

TRADICIÓ I MODERNITAT
DE LA POESIA DE
GABRIEL FERRATER

NÚRIA PERPINYÀ FILELLA

24. De la relació entre felicitat i sofriment hem pot llegir, entre moltíssimes altres referències que es podrien fer, el poema de Leopardi "La quiete dopo la tempesta" : la referència que en fa al *Zibaldone* el dia 7-VIII-1822.

25. La terra (molt) escalfada pels raigs de sol provoca que l'aire que és en contacte amb ella s'escalfi més que les capes d'aire més allunyades tot i produint-se un gradient de densitat d'aire que es tradueix en l'aparició de remolins a poca distància de la terra a causa de l'ascensió de l'aire calent (menys dens) i la seva substitució per aire més fred, el qual per efecte de la terra torna a ésser escalfat i a ascendir. En conseqüència la llum que travessa aquest remolí sofreix una difracció molt heterogènia que impideix la visió d'objectes situats darrera o dins el remolí. Aquest fenomen físico-visual a la manera d'un miratge es produeix, per exemple, a les carreteres a l'estiu o en hores d'irradiació solar alta, en els deserts, etc., i és el que apareix en els versos 453-458 de "Poema inacabat".

26. FERRATER, G., "Carta a Gil de Biedma del 15-II-1956", *Papers, cartes, paraules, op. cit.*, ps. 343-344.

27. BYRON, *Don Juan*, IIV, VI, *op. cit.*

28. Diu Biedma: "Y puesto que se supone dicho, el poema en principio define un aquí y un ahora desde el cual se dice, un ámbito, una situación de hecho, a veces implícita, a veces sólo parcialmente expresa, pero de la que es preciso hacerse cargo para saber a qué atenerse. Sólo después de habernos hecho la oportuna composición de lugar acerca de lo que en el poema pasa, estaremos en condiciones de comprender lo que el poeta dice." (GIL DE BIEDMA, J., "Mundo y poesía de Jorge Guillén", *op. cit.*, p. 158). García Berrio en analitzar *Cántico* de Jorge Guillén

també subratlla la funció importantíssima que juga la deixis en aquesta poesia: "La deixis directa, explícita y exterior, como situación del poeta en relación al mundo -"Heme aquí solitario / Del día tan repleto" en "Tiempo libre" (p. 157)- y fijación de las referencias reciprocas entre los elementos constitutivos del mundo es sustancial en la definición diurna, definitivamente *postural*, de una cronología luminosa, como a sí mismo ha tratado de configurarse consciente y programáticamente *Cántico*. Los numerosos ejemplos de la deixis en Guillén comprenden desde los casos más simples de la mostración espacial directa, a los ojos, u otros muchos más complejos poblados de proyecciones hacia deixis temporales y de ecos afectivos.", GARCÍA BERRIO, A., *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén*, Univ. Lieoges, 1985, p. 76.

29. Comenta J. Ferraté a propòsit del poema "Recueillement" de Baudelaire: "Notemos, por otro lado, que la fuerza de encantación del poema reside sobre todo en el efecto conseguido con la combinación de una serie de signos indicativos, casi gestos en el espacio (adverbios demostrativos: v.2 *le voici*, o de lugar: v.8 *par ici*, v.9 *loin d'eux*, formas imperativas de verbos de movimiento: v.8 *viens*, y de percepción: v.9 *ois*, v.14 *entends*), destinados a dar concreción circunstancial a la experiencia descrita.", FERRATÉ, J., *Dinámica de la poesía*, op. cit., p. 49.

30. HAGILL, F.N., "The Poetry of Williams", *Masterplots*, 9, Englewood Cliffs, New Jersey, 1976, p. 5211.

31. "L'énonciation *historique*, aujourd'hui réservée à la langue écrite, caractérise le récit des événements passés. Ces trois termes "récit", "événement", "passé", sont également à souligner. Il s'agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du

locuteur dans le récit. Pour qu'ils puissent être enregistrés comme s'étant produits, ces faits doivent appartenir au passé. Sans doute vaudrait-il mieux dire dans une expression temporelle historique, ils se trouvent caractérisés comme passés. L'intention historique constitue bien une des grandes fonctions de la langue: elle y imprime sa temporalité spécifique, dont nous devons maintenant signaler les marques formelles. (...) Nous définissons le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique "autobiographique". L'historien ne dira jamais *je ni tu, ni ici ni maintenant*, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours, qui consiste d'abord dans la relation de personne *je : tu*. (...) Il faut entendre *discours* dans sa plus large extension: toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière." BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, I, Gallimard, 1966, ps. 238-242.

32. *Ibidem*, p. 253.

33. BÜHLER, K., *Teoría del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1985, p. 99 (*Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*, B. Fisher, Viena 1934).

34. *Ibidem*, p. 125.

35. El mètode de càmput ha estat en una primera fase mecànic (tot i inventariant les aparicions d'adverbis com "ara", "aquí" o "avui" i dels pronoms personals dispensables (i, ahora fora del càlcul deictic *in strictu senso* he tingut en compte l'aparició dels demostratius i d'altres *shifters*). En una segona fase he treballat amb col·laboració amb el matemàtic Paco Martín amb un programa d'ordinador.

36. "Véase, por ejemplo, lo que Carlos Bousoffo, a propósito de la poesía alexandrina, considera empleo anómalo del artículo determinado, que es asimismo frecuente en Jorge Guillén y en otros poetas de su promoción. Cuando el poema, sin previa referencia, dice "el bosque", "la flor" o "el río", por supuesto que no nos refiere a un puro concepto -y no sólo por la imposibilidad en que nos encontramos, y a la cual Bousoffo también alude, de mentar "el bosque" sin imaginar un cierto bosque, sin tenerlo a los ojos de la mente-. Lo que verdaderamente ocurre es que el poeta, una vez ha entrado en situación, asume por completo la totalidad de relaciones y referencias que potencialmente constituyen el ámbito de acción del poema, y por tanto alude a ellas como si fueran constitutivas de su propia situación de hecho. Si yo vivo en Salamanca y, al regreso de un paseo, me preguntan dónde he estado, no contestaré "en un río", ni tampoco "en el Tormes"; diré simplemente: "en el río". Pues lo mismo el poeta; puesto en trance de escribir, como nosotros en trance de hablar, se sirve del artículo determinado para designar un objeto que sólo reconoce en cuanto previamente inserto en el sistema de referencias desde el cual el poeta se expresa. ¿Qué bosque? ¿Qué río? Pues el bosque que contemplo desde el ámbito del poema, el río que lo atraviesa.", GIL DE BIEDMA, J., "Mundo y poesía de Jorge Guillén". *El pie de la letra*, op. cit., ps. 158-159.

37. La presència aproximada de datius és la següent: en el 54%, 60% i 80% de poemes de *Da nubes pueris*, *Menja't una casa* i *Teoria dels cossos* respectivament. La lingüista Susanna Focsch va realitzar la seva tesi de llicenciatura sobre el cas del datiu tot i essent exemplificacions del seu discurs teòric versos de *Les dones i els dies*. Deixant de banda, algunes inadequacions de la seva

classificació de datius, constitueix una lectura del discurs ferraterà molt suggerent i des d'un biaix força insòlit (FOSCH, S., "Te m'he tornat una flor groga". *El datiu: problemes que presenta la seva delimitació*, Tesi de Llicenciatura, U. Autònoma de Barcelona).

