com a vertaderes literatures nacionals. Un món medieval entès només en la mesura en què justificava la literatura romàntica i les seves íntimes tempestes passionals. Una literatura que volia fer-se representativa del geni alemany que havia estat obscurit per la civilització greco-llatina i que aleshores tornava a veure's menaçat per l'imperialisme francès. Aquesta és la gran por, aquest és el motiu de l'exaltació del tarannà nacional de la literatura alemanya i de l'obsessiva oposició que Mme. de Staël estableix entre ella i la francesa: "l'éternelle barrière du Rhin sépare deux régions intellectuelles qui, non moins que les deux contrées, sont étrangères, l'une à l'autre".

Com més anem en el segle XX, sembla que aquest tipus de justificacions hagin d'esser menys creïbles i efectives puix que de manera general hom ha assumit que les grans diferències són les de classe social i no pas les lingüístiques i/o estatals. Amb tot, l'etnolingüística és present en els moviments de conscienciació nacionalista i uniformadora del segle XX (el franquisme, el nazisme, el nacionalisme armeni, etc...). Ara: dins l'àmbit estrictament

literari, es fa difícil l'estudi d'un autor veient-lo només a través del prisma de la seva tradició nacional; però l'escepticisme davant l'etnolingüística, sobretot quan va acompanyada de clares intencions patriòtiques, no vol dir en absolut negar a la llengua la funció essencial que té en la creació literària, perquè com deia Gabriel Ferrater "la categoria d'un escriptor depèn, en gran part, de la categoria de la seva llengua" (52).

En una entrevista realitzada poc abans de la seva mort, V.H. Auden, planteja de manera concreta de quina manera unes estructures lingüístiques determinades determinen uns certs tipus d'usos literaris. "En el meu cas", deia Auden, "he après en Shakespeare l'ús d'un vast vocabulari. Una cosa que fa que l'anglès sigui tan meravellós per a la poesia és la seva amplitud de gammes i el fet que no sigui una llengua flexiva. Els verbs es poden transformar en noms i a l'inrevés, com feia Shakespeare. Això no es pot fer amb llengües flexives com l'alemany, el francès o l'italià".

En resum, si és estèril pretendre escorcollar l'ànima d'un poble a través de l'estructura de la llengua o d'una obra d'art, no ho és gens estudiar de quina manera el conjunt literari d'una llengua va reajustant-se a través del temps amb les aportacions de noves obres i com l'autor es fa seves les paraules de la tribu i els mots i els pensaments que li han arribat d'altres llengües Paul Valéry qualifica aquest darrer fenomen de *miracle d'amour* (53); nosaltres, que no som tan romàntics empreariam altres termes, però no hi ha dubte que els que han sabut conciliar i enriquir com

Gabriel Ferrater la pròpia tradició amb altres tradicions estrangeres acostumen a ésser els més grans.

La llengua determina perquè la literatura és una forma lingüística, i determina la història de la literatura (nacional i no nacional) perquè tot producte literari en forma part. Ara, com deia Borges, la nostra tradició és tota la literatura occidental (54). La polèmica etnolingüística, que d'altra banda és una reflexió essencialment moderna, no es pot resoldre de manera maniqueïsta sino acceptant que es faci el que es faci en una tradició determinada forma part ineluctable d'aquesta tradició (i, si és innovadora, la reajusta) i que fàcilment allò que hom valora com a nou (o pintoresc) dins la pròpia tradició no ho és des d'una perspectiva literària espacío-temporal més àmplia, àmbit al qual tot escriptor pertany també necessàriament. O dit altrament, Ferrater (i encara més Riba) vistos des de la perspectiva de la tradició poètica catalana són poetes innovadors, i vistos des de la perspectiva de la història de la poesia occidental pertanyen a unes nissagues tan velles com les velles faules.

II. 2. 2. 1. LA TRADICIÓ REALISTA

Els tòpics de la historiografia romàntica i noucentista s'han renovellat. Jaume Vicens Vives o Joaquim Molas (55) ja no assimilen la cultura catalana a la cultura del seny, sinó que n'observen dues tradicions bàsiques: la del seny i la de la rauxa (humanisme i contenció / passió i follia) - una obra contemporània paradigmàtica de la segona fóra la de Palau i Fabre, en la qual el poeta es rebel·la contra el conformisme català burgès ("l'escola dita del seny, casolana i rància") i ofereix un altre tipus de tradició "empeltada de follia, que és l'alquímia". La topificació ha arribat a la totalitat: *hybris* i *dike*; amb la qual cosa sembla que es torna a posar en qüestió la validesa de l'axioma l'etnolinguístic emersonià ("*Les literatures són l'expressió personal de les nacionalitats*"), puix que en tota tradició literària podem dissenyar aquest recorregut des dels dionisiacs als apolinis.

Ara bé, Molas afirma també que dins la literatura catalana hi ha un denominador comú a l'humanisme i a la passió: el pragmatisme o realisme i la consciència dels seus dos factors cohesionadors (la història i la llengua) -i, a més a més, d'altres factors col·laterals com la visió humorística-. L'afirmació de Molas s'ha d'entendre conjunturalment dins la puixança del realisme crític

de què juntament amb J.M. Castellet en fou un impulsor en el nostre país, però alhora resulta ben curiós com reprèn els vells tòpics de Torras i Bages i d'Almirall. Cal reconèixer finalment que l'"ànima nacional" catalana és essencialment realista de què *Les dones i els dies* n'és un exemple més?