38. Cf. BALLY, C., *Traité de stylistique française*, Geneve, Paris, 1909; i *Le langage et la vie*, Paris, 1926; JAKOBSON, R., *Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb*, Harvard U.P., 1957; LYONS, J., "Deixis, Space and Time", *Semantics*, II, Cambridge U.P., 1977; WALES, R., "Deixis", *Language Acquisition, Studies in first language development*, Fletcherand, P., Garman, M. eds, Cambridge U.P., 1986.

39. "El lenguaje es *Zeigen*, no como instrumento para mostrar las cosas; *Zeigen* significa más bien *ercheinen lassen*, hacer aparecer, pero en el sentido de hacer reflejar cada cosa en el juego de espejos del *Geviert*. Por eso, en la definición de *Zeigen* tiene tanta importancia la *Nannis*, la cercanía o proximidad. (...) Las regiones del mundo de las que aquí se habla son las cuatro regiones del *Geviert* (*herueggenti*), tierra y cielo, mortales y divinos. El hombre por cuanto es mortal pertenece al *Geviert*. Para Heidegger el *monar* poético es entendido como un *sinnäumen*, como un hacer espacio en el sentido posteriormente desarrollado por Gadamer. (...) En *El arte y el espacio* este *sinnäumen* se precisa en su doble dimensión: es al mismo tiempo un "disponer" lugares (localidad) y un poner estos lugares en relación con "la libre vastedad de la comarca".", VATTIMO, G., *El fin de la modernidad*, op. cit., ps. 64, 65 i 76.

40. La defensa de Gaston Bachelard dels complexos no pot ésser més categòrica: "Quand on a reconnu un complexe psychologique, il semble qu'on comprenne mieux,

plus synthétiquement, certaines oeuvres poétiques. En fait, une oeuvre poétique ne peut guère recevoir son unité que d'un complexe. Si le complexe manque, l'oeuvre, sevrée de ses racines, ne communique plus avec l'inconscient. Elle paraît froide, factice, fausse. Au contraire, une oeuvre même inachevée, livrée en variantes et en redites comme l'*Empédocles* de Hölderlin, garde une unité, du fait seul qu'elle se greffe sur le complexe d'Empédocle.", BACHELARD, G., *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1939, p. 44.

41. "La moza tenía pañuelo azul claro por la cabeza y un mantón sobre los hombros, y en el momento de ver al Delfín, se infló con él, quiero decir, que hizo ese característico arque de brazos y alzamiento de hombros con que las madrileñas del pueblo se agarraban centro del mantón, movimiento que les da cierta semejanza con una gallina que esponja su plumaje y se ahueca para volver luego a su volumen natural. (...)

Estaba limpiándose los dedos con el pañuelo, y Juanito discutiendo por dónde pegaría la hebra cuando sonó abajo una voz terrible que dijo:

- ¡Fortunaaa!

Entonces la chica se inclinó en el pasamanos y soltó un *yá* voy con chillido tan penetrante que Juanito creyó que se le desgarraba el tímpano. El *yá* principalmente sonó como la vibración agudísima de una hoja de acero al deslizarse sobre otra. Y al soltar aquel sonido, digno canto de tal ave, la moza se arrojó con tanta presteza por las escaleras abajo, que parecía rodar por ellas."

PÉREZ GALDÓS, B., "Estupida", *Fortunata y Jacinta* (1885-1887), Catedra, Madrid, 1983, ps. 182-184.

42. 'Estos lugares ciertamente desiertos y silenciosos para el que se lamenta, / y el bosque silencioso, los posee el soplo del céfiro', PROPERCIOU, *Elegías*, Alma Mater, Barcelona, 1963, cap. XVIII, vs. 1-2.

43. "THE WIND BLEW WORDS

The wind blew words along the skies,	Either of speech the same
And these it blew to me	Or far and strange -black, dwarfed, and browned,
Through the wide dusk: 'Lift up your eyes,	They are stuff of thy own frame.'
Behold this troubled tree,	
Complaining as it sways and plies;	I moved on in a surging awe
It is a limb of thee.	Of inarticulateness
	At the pathetic Me I saw
'Yea, too, the creatures snuggling round-	In all his huge distress,
Dumb figures, wild and tame,	Making self-slaughter of the law
Yea, too, thy fellows who abound-	To kill, break, or suppress."

HARDY, J., *Moments of Vision, The Complete Poems, op. cit.*, ps. 446-447.

44. v.g. "Ode to the West Wind", *A choice of Shelley's Verse*, Faber & Faber, London, 1971, ps. 46 : ss.

45. ABRAMS, M. H., *op. cit.*, p. 50.

46. Cf. RUWET, N., *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris, 1972.

47. Citat a SERVICIA, J. M., *Gabriel Ferrater. Reportatge en el record*, Pòrtic, Barcelona, 1978.

48. KIPLING, R., *Love-of-Women, Many Inventions, The works of R. Kipling, IX*, Macmillan, London, 1913, p. 24.

49. L'altra referència que apareix és "*Tu l'has voulu George Dandin*", (cf. apèndix XI. 1.), modificació de la frase que diu el personatge G. Dandin de la comèdia de Molière *George Dandin ou le mari confondu* (1668) que apareix a l'escena VIIena, del primer acte: "Ah que je... Vous l'avez voulu, vous l'avez voulu, George Dandin, vous l'avez voulu, cela vous sied fort bien, et vous voilà ajusté comme il fut; vous avez justement ce que vous méritiez.", MOLIÈRE, J-B.P., *Amphitruon. Georges Dandin. L'avare*, Gallimard, 1973, p. 147.

50.

"COMING UP OXFORD STREET; EVENING

The sun from the west glares back,
 And the sun from the watered track,
 And the sun from the sheets of glass,
 And the sun from each window-brass;
 Sun-mirrorings, too, brighten
 From show-cases beneath
 The laughing eyes and teeth
 Of ladies who rouge and whiten.
 And the same wary god explores
 Panels and chinks of doors;
 Problems with chymists's bottles
 Profound as Aristotle's
 He solves, and with good cause,
 Having been ere man was.

Also he dazzles the pupils of one who walks west,
 A city-clerk, with eyesight not of the best,
 Who sees no escape to the very verge of his days
 From the rut of Oxford Street into open ways;
 And he goes along with head and eyes fagging forlorn,
 Empty of interesting in things, and wondering why he was born*

HARDY, T., *Human Shows, The Complete Poems, op. cit., p. 747.*

51. VALÉRY, P., *Poésies, op. cit., p. 103.*

52. MONTHERLANT, H., "Midi", *Essais, Gallimard, Paris, 1963, p. 807.*

53. GOETHE, W., *Faust, II, acte I, Ed. 7e, Barcelona, 1901, p. 146.*

54. GOMBROWICZ, W., *Ferdydurke, op. cit., p. 272.*

55. CAMPOAMOR, R., "La santa realidad", *Dolores, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1973*, p. 54.*

56.

*THE SECOND COMING

Turning and turning in the widening gyre
 The falcon cannot hear the falconer;
 Things fall apart; the centre cannot hold;
 Mere anarchy is loosed upon the world,
 The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
 The ceremony of innocence is drowned;
 The best lack all conviction, while the worst
 Are full of passionate intensity.

Surely some revelation is at hand;
 Surely the Second Coming is at hand.
 The Second Coming! Hardly are those words out
 When a vast image out of *Spiritus Mundi*
 Troubles my sight: somewhere in sands of the desert
 A shape with lion body and the head of a man
 A gaze blank and pitiless as the sun,
 Is moving its slow thighs, while all about it
 Reel shadows of the indignant desert birds.
 The darkness drops again; but now I know
 That twenty centuries of stony sleep
 Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
 And what rough beast, its hour come round at last
 Slouches towards Bethlehem to be born?

YEATS, W.B., *Michael Roberts and the Danzer* (1921), *Collected Poems*, Macmillan, London, 1961, ps. 210-211.

57. El motiu de la perfecció del migdia pot observar-se també en aquests dos poemes:

"LAS DOCE EN EL RELOJ

"MEDIODIA

Dije: todo ya pieno.

Lo que importa es nuestra palabra

Un álamo vibró.

Justa sin antojo de cabra

Las hojas plateadas

Sonaron con amor.

que brinque y busque efecto brusco.

Los verdes eran grises,

El amor era sol.

Entonces, mediodía,

Un pájaro sumió

Su cantar en el viento

Con tal adoración

Que se sintió cantada

Bajo el viento la flor

Crecida entre las mieses,

Más altas. Era yo,

Centro de aquel instante

De tanto alrededor,

Quien lo veía todo

Completo para un dios.

Dije: todo, completo

¡Las doce en el reloj!"

GUILLÉN, J., *Cántico, Homenaje*, Barral, 1974 (1928) i 1978 (1967), ps. 476 i 499
respectivament.

58. Reproduïxo només la segona estrofa:

"Puois no us pucsc trobar engal,

que fos tan bella ni pros,

ni sos rics cors tan joios,

de tan bela tieira

ni tan gais

Admiro el Escorial y el Cuzco.

Piedras estrictas, piedras grises

Siempre aventura para Ulises

Las tradiciones son estrenos.

Todo en función. Ni más ni menos.

Todo converge hacia el conjunto.

Acudanos. Las doce en punto."

ni sos rics pretz tan verais,
 irai per tot achsptan
 de chascuna un bel semblan
 per far donna soisseubuda,
 tro vos mi siatz renduda."

RIQUER, M. de, *Los trovadores*, II, Planeta, Barcelona, ps. 697-701.

59. FERRATER, G.: "Manuel Machado", *Papers, cartes, paraules, op. cit.*, p. 179.

60. MACHADO, A.: "Recuerdo infantil", VII, vs. 1-7, *Soledades, Poesias completas, op. cit.*, p. 80.

61. PAVESE, C., *Il mestiere di vivere, op. cit.*, p. 13 (II-X-1935).

62. "Chi descrive la campagna, le cose, colori e forme, finezze e sensazioni, non si vede perché non descriva allo stesso modo anche corpi di donna -colori, sodezza, peluzzi, incavature, sesso. È lo stesso atteggiamento.", *Ibidem*, p. 319 (27-V-1948).

63.

THE PREFERS HER EARTHLY

This after-sunset is a sight for seeing,

Cliff-heads of craggy cloud surrounding it.

-And dwell you in that glory-show?

You may; for there are strange strange things in being,

Stranger than I know.

Yet if that chase of splendour claim your presence

Which glows between the ash cloud and the dun,

How changed must be your mortal mould!

From what you were of old:

All too unlike the fond and fragile creature

Then known to me... Well, shall I say it plain?

I would not have you thus and there,

But still would grieve on, missing you, still feature

You as the one you were"

HARDY, T., *Moments of Vision*, *op. cit.*, p. 496.

III. 2. 2. LA FORMULACIÓ POÈTICA DE LA QUOTIDIANITAT

III. 2. 2. 1. L'AMIMESI DEL COL·LOQUIAL FERRATERIA O EL MITE DE L'AGRAMATICALITAT DE LA PARLA

*The colloquial language, by own language, set the
place.*

W.C. Williams

Les regles neoclàssiques prohibien explícitament l'ús literari de paraules baixes i eren considerades com a tals no només les obscenes i repulsives, sinó totes les pròpies d'oficis manuals. El *decorum* neoclàssic arriba fins al segle XIX en què continuaven escandalitzant paraules tan poc poètiques com "chambre" o "mouchoir" (1), per no parlar de l'impacte que provocà l'irreverent llenguatge de Baudelaire i del cúmul d'objectes baixos, repugnants o "antipoètics" provinents del món urbà (quinquet, omnibus, wagon, reverber, voisine) que contenen *Les Fleurs du mal*, que, com assenyala W. Benjamin (2), es troben íntimament imbricats amb funcions al·legòriques que modifiquen el sentit dels mots en cada context. No obstant això, Baudelaire no ha estat el primer poeta que ha deixat lliure entrada al món quotidià. Ja en la literatura clàssica i en la

medieval l'ús del llenguatge corrent i la presència d'activitats quotidianes en el discurs literari era un fet totalment assumit. Verbigràcia, en l'obra de Villon es reproduïx la parla parisina del moment, l'argot pedant de les aules universitàries, el de l'administració, el de la delinqüència i es combina amb el llenguatge eclesiàstic i amb una gran afecció pels arcaïsmes.

Gabriel Ferrater trobarà en la poesia medieval i en la llatina la manera de dir poètica més avinent als seus interessos i s'atansarà també al *modus dicendi* de la poesia anglosaxona.

En efecte, Gabriel Ferrater va defensar sempre l'apropament lingüístic dels registres escrit i parlat: "Lo que un escritor debería procurar es no perder de vista la palabra hablada y ajustarla en lo posible a la escrita" (3), deia Ferrater, i fixem-nos bé que la relació no ha d'ésser unidireccional sinó bidireccional perquè també "la lucha de los escritores consiste en hacer recuperar esa sensibilidad (la de l'entonació, la de l'ús correcte dels mots que els mass-media contaminen), o sea, hacer que la palabra escrita enriquezca la hablada". Aquesta actitud d'apropament i d'enriquiment mutu entre ambdós registres és present tant en el Ferrater poeta com en el Ferrater lingüista, tal com ens ho recorda F. Vallverdú:

En el cas del català, però, caldria fer algunes precisions: per a alguns gramàtics i escriptors les diferències entre el català escrit i el parlat haurien de ser gairebé tan acusades com en francès; per a d'altres -el capdavanter més destacat d'aquesta tendència era el salaguanyat Gabriel Ferrater- les diferències són menors, perquè bona part de les existents són artificioses; per això ell

recomanava, i ho predicava amb l'exemple, l'ús exclusiu del pretèrit perifràstic, l'eliminació de partícules o formes arcaiques, l'acceptació de certs castellanismes, etc.. (4)

Caldria recordar també que lingüistes tan admirats per Ferrater com Charles Bally o Edmund Sapir van pronunciar-se també a favor dels registres parlats. De Bally ens interessa sobretot el fet que assenyali com a dues de les característiques essencials de la parla, dos dels atributs del discurs de *Les dones i els dies*: prendre suport en el món sensible a través de comparances, imatges i anècdotes i evitar l'abstracció. I deia Sapir: "Malgrat tot, com que l'expressió humana és el que és, els artistes literaris més grans -o diguem els més satisfactoris-, els Shakespeares i els Heines, són aquells que han sabut subconscientment encabir o ordenar la intuïció més profunda dintre els accents provincials de llur parla diària. Llur "intuïció" personal apareix com una síntesi acabada de l'art absolut de la intuïció i de l'art innat, especialitzat, del medi lingüístic. Amb Heine, per exemple, a hom li fa l'efecte que l'univers parla en "alemany" (5).