Sembla que sí, o si més no, aquest és el parer de Gabriel Ferrater tal com ho manifesta (malgrat que aquest tipus de declaracions generalitzadores li fan una certa angúnia) a propòsit de la poesia de Riba i de la manca de tradició catalana entesa tant pel que fa a la quantitat com a la varietat. L'insuficient volum de producció motiva carències lingüístiques (v.g. l'escassetesa de termes de descripció moral que és en relació directa amb el migrat conreu de tradició novel·listica i de poesia metafísica) i la migrada varietat dificulta l'aparició de poètiques disperses. Però quin és el corrent amb més rendiment dins la poesia catalana contemporània? El realisme. En conseqüència, mentre que escriptors com Ferrater es veuen afectats sobretot pel primer tipus de déficit, altres com Riba pateixen de la doble mancança:

és un era ben conegut de tots els escriptors catalans, i no cal pensar-s'hi gaire per anomenar-lo: és la manca d'una tradició. Però el cas de Riba era particularment ofegador. La majoria de nosaltres podem pensar que la nostra carència és, per dir-ho així, merament quantitativa: que en tindriem prou si el nostre passat literari, sense variar-ne la tonalitat, fos més ric i detallat -o sigui, en definitiva, si tinguéssim més *llengua* ja calibrada literàriament, feta una eina fina per al nostre treball. Riba no n'hauria tingut prou. Dit d'una manera tosca, el fet és que a Riba el conjunt de la

literatura catalana, l'antiga i la moderna, no li agradava, no l'enriquia ni el sostenia. (...) Seguint per les tosquedats, la literatura catalana, si és alguna cosa, és realista, i del realisme Riba mai no va saber què fer-ne (...). (56)

Ara: la ironia del cas és que després de l'esforç de Riba per instaurar una línia poètica no realista dins la tradició catalana, la generació següent malgrat els homenatges públics i privats que li oferí, no va prendre la seva obra com a model, sinó que es va llençar amb més força que mai cap al realisme. El problema que se'ns planteja a nosaltres és definir què és una literatura realista i de quantes maneres s'ha concebut (dins i fora de la literatura catalana), tot i que en el capítol sobre el medievalisme de Ferrater he dissenyat ja la línia en què actua Ferrater.

Reprement, doncs, el que deia Huizinga a propòsit del realisme medieval, podem veure que per a Ferrater tampoc el realisme es contradiu amb el formalisme, ans al contrari, "les formes d'art realista són precisament formes i no cap altra cosa" (57). I de la mateixa manera que en literatura Ferrater assimila realisme i formalisme, en pintura fa sinònims formalisme i materialisme. Ferrater defensa el realisme amb la mateixa decisió que Gottfried Benn afirma en la seva conferència del 1951, "Problemes de la lírica", que "el bon poeta és el poeta realista".

Ara: l'actitud antagonica del realisme (ferrateria) no és la de Riba sinó la que C. Pavese anomena *angelicalisme* (58), la que neix de la confusió entre el moment metafísic, inefable d'una vida

espiritual incipient i la realitat verbal de la poesia i adopta les formes del "poemeta en prosa" (sic), de la prosa evocativa, de l'ermetisme o de la faula màgico-realista. Breu: el limbe de la retòrica on conviuen "pures intuïcions", "raptos eteris inexpressables" i "moments aurorals". Segons Pavese, l'angelicalisme és propi d'èpoques involutives o de detenció (recordem que D'Annunzio presidia la tradició italiana immediatament anterior a Pavese) mentre que el realisme es dona en èpoques d'avenç i té com a tema de treball les relacions entre infraestructura i superestructura. És a dir, Pavese s'està referint al realisme històric envers al qual es mostra també molt escèptic ja que es corre el risc d'elevar l'economisme a superstició mítica. Pavese com Ferrater s'allunyen tan de l'angelicalisme com de la poesia social (el primer a la recerca del mite no angelicalista o del realisme simbolista i el segon a la recerca d'un realisme "moral" molt distint del potenciat des del realisme històric).

Ja Bertolt Brecht assenyalava que no hi ha una fórmula perenne de realisme ja que cada època exigeix un tipus de realisme distint (afirmació adreçada directament contra Lukács, el qual afirmava que el naturalisme del XIX podia ésser un model pertinent per a la novel·la realista del XX). Per a Brecht realista vol dir "descobrir el complex causal social / desenmascarar els punts de vista dominants com a punts de vista dels dominadors / escriure des del punt de vista de la classe que té a punt les millors solucions per als problemes més urgents en què la societat està ficada /

accentuar el moment de l'evolució / ésser concretes i possibilitar l'abstracció" (59).

Quina relació existeix entre aquesta definició de Brecht i el realisme de Ferrater? Directament cap perquè mai Ferrater usaria d'aquests termes per parlar de la forma realista tal com ho podria fer un poeta social, excepte pel que fa al darrer sirtagma -"ésser concrets i possibilitar l'abstracció"- la qual cosa implica que, per a Brecht, l'estil realista no rebutja res, ni tan sols la fantasia (v.g. Shelley) car la realitat és varia i complexa. Aquest actitud relativitzadora de Brecht és un dels motius pels quals Ferrater admirava la seva obra i, sobretot, perquè, tot i ésser un escriptor compromès, la seva obra posseïa una gran qualitat (60) i perquè li havia ensenyat el camí d'una escriptura "econòmica" en què la concreció poètica s'expressava a través de històries quotidianes.

Tampoc Ferrater congeniava amb l'esperit totalitzador i doctrinari del *sancta sanctorum* del realisme històric, G. Lukács, ni amb l'estretor del seu concepte de realisme que tanmateix pretenia fer vàlid per a obres tan heterogènies com les de Proust, Kafka, Joyce, Balzac o Beckett. Com subratlla J.P. Stern a *On realism*, no s'ha de concebre el realisme com una forma de creació vàlida per a qualsevol moment de la història imbuida d'una sèrie d'elements fixos (per exemple, dir que el text realista s'oposa al pensament metafísic fóra vàlid per a *Les dones i els dies*, però no per al realisme medieval): "Realism is thus not a single style and has no specific vocabulary of its own, except in contrast to styles and vocabularies employed by other modes of writing in any given age. It is not a *genre*, nor a *Weltanschauung*, but rather

a disposition of mind and pen, something like a humour -in brief a mode of writing. As a mode it makes its appearance in all kinds of cultural situations yet is identical with none." (61).