J.M. Valverde (6) qualifica de típic estil britànic -que arrencaria des del segle XVII- l'ús d'un llenguatge clar i conversacional, que Valverde relaciona amb la seva tradició parlamentària, la seva filosofia empirista i la importància atorgada al domini del llenguatge dins la bona societat. Aquest registre conversacional ha funcionat com un estàndard vàlid en qualsevol d'aquests àmbits i àdhuc en el de la poesia. Aquest fenomen

sociolingüístic és d'una enorme importància, puix que ateny la triple fusió del llenguatge col·loquial, de la llengua literària (llenguatge científic, polític, filosòfic...) i del llenguatge de la literatura. Els àmbits d'ús són diversos però moltes de les seves normes d'ús són comunes: el desig d'integritat; la distància de l'emissor defugint, dit en paraules de Ferrater, abocar "massa excés de nosaltres"; el sentit comú com a nord que ens atansa a la realitat i ens defensa contra fàcils, boiroses o visionàries "idees generals". Són usufructuaris d'aquesta rica tradició conversacional els autors anglosaxons admirats per Ferrater: Wordsworth -el vers narratiu del qual suposà un canvi rotund de la dicció poètica del XVIII cap a la frase comuna-, Thomas Hardy, Amy i Robert Lowell, Robert Graves (el qual mantingué una viva polèmica amb Carles Riba en els encontres poètics de Formentor l'any 1959 a propòsit d'aquest tema (7)), V.H. Auden, J. Betjeman, Robert Frost, etc., el llenguatge dels quals s'allunya del misticisme verbal i de la solemnitat discursiva tot i rebutjant la funció oracular de la poesia. El que assenyala Cozarinsky a propòsit d'Auden fóra igualment vàlid per a Ferrater:

La percepció de los matices de sentido y las posibilidades rítmicas de la lengua hablada es quizá la primera, y mayor, conquista de la poesía de Auden en su período americano; aunque no menor que la de Marianne Moore o William Carlos Williams, esa percepción juega en un contexto diferente. Auden puede ser el más tradicional y el más actual de los grandes poetas modernos, porque ha luchado con la herencia del simbolismo y encontró su propia salida del surrealismo. Quizá sea esto lo que lo aleja tan radicalmente del aprecio hispanoamericano, en cuyo ámbito lingüístico la sombra letal de las

vanguardias de los años 20 aún cubre gran parte de la poesía con una suerte de lirismo sintético, que suele degradarse hasta la mera imprecisión verbal o el onirismo decorativo. (8)

La referència a Williams Carlos Williams d'aquesta cita anterior no pot passar-se per alt. En efecte, una de les característiques de la seva poesia més enfatitzades per la crítica és el seu col·loquialisme i, cal dir que en aquest punt les opinions de la crítica i de l'autor són absolutament d'acord car Williams ha insistit sempre en la importància de l'ús de la llengua parlada en la seva poesia. Aquest és el tema principal del seu poema "Paterson": ("La llengua col·loquial, la meua pròpia llengua, em marca el pas") i aquest és el significat que ha de deduir-se del irònic poema "Tract" en què el poeta rebutja la pompa i el formalisme dels funerals americans i declara que vol ésser acomiadat amb un senzill funeral. També a "I Wanted to Write a Poem" queda prou explícita la seva poètica:

The poems are for the most part short, written in conversational language as spoken... the sheer sense of what is spoken seemed to me all important... From this time on you can see the struggle to get a form without deforming the language.

I quan Williams diu *spoken language* s'està referint sempre al *american spoken language* amb la qual cosa no només està apostant decididament pel registre parlat -el qual li permet de crear un "llenguatge expressiu" dins els quals els modismes populars

crear un "llenguatge expressiu" dins els quals els modismes populars i l'argot no hi foren absents-, sinó pel seu idiolecte i pels sociolectes i dialectes nordamericans tot i adoptant una postura contrària a la de poetes com Pound o Eliot l'emmirallament de la tradició anglosaxona i europea dels quals constrenyia, a l'entendre de Williams, l'aparició d'una nova i genuïna tradició literària americana tal com ja hem fet esment en el capítol sobre etnoilingüística.

Malgrat les diferències existents entre la poesia de Ferrater i de Pound no podem oblidar que també Pound defensa en els seus manifestos imaginistes la importància d'un llenguatge literari puat en la realitat: "We desire the words of poetry to follow the natural order. We would write nothing that we might not say actually in life -under emotion." (9). Seguint amb la línia anglosaxona, podríem fer referència a la poesia de Browning i al seu col·loquialisme impulsiu, molt expressiu (contraccions, preferència pels monosíl·labs, ritmes prosaics, etc.) i molt diferent de les incursions col·loquials de Pound i d'Eliot enormement mesurades i cerebrals.

I si passem recompte als altres escriptors benvolguts per Ferrater d'altres tradicions observarem que tots ells tenen també aquest tret comú del llenguatge conversacional: Catul, Brecht, Cavafis, Pavesa,.... Cap als vint anys Cavafis va començar a interessar-se pel grec demòtic o popular -amb el mateix entusiasme amb què Coleridge interrogava les dides i els pagesos i elaborava les seves llargues llistes de mots populars alemanys-, de què en va fer estudis lingüístics molt intensos que es traslluiran anys més

tard en la seva poesia. La poesia de Cavafis suposa la perfecta mixtura entre llengua popular i culta (10) de què parlava més amunt Ferrater -mixtura que tots els poetes esmentats fins ara van tenir molta cura de realitzar en els seus discursos.

Brecht qualificava el llenguatge que emprava de *gestual*, car aquest tractava de reproduir la manera plàstica de parlar de l'home del carrer (de la gent "senzilla"); llenguatge gestual que cal relacionar amb el concepte de poesia deíctica que hem emprat nosaltres a propòsit de la poesia de Ferrater. El discurs brechtia no només va suposar un reajustament importantíssim dins la seva pròpia tradició literària -v.g. A. Döblin n'és un dels escriptors que ha reconegut amb més admiració el deute envers Brecht, el qual va ensenyar-li que "podia comptar amb el llenguatge: el llenguatge parlat berlinès. Amb ell podia crear, i els destins que havia vist i amb els quals havia conviscut -i el meu també-, em garantien un viatge segur" (11)-, sinó que va influir en altres tradicions com per exemple en la catalana mitjançant G. Ferrater, la influència del qual a *Les dones i els dies* ha estat subratllada repetidament pel seu autor (i, ahora, tant Ferrater com Brecht deuen molt a Shakespeare).

Cesare Pavese configurà la seva llengua poètica amb el desig d'allunyar-se del classicisme de D'Annunzio o Carducci. Per a Pavese també fou la literatura anglo-saxona qui li oferí el model per a la seva llengua literària i sobretot l'americana; la seva és una llengua col·loquial que vol transmetre l'espontaneïtat dels registres orals -v.g. l' *Eduard de Marlowe*- i els trets del seu

dialecte torinès ara bé, evitant sempre de fer una literatura "dialectal" (12). Pavese qualificava a l'*idion* que assajava de donar cos en la seva obra de llengua vigorosa que no té gust de marbre sinó de "carn, suor i vida" i subratllava la tensió entre l'ús de la parla que forma part de la natura i el ritme que el poeta vol crear dins l'altra realitat, la de la literatura (13), és a dir, insistia també en la doble direccionalitat de Ferrater entre els registres oral i escrit (informal / formal). També la llengua de Ferrater fou motivada en part com a reacció a la tradició anterior: "Aleshores la meua intenció era de reaccionar contra la poesia excessivament refinada, excessivament "exquisida" que s'escrivía en català. Tu has vist que en els meus poemes hi ha, de vegades, expressions crues i paraules vulgars." (14).