Ferrater discrepa de la teoria de Lukács en el seu concepte de realisme aplicat de forma indiscriminada i, sobretot, en la maximalització del realisme socialista per sobre d'altres tendències literàries (realistes i no realistes). Crec que els arguments i el to de la crítica que li fa T.W. Adorno podrien ésser perfectament subscrits pel propi Ferrater:

No se puede, como hace Lukács, ignorar como simple epifenómeno que lo que define como estado avanzado de la conciencia en el realismo socialista ofrece sólo escorias pantanosas y muertas en las formas artísticas burguesas. Es preciso poner en claro las razones objetivas de este hecho. Ese realismo no se deriva, como parecería cómodo a los sacristanes comunistas, de un modo socialmente sano, sino sólo del atraso de las fuerzas sociales de producción y de la conciencia en las zonas de influencia soviética. (62)

J.M. Castellet en la seva antologia *Veinte años de poesía española* (1960) confronta la tradició simbolista i l'actitud realista (63); diverses han estat les crítiques a aquesta antologia i a aquesta simplificació de la poètica simbolista reduïda a un mer parsianisme i menystenint el fet que l'ús de la llengua col·loquial es troba ja en el simbolisme (i en el romanticisme). Per tal de demostrar aquesta hipotètica antitesi poètica, Castellet no dubtà a mistificar la imatge de l'obra machadiana i a presentar-la com el

model de poesia social a seguir, quan de fet l'obra de Machado -i també la de Carner- demostra justament el contrari, que simbolisme i realisme no són formulacions irreconciliables i que es pot conrear una poètica simbolista i realista alhora. A més a més, cal assenyalar que Castellet aprofita (o si més no comparteix) tot i atorgant-los una dimensió molt més compromesa, les idees que Joan Ferraté exposa en el seu article de 1960 sobre la poesia de J. Gil de Biedma i C. Barral, "Dos poetas en su mundo":

El testimonio social de la poesía es un valor del tono, no del asunto; y el tono no se adopta, sino que se asume, no se elige, sino que se acepta y se da tal como lo dicte la propia situación afectiva. (...) No se trata, pues, de un tono adecuado a una situación efectiva que en él se refleja, sino de un tono preparado de antemano y acomodado a cierta idea previa acerca de lo que es "propio" y "oportuno". El "tono de poeta" es un tono ya de por sí fraudulento, puesto que, ni como condición social ni como situación personal, la poesía no tiene realidad específica. (...) El tono justo será, desde este punto de vista, el tono de la experiencia real, el de las relaciones humanas reales, el de las actitudes del hombre viviente realmente en un mundo que él conoce y que se conoce, aunque no se lo formule, por todos; (...) La justeza del tono consistirá en la adaptación de la voz del poeta a la realidad de su experiencia, en la realidad de su voz como voz efectiva en el mundo, como voz de la experiencia del mundo. (64)

J.M. Castellet proposa en l'antologia que féu conjuntament amb Joaquim Molas, *Poesia catalana del segle XX* (1963), i en la de *Un cuarto de siglo de poesia espanyola* (1965) la conveniència d'una

mateixa poètica per a la literatura castellana i catalana: el realisme crític o històric, el qual tingué com a màximes les ben conegudes de "A la inmensa majoria", "Poesia es comunicaci6n", "La poesia no es un fin en sí mismo sino un instrumento para transformar el mundo" de Blas de Otero, Aleixandre i Celaya, respectivament. El programa del realisme històric de Castellet i Molas (65) (bàsicament el mateix que Boussoffo havia presentat al 61 (66) l'inici de) qual els abellia de situar-lo l'any 1959 en què mort Carles Riba (el símbol del simbolisme i del classicisme) i que fou efectiu durant la dècada dels seixanta, queda resumit així: el poeta és un home entre els homes i ja no un ésser privilegiat il·luminat i solitari; validesa de l'experiència poètica en tant que expressió d'una altra experiència, la personal del poeta, compartida amb els altres homes i tipificada en el poema: el poeta pot ésser el protagonista del poema, però mai com a total subjectivitat, sinó en tant que persona representativa d'un grup social; el mètode d'abstracció de l'experiència real no serà el mitològic-simbòlic sinó l'històric-narratiu (èpic, satíric...); el llenguatge ha d'ésser directe, col·loquial, racional i quotidià: la funció comunicativa (i no la poètica) és la primària i principal del missatge poètic; la finalitat no és l'art per l'art o la bellesa abstracta sinó enriquir la cultura de l'home i alliberadora de les innombrables alienacions que l'opremeixen, en conseqüència, el destinatari del poema ha deixat de ser l'élite intel·lectual i ara és una majoria cultural.

Malgrat que Ferrater participa molt més d'aquest paradigma poètic que no pas del que presentava Friedrich a propòsit

de la poesia moderna, no podia tampoc acceptar el maniqueisme subjacent en aquest programa.

Per a Castellet i Molas només hi ha dues actituds poètiques possibles: o l'elitista i evasionista de l'art per l'art o la compresa socialment i històrica del realisme històric. I Ferrater no és ni una cosa ni l'altra. Parla d'esdeveniments històrics, però sempre des d'una visió individual i subjectiva. Reflexiona moralment, però no moralitza. Fa ficció autobiogràfica, però sense pretendre elevar la seva experiència del món a un model de representativitat social vàlid a la resta d'homes. Castellet i Molas parlen del realisme com a veritat i pretenen identificar literatura i problemàtica del món. Ferrater parla del realisme com a versemblança i rebutja la teoria de l'espill. Ells primen la funció i l'efectivitat de la literatura; aquest prima l'estructura ben trabada i la seva qualitat. A Ferrater li mancava la demagogia, el messianisme i el narcisisme necessari per a esdevenir un poeta líder de la causa socialista, alguns com Vallverdú se n'adonaren i excomunicaren la seva obra, altres com Molas i Castellet o com G. Grilli la mistificaren donant-ne només la lectura que justificava els seus propòsits (67).

Aquest desacord amb el realisme social del moment i la capitalització del terme realista que s'estava efectuant provocaren una certa indisposició per part de Ferrater a qualificar de realista la seva poesia, tal com explica Gil de Biedma:

Pero Gabriel y yo, en nuestras conversaciones, no se nos ocurría jamás utilizar el término *realismo*. Pero sí que los dos apreciábamos, y era el criterio más importante, juzgar a un escritor por lo que llamaríamos "sentido de la realidad". Algo que incluye el sentido común, pero que se refiere más a saber cómo van las cosas, qué es lo que importa a los seres humanos, qué es lo que te importa a ti y que es lo que son puras ilusiones. (68)

Alex Broch assenyala l'any 1980 que, malgrat la crisi que experimentà el realisme històric a finals del seixanta, . "mai no s'ha deixat de publicar poesia de signe realista", al costat d'altres tipus de produccions. Broch subratlla la importància de la poesia de Ferrater en el canvi d'orientació realista que passa del quotidià social al quotidià individual: "Per tant ens trobem amb un realisme existencial que ho és, en tant que utilitza un llenguatge narratiu i essencialment denotatiu, però sens prendre, en cap moment, l'actitud pedagògica i militant que adoptava el realisme combatiu" (69). Aquesta és una de les raons per les quals Broch atorga a Ferrater el mèrit d'haver obert les portes a camins creatius nous. Les altres dues foren la reivindicació de Ferrater de poetes com Riba, Foix i Carner -i és ben curiós que Broch qualifiqui a Carner de poeta "absolutament estrany i oposat al realisme", com si encara patíssim del maniqueisme simbolisme vs. realisme- que va oferir noves i suggestives lectures per als nous poetes i la seva actitud altament sensibilitzada envers els problemes de la llengua.

També Jaume Pont (1980/1984) (70) subratlla la importància de la poesia de Ferrater en la dècada dels seixanta i la

seva influència en les generacions posteriors, tot i separant-la radicalment dels plantejaments de la poesia social. La de Ferrater no és, per a Pont, ni una poesia d'urgència, ni una poesia que privi el col·lectiu per sobre de l'individual. Pont inclou la poesia ferrateriana dins la tradició d'arrel anglosaxona de la "poesia de l'experiència" i n'observa la gran influència que exercí sobre poetes (també anglòfils) com Pessarrodona (71), Comadira, Oliva i Parcerisas, sobre Formosa (més proper al romanticisme alemany, a Dreht i a Pavese) i, encara, sobre les noves generacions, si bé en aquestes darreres domina un esperit neorromàntic, simbolista i irracionalista comparable al de la poesia castellana coetània dels *novísimos*.

Entre altres autors que han reconegut el mestratge de Gabriel Ferrater, podriem citar per exemple a Sala-Valldaura (72) el qual considera Ferrater com un dels dos poetes (l'altre fóra Joan Vinyoli) que van fer possibles noves alternatives realistes dins la literatura catalana més enllà de les restriccions que imposava la poesia social. Sala-Valldaura i V. Altaló observen, en la seva obra *Les darreres tendències de la poesia catalana 1968-1979* (73), cinc tipus de realisme dins la poesia catalana dels setanta -a més a més d'altres tipus de producció poètica (retoricistes i signífiques) (74)-

a) *Realisme civil*: epigons de la voluntat transformadora de la societat mitjançant el poema del realisme històric; b) *Realisme existencialista*: lirisme confessional i jocfloralesc, clítxes heretats de la Renaixença i adolescents angoixes vitals; c) *Realisme narratiu*: quantitativament i qualitativa molt més important que els anteriors

i en què destaquen la penetrant influència de Gabriel Ferrater (el realisme irònic, la riquesa del llenguatge, les noves òptiques de la quotidianitat, l'assimilació d'autors estrangers com Pavese, Brecht, etc.); d) *Realisme intensiu*: alt grau de subjectivització "que comença en la reflexió del fenomen amorós, recull el narrativisme de tarannà moral de Gabriel Ferrater, accepta la sublimitat amb caiguda catàrtica de Joan Vinyoli, per acabar en l'adveniment del delit més neguitós i alliberador, a les portes d'un nou i intens neoromanticisme"; e) *Hiperrealisme*: cosmopolitisme, modernitat postavantgardista i postestructuralista.

Llevat de moltes poques excepcions, es pot parlar d'un acord unànime a l'hora de valorar la importància de la influència de Gabriel Ferrater en les generacions posteriors (un exemple recent el tenim en les declaracions de Joan Margarit (75)). Amb tot, com diem, hi ha veus dissidents, una de les quals fora la del crític Enric Sullà.

Sullà (76) considera que la gran alternativa al realisme del seixanta (Espriu, Pere Quart, Ferrater) -que ell caracteritza com una poesia que reflecteix "una col·lectivitat en crisi i els diversos aspectes de la vida quotidiana amb pretensions crítiques, que a vegades es concretaven en sàtires, de tot el qual es podia deduir una proposta de revolta político-social" i en què podia observar-se no només un canvi de poètica respecte a les generacions anteriors sinó a nivell formal ("es va passar del vers al versicle, es va emprar el llenguatge directe i col·loquial, un estil discursiu i una forma narrativa")- no ha estat un mèrit de Ferrater (puix que en

forma part), sinó de la poesia postferrateriana. Aturem-nos aquí. A més a més de la suspicàcia que s'amaga darrera el terme de "versicle", és evident que, per a ell, el discurs ferraterià performa el paradigma del realisme històric. I és evident pels exemples d'altres crítics que hem esmentat que Sullà fa una lectura contrària tant en aquest article com en el de 1980 -en què emprà fins i tot la paraula "militant" (!) per referir-se a Ferrater (77)-. A més a més, Sullà considera que Comadira és l'únic cas en què es pot parlar de "certa" influència de Ferrater (78) i la desment en tots els altres (fins i tot en Parcerisas i en Pessarrodona).