De molts altres exemples de poetes conversacionals que podríem esmentar ens adonariem que la majoria han begut en la tradició de la poesia anglosaxona (v.g. Luis Cernuda). No obstant això, en la poesia social, que usa també del llenguatge col·loquial, la filiació no acostuma a succeir, de la mateixa manera que, llevat d'honroses excepcions, (el mateix Brecht o César Vallejo que li agradava també molt a Ferrater), no acostuma a produir-se la indispensable bidireccionalitat dels registres (15). En la poesia del realisme crític la llengua del carrer apareix en forma bruta, sense depurar i sense macerar-se amb la tradició del llenguatge literari. Dit altrament: les assimilacions de Ferrater a la poesia social perquè compartia aquest punt en comú, l'únic que demostraven és una incultura literària profunda puix que el discurs literari

conversacional és tan vell com les velles faules. Dins la cuina poètica col·loquial s'hi couen menjars ben distints (poses per cas la barroera sencillez d'un Miguel Hernández i la cura lingüística extremadament exigent dels dos Ferrater).

Tampoc s'ha de confondre la col·loquialitat del llenguatge poètic amb el llenguatge dels mass-media, el qual és en realitat un dels seus enemics més importants a combatre, tal com assenyala Italo Calvino (16). L'ideal lingüístic (i literari) del qual és un italià que sigui al més concret i precís possible. L'enemic d'avui en dia, deia Calvino al 65, que cal vencer és la tendència dels italians d'ús d'expressions abstractes i genèriques i el llenguatge buit i retòric de la política i del periodisme que ell anomena "antilingua" la característica principal de la qual és el "temor semàntic", és a dir, la fugida de tot mot que tingui un significat (ric) en si mateix i el gust per mots vagues i afectats. D'aquestes opinions participa absolutament Gabriel Ferrater i, també estaria d'acord amb la interpretació moral i psicològica dels parlants d'antilingues (17) que fa Calvino: aquells que no tenen un vertader contacte ni amb la vida ni amb la realitat.

Les reflexions de Gabriel Ferrater sobre el sistema rítmic de cada llengua i sobre l'esquema rítmic que cada poeta ha de procurar-se per al seu discurs són extremadament útils per comprendre que la diferència que hi ha entre la col·loquialitat d'un poeta social barroer i la col·loquialitat de *Les dones i els dies* -i la dels altres poetes que hem esmentat en aquest capítol-: el poeta social realitza un simple acte mecànic de transferència del

llenguatge parlat a l'escrit; Ferrater adapta i crea registres parlats dins els seu discurs. El paral·lelisme amb el sistema mètric fóra el següent: el poeta social comet el mateix error que va cometre Agustí Esclasans

és l'error que d'una manera flagrant va cometre en català Agustí Esclasans quan va descobrir que normalment en català l'estructura accentual, o sigui la divisió accentual normal, és l'amfibràquica, és a dir de àtona/tònica/àtona, àtona/tònica/itona. I aleshores va decidir que aquest esquema és el que havia de ser obligatori per tot el vers català. És l'esquema que ell va batejar "ritmes". I aleshores va escriure milers i milers de versos sobre aquest esquema, versos com, que se jo': "Rodola la pluja de bombes damunt Barcelona". Bé, resulta que això és molt dolent perquè, justament, és una frase massa natural en català. (18)

Altrament, el que ha de fer el poeta és separar la seva mètrica del sistema de la llengua tant si vol ser aparentment col·loquial com decididament barroc. La teoria mimètica de l'art no és una mera disposició imaginativa. Un poeta no és només mimètic perquè digui "la neu blanca", ni deixa de ser-ho perquè digui simplement "la neu verda". Hi ha mimesi en Esclasans i hi ha mimesi en el poeta social que simplement reproduïx la llengua del poble. La col·loquialitat de Ferrater és antimimètica perquè no és una simple còpia de la llengua del carrer, sinó que és fruit d'una reelaboració de la llengua parlada i de la seva adequació en un àmbit formal i literari.

Aquí rau la diferència entre la llengua de Russinyol que Pla qualifica de "monòleg descosit, desmanegat, d'elocubració inconscient" i la llengua coherent i perfectament travada que aprofita recursos col·loquials per donar una aparença de naturalitat i per fugir de l'afectació de Ferrater, de Carner i del mateix Pla. En la conferència sobre l'obra d'aquest darrer que Ferrater realitzà el dia 22 de maig de 1967 insisteix precisament en aquesta necessària transposició del llenguatge parlat a l'escrit tot i comentant aquest fragment de Pla sobre Russinyol ("La manera d'escriure de Rossinyol no té res a veure, per exemple, amb el que per a un francès, és una cosa escrita. És una literatura merament parlada, amb tota la brossa del llenguatge corrent més corromput, amb el desordre del monòleg a raig, literatura que, essent, malgrat tot, en certs moments graciosa, demostra que parlant Rossinyol ha de tenir un interès fascinator"):

Això anuncia, per cert, el llibre que anys després, quan Pla havia conegut Russinyol i hi havia parlat molt sovint, el llibre que Pla va escriure repetint la conversa de Russinyol, però estilitzant-la, és a dir que en Pla té una consciència perfecta del que és la diferència entre una llengua escrita i una llengua parlada i sap, per exemple, que allò que Russinyol no era capaç de fer, que és convertir la seva llengua parlada, graciosíssima, divertidíssima, en, justament, llengua escrita. Pla sap perfectament convertir la seva parla en una llengua escrita i hi reix atjancant una sèrie de procediments molt sistemàtics i que es veuen molt clarament i que, per tant, són fàcils de demostrar amb uns quants exemples.

La veu col·loquial és una màscara fictícia com qualsevol altra impostació de la veu i no pertany al món de la realitat sinó al de la literatura. Tots i cadascun dels nivells de *Les dones i els dies* adopten aquesta màscara: la ficció autobiogràfica, la ficció quotidiàno-urbana, la ficció amorosa, la ficció realista o la col·loquialitat literària que podríem anomenar-la la ficció del realisme lingüístic.

Ara: plantejar un estil literari col·loquial com una operació asimètrica respecte a la llengua corrent suposa, en certa manera, caure en un dels prejudicis més arrelats dins i fora del món de la lingüística: el mite de l'agramaticalitat de la parla. Segons aquest mite la *langue* apareix com una estructura homogènia i perfectament lògica, mentre que la *parole* és heterogènia, arbitrària amb una marcada tendència anàrquica. Els binomis *ordre / desordre*; *estructura / caos* només deixaren d'actuar en les performacions formals i/o escrites de la *parole*, que foren les que aconseguirien de deslliurar-se de la vulgaritat i imperfecció pròpies del llenguatge parlat (= oral) i dels registres informals. Com dic, el mite ha tingut activitat tan entre els parlants comuns ("parlem molt malament", "els escriptors sí que en saben d'expressar-se") com entre els estudiosos car la seva atenció s'ha dirigit o bé vers la *langue* o bé vers les produccions "elevades" i prestigioses (el llenguatge literari), o, com a molt, reservaven un apartat de curiositats populars i folklòriques per a la dialectologia.

En aquest sentit, els sociolingüistes, i molt en especial William Labov, han demostrat la fallàcia dels binomis suara

essentats. La parla ja sigui oral o escrita, ja formal o informal és regulada per uns mecanismes sistemàtics que no tenen res a veure amb el caos i el desordre. L'únic que és cert és la propietat d'heterogeneïtat de la parla; ara: com subratllava Labov d'aquí hom no pot inferir que és mancada d'organització. O dit altrament, que estructura no és sinònim d'homogenitat i que hi ha estructures homogènies i estructures heterogènies. Com a exemple de les segones tenim la *parole* i com a exemple de les primeres la *langue* -de tota manera, aquesta segona adscripció és altament polèmica a causa de la complexa combinatoria inherent a la *langue*.

En cada situació i en cada sociolecte els mecanismes lingüístics tenen unes normes d'ús distintes i és per això que Ferrater i Pla sabien que cal readaptar les normes que regeixen en els discursos parlats en introduir-los en el discurs escrit.