On troba Sullà la "proposta de revolta politico-social" en la poesia de Ferrater? Caldrà que ens ho expliqui més detalladament. Tot i que la seva lectura contradia la percepció dominant de l'obra de Ferrater des de meitat dels anys setanta i la que jo defenso, totes les *misreadings* (la seva, la dominant i la meua) demostren un cop més la condició d'obra oberta de l'art.

Obviament, el tema del realisme com a concepte per se i en tant que tendència literària dins la literatura catalana contemporània (la seva evolució, els factors estètics i sociològics que condicionen la seva cristallització, etc.) no queda ni de molt exhaurit amb l'esbos que acabo de presentar, com tampoc no hem parlat de quines maneres concretes els poetes posteriors a Ferrater s'hi atansen i se n'allunyen. Estudis específics sobre aquests temes vindran a complementar els punts que aquí, simplement, presento com a marc referencial l'al·lusió al qual era, tanmateix, del tot imprescindible en un estudi sobre la poesia de Gabriel Ferrater.

II. 2. 2. 2. DEL REBUIG AL
 SUPORT: DEL ROMANTICISME CATALA
 ALS MODELS DEL NOUCENTISME

*La llengua ha d'ésser particular i l'esperit
 incontenible.*

J. Carner

Les dones i els dies s'oposen estèticament i formal a la literatura renixentista i modernista. Estèticament perquè, com deia Alexandre Plana a proòsit del romanticisme català: "El segle passat tenia una tendència ontològica tant forta que resolvia les tendències vers termes ideals i, quan aquests cercaven una concreció era una altra forma ideal la que prenien. Fou el segle dels grans adjectius, i dels grans substantius amb inicial. Les tres paraules sagrades: Patria, Fe i Amor foren tres eixos a l'entorn dels quals girava la lirica, però aquests eixos no tenien en la terra el llur sosteniment; romanien en l'aire. Eren tres inicials lluminoses, quan havien d'ésser les tres arrels de la realitat." (79).

Fins aquí Plana i Ferrater foren totalment d'acord. Ara: no n'estan en la defensa del model de poeta que ha de servir com a oposició al model del poeta català romàntic. Així, Plana que es lamenta que en el segle passat el realisme anés només cap al teatre i no cap a la prosa, no contempla en absolut la possibilitat d'una poesia realista, car per a ell "el regne de la poesia és la

imaginació i el regne de la prosa el realisme". Plana critica les grans majúscules dels seus predecessors i no se n'adona que ell en ret culte encara a una: la de Poeta Redemptor (80), que en aquest cas fóra el poeta noucentista que sap formular a la manera clàssica l'"espiritualitat reposada i enèrgica de la terra i la raça".

L'oposició formal respecte a la poesia renaixentista es troba tan a nivell de gènere (ells cultivaven sobretot la balлада, la cançó, el romanç històric o pre-rafaelita, el poema en prosa i el relat simbòlic) com en el mode de manipulació dels temes, els quals eren tractats, com ens recorda Joaquim Molas a la introducció de la seva antologia *Poesia catalana romàntica*, "d'acord amb les tècniques més genuïnament romàntiques: polimetria; llenguatge expressiu i pintoresc, ple de vulgarismes, d'hipèrbatons i d'antitèsis; riquesa i peculiaritat de l'adjectivació; exclamacions, ús abusiu de punts suspensius, etc." (81). La inseguretats de la seva llengua plena d'arcaïsmes, de dialectalismes i de castellanismes es contraposa a l'aplom i a la naturalitat de la llengua carneriana i ferrateriana.

Els seus models literaris són també diferents perquè, a excepció de les *misreadings* de March, Petrarca o d'algun escriptor castellà com Manrique, la tradició medieval no compta per a ells i quan l'usen ho fan de la manera més banal (sobreposant cites de trobadors al discurs o fent de l'Edat Mitjana un simple decorat nostàlgic per fer "ambient") i sempre per a justificar el seu propi discurs, essencialment elegíac, provincialista, bucòlic, sensualista decadent i enyoradis de la pàtria llemosina (82).

Pel que fa a la tradició romàntica europea només coneixen els francesos i els castellans (Hugo, Lamartine i Zorrilla) i, encara, molt superficialment, ja que, com esmenta A. Yates (83), no és fins a la primera dècada de segle XIX que arriba a Catalunya l'impacte de la tradició romàntica. Però aquesta tampoc serà la línia romàntica que pesa en la poesia de Ferrater (Wordsworth, Byron, Heine), sinó la nietzscheana (Maragall) o la holderliana (Riba). I ni tan sols quan els renaixenços o Maragall fan poesia narrativa esdevenen un precedent vàlid per a Ferrater ja que l'heroisme i la grandiloquència dels seus romanços històrics o dels seus relats al·legòrics impossibiliten l'establiment de qualsevol mena de continuïtat entre ells i Ferrater (i tampoc podem traçar-la amb la poesia dialogada de Guimerà -que anticipava la seva vinculació posterior amb el teatre- pel mateix motiu: la seva obsessió de grandesa). Com diu Gabriel Ferrater:

El romanticisme es el término clave, el genio que aniea prácticamente toda la literatura catalana hasta Maragall. Pero se trata sólo de un aspecto del romanticismo: el menos íntimo por así decir, el que no arranca de Leopardi sino de Manzoni (parafraseado por Aribau), y no de Wordsworth o Coleridge sino de Scott. (84)

En arribar el modernisme no canvien gaire els pressupòsits estètics. La inseguretats lingüística roman i roman el model de Poeta *au-dessus de la mêlée*. Així, per a Víctor Català, l'artista és vist com un ésser superior, solitari, revolucionari, messiànic i "sempre iconoclasta i ultradogmàtic". El ruralisme amb

totes les seves formes col·laterals (folklorisme, costumisme) segueix vigent tot i adoptant-ne altres com el rousseaunianisme (v.g. el noble salvatge del *Gaietà de Solitud*). Ruralisme que serà la causa per la qual els noucentistes s'apartaran de la novel·la tot i responsabilitzant a aquest gènere dels mals endèmics de la literatura catalana. Deia Xènius: "No hi ha res més aliè a la sensibilitat noucentista que la crua i adotzenada història narrada" i Carner afegia: "Com la novel·la es nodreix de constatació, no pot referir-se a una Ciutat quimèrica. La novel·la no és profètica i alada com la poesia". El prejudici noucentista envers la prosa tindrà conseqüències fatals per a la tradició lingüístico-literària catalana tant pel que afecta a la prosa com a la poesia, tal com hem vist en els capítols anteriors.

I de la mateixa manera que els noucentistes van errar independitzant els registres poètics dels registres en prosa (i adjudicant a cadascun poètiques antitètiques), la seva ruptura entre ells i la tradició anterior va tenir conseqüències derivades força importants: la incomprensió del moviment romàntic en general entès com a mera exaltació de l'espontaneïtat, del sentimentalisme bla, del folklorisme i de l'irracionalisme, i el consegüent allunyament de la tradició literària medieval que és a què es remetien amb menor o major fortuna els romàntics.

Aquesta percepció parcial del romanticisme produïda en identificar-lo amb el sucedani romàntic que s'havia conreat a Catalunya és absolutament activa en Ors, però no en Riba el qual va saber distingir la profunditat del pensament poètic romàntic de les

falses imitacions renaixentistes i modernistes. En Gabriel Ferrater conflueixen totes dues percepcions. A voltes parlarà amb un total desafecte orsià del romanticisme i a voltes, gràcies a la seva formació ribiana, sabrà valorar la grandesa de poemes que han conreat poètiques distintes a la seva. I, alhora, les ambivalències del seu judici envers el romanticisme s'entenen per la complexitat i varietat del moviment romàntic per se tal com hem explicat en el capítol II. 1. 2. 1.

Gabriel Ferrater dedica bona part de les conferències sobre Ruyra al tema de la novel·la catalana. Raons bàsicament sociològiques són les que adueix per comprendre l'abast del problema: una societat que no s'organitzava encara pel principi modern del simultaneisme -de què en parlaven en el capítol III. A. 2. 2.- 1, en conseqüència, que impossibilitava la reflexió clau de la novel·la moderna: "el conflicte sincrònic entre societats diferents amb standards de valor moral i d'apreciació intel·lectual absolutament distints" -impossibilitat que es devia també en gran mesura a l'intent de conscienciació i unió nacional-; un plantejament ruralista de la novel·la quan la novel·la moderna, per les raons que acabem d'aduir, ha d'ésser essencialment moderna i constituir la història moral contemporània de què parlaven els Goncourt; una burgesia que no havia sabut educar els seus fills i no els havia bastit del posit de tradició necessària, etc..

és a dir que la novel·la catalana només hauria pogut néixer a Barcelona i per casualitat cap dels escriptors barcelonins no s'hi va llençar, no tenia talent o predisposició per a escriure. És a dir

que ens trobem que, per una part, hi ha raons purament fortuïtes: el fet que no surti un escriptor barceloní amb prou lucidesa intel·lectual per analitzar realment els fenòmens de la seva societat; per altra banda, amb prou independència econòmica per poder peratre's el luxe de passar-se cinc anys assegut davant d'una taula i omplint pàgines de novel·la; i, per altra part, prou desil·ligat -i aquí ve el conflicte, el conflicte essencial en l'ordre extern- de la burgesia catalana per a jutjar-la amb independència d'esperit.

LA POÈTICA DEL BALBOTEIG

Abans de passar a analitzar els models literaris catalans que van actuar de manera positiva en l'obra de Ferrater, em permeto de fer una petita digressió a propòsit d'un recurs formal -"aparentment" banal- la presència o absència del qual em sembla molt significativa per copsar de manera ràpida i sintètica les dues actituds estètiques enfrontades que estem estudiant (la romàntico-modernista i la noucentista-ferrateriana): la tipografia, i, en concret, els punts suspensius i les admiracions. Hi ha autors per als quals els punts suspensius funcionen quasi com a emblema de la seva poètica: la poesia com a infinita suggerència. Cents i cents de punts suspensius trobem en la poesia de Rubén Darío ("¡y no saber adónde vamos, / ni de dónde venimos!..."; "Cuando quiero llorar, no lloro... / y a veces lloro sin querer..."; "Sus rosas aún se dejan la fragancia... / una fragancia de melancolía...") o en la de Gustavo Bécquer ("Poesía...eres tú"; "ésa... no volverán"; "Pasó la nube de dolor..., con pena / logré balbucear

breves palabras... / ¡Quién me dió la noticia? ... Un fiel amigo... / ¡Me hacía un gran favor!... Le di las gracias"). Poètica que Ferrater anomenava, seguint Ors, la "poètica del balboteig". Vegem-ne un exemple de Raimon Casellas:

No... no ha vingut encara l'hora de la pau... -deia com en somnis plens d'angúnia -. No... Jo me la creia a prop, a prop... ja la tocava amb la mà... i ara s'allunya, s'allunya... perquè encara no m'he esbandit bé de les cabòries de la terra...

Mes, com aquella quietud s'anava allargant tant, alguns varen començar a neguitejar-se... Semblava que no estiguessin bé, que patissin, que els pessiguessin, que els entrés una mena de defici... L'un es burxava l'orella... l'altre es gratava el cap... Així, amb aquesta angúnia, anava passant el temps, i el silenci s'eternitzava... Fins a l'agonitzant, des del seu llit de dolor, cada instant se li tornava un sigle, cada hora una eternitat...