Anem per l'altra qüestió. Acceptat que la parla té les seves normes es podria pensar que aquestes difereixen molt de les normes de la llengua i que, per exemple, els criteris de gramaticalitat i correcció varien en una i altra. Si això fos cert retornaríem, en certa manera, al punt de partida: el que fóra correcte i útil des del punt de vista de la parla no ho fóra des del punt de vista de la llengua. Ara bé: les investigacions de Labov (19) han demostrat que en la parla quotidiana un 75 % de frases són perfectament construïdes i només un 2 % són clarament agramaticals tot i essent la resta produccions quasi-gramaticals. En conseqüència, aquell escriptor que opti per la frase dislocada per tal d'atansar-se a la parla popular no només està equivocant el

procediment en oblidar les necessàries adequacions al nou registre, sinó que parteix de la falsa premisa que en la parla prima la imperfecció a el desordre. En el cas del català el tema, però, es complica pel procés d'interferència lingüístico-cultural que ha patit. El 75 % de Labov és un índex vàlid per a una situació lingüística més normal que no pas la nostra.

Es per això que l'esforç de Carner, Pla o Ferrater és encara més gran. Lucidament -i en el cas dels dos primers avant la lettre- van comprendre que la llengua quotidiana no havia d'estar regida pel desordre.

III. 2. 2. 1. 1. DIALOGISME

L'atribut de col·loquialitat del discurs de *Les dones i els dies* és aconseguit mitjançant múltiples recursos que van des dels més importants com la cura per l'ordre lògic-sintàctic del poema i l'esforç per dotar-lo d'una "aparent" naturalitat, a altres més secundaris però força notoris com l'ús deslexicalitzat de modismes (cf. apèndix VI. 3. 4.) -els quals s'acorden molt bé en aquest discurs perquè, generalment, són creats amb la tècnica metafòrica més usual en aquesta poesia (la materialitzadora-quotidiana) (20)- o com la cohesió lèxica de termes com "cosa", passant per l'autoexigència en la tria de mots que han d'ésser alhora al més específics i al més usuals possibles. Una altra de les característiques de la poesia ferrateriana que comporta aquest to conversacional és, sens dubte, la consideració del poema com un diàleg en què l'interlocutor implícit o explícit juga un paper essencial.

Entre els poetes romàntics es troba l'oscil·lació entre aquells que mantenen com a lema el del *odii profanum vulgus* -v.g. Keats, el qual afirmava "Mai no he escrit un sol vers amb la mínima ombra d'haver pensat en el públic."- i els que tracten d'atansar el seu discurs a la resta d'homes, com Wordsworth ("What is a Poet? To whom does he address himself? And what language is to be expected from him? He is a man speaking to men: a man, it is true, endowed with more livel'v sensibility,

more enthusiasm and tenderness, who has a greater knowledge of human nature, and a more comprehensive soul, than are supposed to be common among mankind; a man pleased with his own passions and volitions, and who rejoices more than other men in the spirit of life that is in him." (21)), al costat del qual cal posar els *Conversational poems* de Coleridge ("The Eolian Harp", "Frost at Midnight", "The Nightingale", "Dejection. an Ode") i els diàlegs teatrals dels somnis poètics de Jean Paul, al qual Albert Béguin qualifica de "vertader Shakespeare interior".

No entrarem ara en massa disquisicions sobre si el poeta veritablement modern és el que segueix Keats o el que segueix Wordsworth, Coleridge o Jean-Paul. Tal vegada Auden té raó quan diu que la veta específicament moderna és la del primer (a man speaking to himself) i tal vegada Ferrater no és un exemple modelic de poesia contemporània sinó més aviat un poeta més tradicional que modern.

Gottfried Benn també és de l'opinió d'Auden i creu que la poesia moderna és bàsicament una poesia sense interlocutor. El poema modern és al seu entendre el poema absolut, el poema sense fe ni esperança, el poema que no va adreçat a ningú i que només és fet de paraules, i conclou enfàticament que ningú no pot dubtar que el poema modern és un monòleg.

Aquesta opinió s'oposa radicalment a què presentava Langbaum i a què ens hem referit en parlar de la poesia dramàtica. El meu punt de vista discreparia de tots dos. Ni tots els poemes moderns són monòlegs ni tots són poemes dramàtics.

El tipus de poesia en què està pensant Benn és entre altres la de Valéry ("Ô pour moi seul, à moi seul, en moi-même, / Au près d'un

coeur, aux sources du poème / Entre le vide et l'événement pur, / J'attends l'écho de sa grandeur interne."'). Aquesta observació es pot ampliar més enllà de la poesia ja que tant en la tècnica del *stream of consciousness* traduïda com a 'monòleg interior' o en la novel·la existencialista no existeixen sinó éssers pensants i sols. Dos tipus de pensament i d'actitud ideològica venen a confluir en la tria del discurs monològic: l'exigència del poema com a ens pur i autònom de què n'ha d'ésser absent la funció conativa a fi i efecte que la poètica sigui potenciada i la reflexió sobre la impotència comunicativa de l'home que ha repercutit sobretot en la narrativa i el teatre.

Però, insisteixo, si Bena té raó (i Langbaum no) implica que Ferrater té ben poc de modern. No tinc cap temor a definir la poesia de Ferrater com a no-contemporània i, en aquest punt -i en molts altres- ningú pot negar que es troba molt més a prop de Catul i Marcial i les seves pléiades d'interlocutors (l'estimada Lesbia, Verani, Varo, Furi i Aureli, Asini Marruci, Fabul, Colònia, Talus, Ipsililla, Licini, Rufus, Geli; i l'estimada Cynthia, Iuli, Deciani, Avite, Fidentine, Rufus, Phileros, Cinna, Sexte, Zoile, Tucca, Procile, Fabulla, respectivament) que no pas de Valéry.

Quan ens referim a l'interlocutor del discurs poètic podem estar parlant d'una, de dues o de tres coses: del lector, del vocatiu del text o del lector i del vocatiu a l'ensens. A *Les dones i els dies* actuen tots tres vessants del concepte. Un escriptor es tria als seus lectors o si més no tracta de fer-ho. Així, Baudelaire va manifestar explícitament el seu rebuig a ésser llegit per dones

cándides ("Ce n'est pas pour mes femmes, mes filles ou mes soeurs que ce livre a été écrit; non plus pour les femmes, les filles ou les soeurs de mon voisin. Je laisse cette fonction à ceux qui ont intérêt à confondre les bonnes actions avec le beau langage.") i, altrament reclamava per a la seva obra un lector fora del comú ("Le volume est, relativement à l'abaissement général des prix en librairie, d'un prix élevé. C'est déjà une garantie importante. Je ne m'adresse donc pas à la foule." (22)).

En l'obra de Ferrater no trobarem declaracions explícites de minoritarisme i, contràriament a Baudelaire, desitja ésser llegit per les dones tal com explicita a "Tam gratumst mihi" (no perquè consideri que les dones estan més capacitades per entendre la seva obra -que seria de fet la rèplica a l'actitud de Baudelaire-, sinó perquè li abelleix saber que el seu llibre pot ser una forma més de seducció). En relació als vocatius dels poemes de *Les dones i els dies* no trobarem en cap moment un Tu transcendent (v.g. Déu) o un Tu essencial (v.g. l'home universal de Machado), sinó sempre un "tu" concret, individualitzat. Segones persones que generalment seran o bé les estimades o bé el seu alter ego. L'interlocutor no només actua com a l'altre indispensable, sinó que sovint és el filtre a través del qual es percep el món. Com la Teresa de les rimes d'Unamuno:

Me pongo a *atrasar* los universos
por si logro sacarles el sentido
que encierran, y encerrándolo en universos
dejarlo para siempre florecido. (...)