Ara m'agafaran... -pensava a cada punt- m'aboïtaran amb llençols... i em duran cap a la fossa... (85)

Eugeni d'Ors va reflexionar durament sobre aquest emblema tan car a la poètica del balboteig: "Els punts suspensius formen part de l'arsenal d'immoralitats de la literatura contemporània.- Evidentment, al constatar això, devem dir-ho sense acritud. Solament el qui fos net de culpa podria tirar la primera pedra. Mes no es temerari afirmar que els punts suspensius apertanyen a un ordre estètic aproximadament anàleg als xiprers de Boecklin, a les llànties de Maeterlinck, al lirisme de tants altres, al conjunt de trucs i de mètodes, sota els quals se dissimula la incapacitat per a

la precisió.- En resum, un materialisme groller, sots pretext d'eteri espiritualisme. Perquè noteu això: se pretén que els mots són insuficients per a expressar certes emocions. I lo que no arriben a expressar les paraules, se vol que ho expressin, simplement, els signes tipogràfics! No. Contra tot això cal afirmar el poder, la profunditat de les paraules. Com cal afirmar, contra tot rastre de romanticisme, el valor, la profunditat possible de les idees." (86).

A *Les dones i els dies* no trobarem cap punt suspensiu perquè Ferrater participa del mateix rebuig d'Ors envers les produccions literàries deliquescents i de l'estima que aquestes han demostrat sempre pel simbolisme d'aquest signe tipogràfic. Tanmateix, apareixen, de tant en tant, uns guions -que no hem de confondre amb els guions que introdueixen un diàleg o una altra veu del jo poètic- que, aparentment, semblen tenir una certa similitud funcional a la dels punts suspensius, però que, al meu entendre, com dic, és sols aparent, ja que el guió ferraterià substitueix la suggerència infinita dels punts suspensius pel tall en sec, per la idea o la frase penjada en l'aire. No és el final suavíssim dels dos punts, sinó un final abrupte. No pretén evocar mil suggestions, sinó formular una perplexitat (o deixa perpleix al lector).

A *Da nuces pueris* apareix aquest signe tipogràfic de suspensió situat a final d'estrofa o de poema a "Primavera" ("com proven de creure / que torçant ara en sec, un camí obert---"), "Mœurs exotiques", "Octubre", "Paisatge amb figures" i "Mecànica terrestre". A més a més, en els dos darrers poemes acompanya interpelacions al lector, és a dir la seva funció entra, en certa

manera, en concomitància amb la de introducció de diàleg ("Partim- nos / els dies que vindran per tots nosaltres, / com els grillons d'una taronja. Té---"; "Ara calcula / les masses, les libracions dels cors---"). A *Menja't una cama* el trobem, per exemple, a "Le grand soir" ("ni confiàvem ja que la tardor / final, oberta---"), i a *Teoria dels cossos* apareix, entre altres, a "Heu", "De lluny", i "Les generacions" -en aquest darrer poema reforçant la suspensió d'una construcció anacolútica-.

Els poetes que usen prolíficament el signe dels punts suspensius acostumen a realitzar amb la mateixa profusió enunciats admiratius, puix que totes dues són les formes més adients per aquells que defensen l'axioma de "*Le lyrisme est le développement d'un exclamation*". Aquesta correlació és visible tant en la poesia romàntica catalana com, per reprendre els dos exemples anteriors, en Darío (¡Salve al celeste sol sonoro!"; "Juventud, divino tesoro, / ¡ya te vas para no volver!") i en Bécquer:

Llegó la noche, y no encontré un asilo,
 ¡y tuve sed!... Mis lágrimas bebí.
 ¡y tuve hambre!... ¡Los hinchados ojos
 cerré para morir!
 ¡Estaba en un desierto! Aunque a mi oído
 de las turbas llegaba el ronco hervir,
 yo era huérfano y pobre... ¡El mundo estaba
 desierto para mí! (87)

No és d'estranyar, doncs, que en la poesia de Ferrater es trobi un número ben migrat de signes d'admiració (v.g. a *Da nuces pueris* no n'hi a cap) i que fins i tot, en moments en què usa enunciats admiratius com a "Tro vos mi siatz renduda" decideixi prescindir de l'excessiu èmfasi que comporta aquest signe tipogràfic.

Ni la poètica de la suggerència, ni la dels èxtasis exclamatius són les poètiques a què es remet Gabriel Ferrater. En els capítols anteriors hem assenyalat quin són els seus models de discurs mestres (la literatura medieval, els poetes llatins com Catul o Marcial, el romanticisme de Wordsworth, Byron i Heine, la poesia anglosaxona de l'escola hardyana (els trentistes), etc.). En aquest hem vist fins ara quins són els models literaris de la tradició catalana que rebutja (el de la Renaixença i el del Modernisme). Òbviament, el que manca és donar compte de les branques de la seva pròpia tradició que van intervenir positivament en la seva formació i en el seu discurs. Una fóra, com hem dit, la de la literatura medieval (els trobadors i Ausias March). L'altra estaria formada pels poetes noucentistes Carles Riba i Josep Carner i per J.V. Foix.

A PROPOSIT DE CARLES RIBA

Gabriel Ferrater esmentava sovint l'entusiasme que dels setze als vint-i-cinc anys havia sentit per l'obra de Riba i el necessari distanciament que va haver d'imposar-se més tard: "Jo recordo com vaig estar ben bé deu anys sense poder llegir res de

Riba, simplement perquè l'havia llegit massa quan era jove" (88), assenyala en el pròleg a *Els lloms transparents* de J.V. Foix. Aquest canvi d'actitud substancialment parricida que, com assenyala Harold Bloom, és present en gairebé tot escriptor, no l'hem d'entendre però, si més no en el cas de Ferrater, com una desagradida desafecció envers l'obra de Riba. Ans al contrari, l'admiració de l'obra no minvà (i encara se li sumà l'amistat personal amb el poeta), tot i que a l'hora d'escriure la seva pròpia obra se'n distancià, perquè amb els temps els seus interessos poètics l'havien conduit envers altres direccions i, de no haver estat així i d'haver tractat d'imitar-lo, molt possiblement la imitació hagués esdevingut plagí.

Quan l'any 1959 mort Carles Riba, Ferrater escriu un article en la revista *Índice de Artes y Letras* (89). Aquest text, a més a més de constituir un panegíric a l'amic, al poeta i a l'intel·lectual, posseeix dos dels trets estilístics fonamentals de la poesia que havia començat a escriure des de l'any abans (90): els correlats objectius sorprenents, però tanmateix racionals i provinents de l'experiència quotidiana -l'estil que alguns crítics titllaran d'expressivament "dur"-: v.g. la comparança de la cara del poeta mort "como una casa bombardeada"; i l'impacte de l'epifonema produït, com en aquest cas, mitjançant un d'aquests correlats -i el més curiós encara és l'aparició del verb domèstic i contemporani "centrifugar" que trobem a "Poema inacabat" al vers 405 amb un sentit negatiu i una funció materialitzadora molts similars (91)-: "Y así con todos los demás aspectos de su obra total; cuando llegue el momento de

trazar un retrato matizado de su persona habrá que referirlos todos a su poesía; no utilizarlos para centrifugar su corazón de poeta".

Així mateix, són presents altres trets característiques del seu discurs assagístic: les diatribes a la societat catalana i a la seva literatura ("Siendo así las cosas, se hace posible la actitud de la sociedad catalana amplia ante su literatura: la quiere y la mira, pero a condición de que no sea muy auténticamente literatura, de que sea un tibio derrame de blanda emoción de grupo en formas vagas y no expresión nitida de una visión sincera y de un modo de ser inventivo. Se soborna al escritor pidiéndole que sea mediocre; no equivocándose al juzgar su valía, lo que también podía ocurrir en otras partes: exigiéndole expresamente que sea aburrido y bobo, eximiéndole de mostrar fantasía o pasión o lucidez."); el *décalage* entre una cultura que només sap magnificar la poesia i els pobres resultats que en produeix -recordem l'article "Madame se meurt"-, i l'admiració dels tres màxims exponents del Noucentisme (Riba, Carner, Guerau de Liost), entre altres raons, per la seguretat i precisió del seu llenguatge literari: "Una de las deficiencias que constituyen el exoesqueleto de la sociedad urbana catalana es el respeto y la estima por la poesía. Riba es uno de los tres únicos poetas genuinamente articulados, quiero decir no balbucientes, que ha dado la literatura catalana desde su resurgimiento en el siglo pasado, siendo los otros dos, obviamente, Carner y Guerau de Liost.").

Les conferències sobre Carles Riba que Gabriel Ferrater realitzà entre el 26 de novembre de 1965 i el 25 d'abril de 1966 a la Universitat de Barcelona, a més de constituir una lectura intel·ligentíssima de la poesia de Riba i de la seva evolució, representen també un material indispensable per a la comprensió de

la idea de la literatura de Ferrater i per a l'estudi de la naturalesa del seu quefer crític. En podem observar aquesta sèrie de característiques:

La reflexió, que és recurrent en tots els seus discursos assagístics, sobre la importància de la pròpia tradició (i de les seves mancances) i l'establiment d'influències i concomitancies entre diverses poètiques (Ferrater relaciona Riba amb Petrarca, Baudelaire i Leopardí perquè tots quatre descriuen "la vida interior com una mena de lluita i de contraposició d'entitats abstractes personalitzades. És a dir: hi ha com una mena de titanomàquia de la vida interior" (92); amb Rilke per l'ús poètic de la mitologia; i amb Dickinson per l'aparent senzillesa d'uns poemes d'una gran complexitat metafísica).

Defensa de la premissa que tot vers, tot poema és intel·ligible (si es tracta d'un poema "sensat", i els de Riba ho són) i, en conseqüència que el lector no s'ha de deixar endur per estupefaccions hermètiques, sinó que ha d'usar el seu sentit comú i els seus coneixements literaris i culturals per tractar d'"entendre". Funció del vers com a joc i com a tensió entre dues estructures -en l'explicació de la qual Ferrater no dubta a vincular-s'hi com a poeta (93)-. L'afirmació rotunda que la finalitat de la poesia no és la de comunicar idees tal com pretén el programa de la poesia social: "Les idees (quan algú és capaç de tenir-ne, com Riba n'era capaç) són el començament de la poesia, no pas el final. El final, és simplement, una pura imatge (una cosa innocent, com aquest cos que ha estat subtil per servir-se de l'ànima) de les idees que hi havia a

començament" (94). Apareix també la no menys rotunda afirmació leitmotiv del famós assaig de Ferrater, "Madame se meurt" -i del seu article "Les dues cultures"-, que la cultura no es fa només amb poesia o amb literatura.

Importància del paper de l'interlocutor per distingir unes poètiques d'unes altres (tal com postulava T.S. Eliot a *Three voices of poetry*). I dos punts d'interès també cars a Eliot i al *new criticism* -de fet, ho són gairebé tots-: que un text contempli la funció irònica o no la contempli (mínima en Riba i molt important en la seva poesia) i que existeixi variació o no variació de tons poètics (mínima en Riba i important en Ferrater).

Centralitat de l'erotisme i de la pròpia reflexió poètica, tot i essent aquest darrer fenomen tant vàlid tant per a Riba com per a la seva pròpia poesia: "D'aquestes ruptures de continuïtat, Riba tracta sobretot de dues, és dir, de ruptures de dues menes: la ruptura produïda per la temptació eròtica, i, molt curiosament (aquest tema és molt ambivalent en ell), la ruptura produïda per a creació poètica, precisament" (95). Ferrater avalua molt positivament que Riba preui més els continguts físics que no culturals de l'home: lectura del tot revolucionària pel que a fa al cas de Riba, però que no significa que Ferrater ni en aquest poeta ni en qualsevol altre artista o intel·lectual menysprei el pòsit cultural, sinó que Ferrater preua les obra que contenen a bastament tots dos components i en el balanç final sigui la senzilla afirmació de l'"animalitat" de l'ésser la que venci sobre la presumpció de les grans "conquestes" humanes.