Al hacerse pasión el pensamiento

que se hizo activo en fuerza de pasión;
 me crea todo el atresamiento,
 háse hecha al razón la Creación. (23)

El principi dialògic de *Les dones i els dies* es concretitza en: inclusions de veus directes de l'estimada ("No una casa", "Fili", "Noies", "De lluny", "També"), de diàlegs entre l'estimada i el jo poètic ("Cambra de la tardor", "Kensington", "Neu"), diàlegs entre el narrador i el seu alter ego ("Corda", "Metronom"), diàlegs entre el jo adult i el jo de la infància ("La mala missió", "Matèries"), inclusió de veus de personatges diversos ("In memoriam", "Faula segona", "Naixença", "Societas Pandari", "Els polls", "Les generacions", "Babel", "S-Bahn"), i fins i tot de veus en off provinents d'altres discursos: "Maitresse de poète", "Babel").

El tu de *Les dones i els dies* que sovint apareix o amb imperatiu o amb formes verbals fàtiques té una funció polifòrmica (24): tu femení (l'estimada) ("Poema inacabat", "Helena", "Fi del món"); tu alter ego ("Joc", "Kore", "Però non mi destar"); tu lector ("Primavera", "Paisatge amb figures", "Els innocents"); tus que són éssers abstractes ("Atra mater" -la guerra-, "Perdó", "Riure" i "Xifra" -l'amor- (si bé, es pot usar també com a apel·latiu personal), "Fer no dir res" -la memòria-, "Midsonnarnatt" -la nit-); tus que són éssers materials que corporeitzen ens abstractes com el sol del temps a "El ponent excessiu" o persones com la murtra de "Midsonnarnatt"; tus que són personatges diversos ("Economies rivals" -Rufus-, "Cançó de bressol" -Cresus-, "Societas Pandari" -

Isis de Plata-; "Cançó del gosar poder" -noi, (Octavi, Alfons el Savi, general)-, "Per José María Valverde" -J.M.Valverde-, "Babei" -Babel'-, "Els aristòcrates" -Borges, Lowell, ...-, "Sinite parvulos venire" -Olibrius-, i una gran diversitat més a "Poema inacabat". En resum, a *Les dones i els dies* tenim des de transcripcions molt acurades en estil indirecte del mode de parlar dels personatges (v.g. les expressions afectades de Dama Antònia de (i.e., "instruments de l'indecòrum", "el del periple de l'estiu")) a poemes construïts emprant el diàleg tradicional entre el cor i el jo ("Engany"), a poemes en què la segona persona és extremadament polimòrfica ("Cançó del gosar poder") fins a poemes en què parlem els morts amb la mateixa naturalitat i quotidianitat que els vius ("S-Banh"), tot i essent les formes més recurrents els diàlegs amb l'estimada, amb l'alter ego -diàleg en què els parèntesis són d'una gran importància per introduir els contrapunts al propi discurs- i, en tercer lloc, amb el lector.

No obstant això, el caràcter conversacional de *Les dones i els dies* ha d'entendre's amb un sentit molt més ampli. En efecte, la poesia de Ferrater és regida pel principi dialògic de Batjín, que segons ell ha regit tota la història de la literatura occidental, de la lingüística i de l'antropologia filosòfica: "El diàleg inconclus és l'única forma adient d'expressió verbal d'una vida humana autèntica. La vida és dialògica per natura". En aquest diàleg poètic el subjecte es coneix a través de l'altre, perquè assenteix amb el principi de l'home com a *Mit-sein*, com a *ser-amb-l'altre*.

Per a Ors (25), el diàleg és part del Pensament Irònic, - amb el sentit romàntic del terme, distanciator- de la seva relativitat, contrari al dogma autosuficient: "L'home qui parla a un altre home en monòleg en què és ell qui dona, sense rebre res, obra en funció del Pensament Dogmàtic. L'altre qui ho fa en interrogatori, en què és ell qui rep sense donar, obra en funció de Pensament Polític. Però el qui propiament "dialoga", el qui dona i rep, i dona tot rebent i rep tot donant, és el que es mou dins el Pensament Irònic. I moure's dins el pensament irònic és lo que jo he anomenat Intel·ligència o Senv". I, com assenyala el mateix Ors, no cal precisament la dualitat de veus perquè el diàleg es produeixi. Existeix diàleg quan un autor incorpora el pensament aliè i n'estableix el contrast. Existeix diàleg en tots i en cadascun dels poemes de *Les dones i els dies* perquè en ells el text es troba en tensió dialèctica amb tota la història de la literatura. Hi ha diàleg en les cites, en les al·lusions, en les noves manipulacions d'un tema, en la tensió entre llengua literària i llengua comuna, etc. etc.: "La cultura és, en substància, el mateix diàleg".

III. 2. 2. 1. 2. DIGRESSIONISME

Les dones i els dies contenen més de setanta parèntesis i múltiples excursos i digressions. Abans de passar a l'anàlisi de la funció d'aquest tret parentètic de la poesia de Ferrater, cal tenir en compte que aquest tret és present en tota l'obra ferrateriana, aab la qual cosa ens trobem davant un signe isotòpic interdisciplinar que enforteix les altres interconnexions que hem observat entre els diversos tipus de discursos que conrea Ferrater.

Una primera funció de la forma digressiva és la d'atansar el discurs escrit al de la parla, en què el fenomen digressiu, anacolútic i de *feed-back* són corrents.

Una segona funció fóra la de subratllar el caràcter circular del discurs verbal. Com deia el propi Gabriel Ferrater el discurs verbal no és lineal sinó circular a la manera d'una sèrie de cintes magnetofòniques superposades. Aquest axioma circular es pot transcendir a molts nivells des de la consideració el text literari com a palimpsest fins a la cohabitació del temps passat i el temps present en l'individu.

L'exercici digressiu no ha estat sempre en la història (ni ho és ara) ben reputat. John Locke, per exemple, era un gran enemic de les exagerades "associacions d'idees" que ell anomenava *idea madness*, follia de la idea; hàbit deplorable que ell considerava com

una malaltia irracional i altament perillosa -i, "curiosament" Locke també abominava de la imitació-.

En la retòrica clàssica concebien la digressió com una figura que afavoria la distracció, que relaxava la tensió o *ex taedio aliquid detrahere*, i que com a tal afavoria la persuasió de l'auditori. Ara: els seus detractors la culpabilitzen de la distracció que suposa en l'auditor (això és, usaven l'altra accepció del terme "distracció").

Quan J. Swift escriu *A Tale of Tub* pren una actitud volgudament moderna i antidecorum a l'hora de compondre el capítol "A Digression in Praise of Digressions". La mateixa actitud que adopta Sterne al *Tristram Shandy*, el qual representa un model de discurs basat gairebé exclusivament en el principi de la digressió, tot i seguint la tradició dels seus benvolguts mestres Cervantes, Rabelais i Montaigne (i observem alhora com tots aquests escriptors i els que anirem veient ara són també els grans mestres de la ironia). I no seria agosarat d'afirmar que els autors digressius han estat els capdavanters de la reflexió sobre el fet literari -és a dir de la metaliteratura- dins la pròpia obra. Així inicia Shandy el capítol catorze del volum IXè:

As I never had any intention of beginning the Digression I am making all the preparation for, till I come to the 15th chapter -I have this chapter to put to whatever use I think proper- I have twenty this moment ready for it- I could write a; chapter of Button-holes in it-

Or my chapter of Pishes, which should follow them-

Or my chapter of Knots, in case their reverences have come with thee -they might lead me into mischief: the safest way is to follow the track of the learned, and raise objections against what I have been writing, tho' I declare beforehand, I know more than my heels how to answer thee. (26)

Byron era també un gran digressionista. La història del *Beppo* és certament simple i de poc interès; tanmateix el poema en conjunt no és en absolut anodi. Com poden conciliar-se aquests dos fets? Harold Bloom ens respon: "La gràcia del poema consisteix en la seva captivadora digressivitat" (27). I diu al poema que tant li agradava a Ferrater, *Don Juan*: "Confesso que un dels meus defectes és la mania de les digressions. Em passa freqüentment que abandono al meu lector mentre em dono a monòlegs interminables tot i oblidant que cadascuna de les meves omissions és una pèrdua per al món, tanmateix sempre menys important que si es tractés d'Ariost". Les digressions de Byron -com les de Ferrater- tenen sovint un deix moralitzador ja que és el punt del discurs on aflora amb més clarividència la personalitat de l'escriptor. Byron no és només digressiu sinó que n'és plenament conscient i fa discurs de metadigressió com el que acabem de veure o com aquest:

Oh, pardon me digression -or at least
Peruse! 'Tis always with a moral end
That I dissent, like grace before a feast;
For like an aged aunt, or tiresome friend,
A rigid guardian, or a zealous priest,
My Muse by exhortation means to mend

All people, at all times, and in most places,
Which puts my Pegasus to these graves paces. (28)

Diu Northrop Frye (29) que una digressivitat deliberada i peripatètica és consubstancial a la tècnica narrativa de la sàtira i que el seu objectiu és realitzar de manera calculada un salt vers la trivialitat (o si més no vers la col·loquialitat) o vers la reproducció de la incertesa vacil·lant del pensament. A més a més el discurs digressiu enfatitza el paper del narrador, tant que a voltes arriba a relegar a un segona terme els caràcters dels personatges. Com dic, això succeix al *Don Juan* (30) i de manera indiscutible al "Poema inacabat" de Gabriel Ferrater.

Imberechts interpreta així la declaració de digressivitat dels versos 65 i 66 de "Poema inacabat" ("Seré digressiu i cursiu, / anacolútic i al·lusiú"):

Ici s'exprime le baroque de Ferrater. Pour s'approcher du réel, il ne faut pas diviser et classer, et, par ce fait, tuer ce qu'il y a de plus précieux dans la réalité, c'est-à-dire ce qui fait que les éléments se tiennent les uns aux autres (influence de Whitehead au travers de Collingwood). Au contraire, il faut accumuler les uns sur les autres les éléments les plus divers comme ils se présentent, en traduisant dans l'expression l'enchaînement à première vue anarchique de ces éléments. (31)

De tota manera, emprar el qualificatiu d'"anarchique" per al discurs ferraterià (i, en general, per al discurs digressiu) és una interpretació força superficial. J. Margarit i P. Rcvira oposen

aquest aparent caotisme de "Poema inacabat" el rigorós control que el poeta té del seu argument i dels seus personatges:

Los saltos caprichosos, los protagonistas esbozados y olvidados, la subordinación de motivos centrales a divagaciones circunstanciales, no son, como a primera vista puede parecer, transgresiones del plan literario, sino recursos de identificación que Gabriel Ferrater maneja calculadamente para caracterizar al "Ferrater" del *Poema inacabado* (cuyo anunciado "cuento impertinente" acaba centrándose en una implacable puesta en escena del propio temple sentimental). La espontaneidad con que el proyecto del poema es alterado no tiene nada que ver con la espontaneidad del autor; al contrario, es éste quien dirige la arbitrariedad discursiva de su personaje. (...) Tras la apariencia de desorden, existe una línea profunda de coherencia: el planteamiento cotidiano nos permite observar cómo la voz poética se va inclinando hacia su interlocutora ("cuanto más digo / más se ve va la voz contigo", reconoce el mismo personaje), cómo el cuento anunciado se difumina y los que se suponía iban a ser sus protagonistas quedan relegados, pasando al primer plano una historia del corazón que afecta directamente al "poeta" y su "añada". (32)

Com dic, la valoració de l'estil digressiu ha variat molt al llarg de la història i, ahora, en un mateix moment donat hi ha autors que veuen l'estil digressiu com la factura literària més genial i d'altres com la més barrquera.

Entre els primers tenim al gran digressionista Montaigne. Per a ell el lector que "es perd" enmig de les digressions, es perd perquè és negligent, però si és un bon lector no només no es perdrà sinó que fruitarà dels comentaris secundaris, de les *gaillardes*

escapades. En un moment del seu discurs diu de la digressió que "c'est l'original langage des Dieux" (33) en què s'harmonitzen el control del propi discurs i l'espontaneïtat (aparent) del *laisser-aller*. Aquesta *coincidentia oppositorum* tan cara als romàntics justifica l'apreci amb què Mme. de Staël parla del digressionisme de Herder tot i valent-se de l'autoritat de Montaigne (34).

Entre els segons podríem triar a Azorín: "Vamos a dar una fórmula de la sencillez. La sencillez, la difícilísima sencillez es cuestión de método. Haced lo siguiente y habreis alcanzado de golpe el gran estilo: "Colocad una cosa después de otra". Nada más; esto es todo. ¿No habéis observado que el defecto de un orador o de un escritor consiste en que coloca unas cosas dentro de otras, por medio de paréntesis, de apartador, de incisos y de consideraciones pasajeras e incidentales? Pues bien: lo contrario es colocar las cosas "unas después de otras" (35). I a Vico. Michel Charles (36) relaciona lucidament un comentari de G. Vico sobre la digressió entesa com una inclinació maldestra i com a pura xerrameca femenina ("Les digressions s'expliquent per la toixarrudessa dels temps heroics quan els homes eren incapaços de seguir el fil del que relataven; ho observem encara en els esperits febles i en les dones") i un altre de Baudelaire sobre De Quincey al qual qualifica d'*affreusement conversationniste et digressionniste* i possessor d' *une manière pénétrante et féminine*. La digressió és pròpia de dones o del passeig inproductiu dels ociosos, i, com a màxim podrà ésser com una flor exquisida però inútil. És a dir, els detractors de la digressió l'assimilen a una mena de regressió moral (*mundus*

muliebris). A continuació, Charles accentua el seu discurs deconstruccionista i ens ofereix l'altre biaix valent-se de les possibilitats del mot *regressiu*: no hem de caure en la temptació de veure dos tipus d'escriptura -la digressiva definida pel divers i la incompletesa i la regressiva tancada en ella mateixa i cercadora del centre- puix que tota escriptura és essencialment digressiva i regressiva alhora. La digressió no és un *ailleurs* del text: és text.

En efecte, cal entendre la digressió com a part constitutiva del text, la presència i la funció de la qual pot ésser molt variada. En resum, les funcions bàsiques foren: a) atansar el registre escrit al parlat; b) constatar el caràcter associatiu i cíclic del pensament -la qual cosa permet un discurs interdisciplinar- i, adhuc, del discurs verbal; c) permetre la reflexió metaliterària sobre el propi discurs o sobre els d'altri, és a dir, permet la introducció de la veu del narrador en el discurs, per discrepar, ironitzar, matisar, etc. Òbviament, es poden trobar altres interpretacions com per exemple les psicològiques (37), però de què me n'abstinc.

Es comprèn, doncs, que aquells lectors que miren amb desconfiança l'apropament dels registres literaris als col·loquials, que entenen el pensament "perfecte" com una línia monolítica, que els incomoda la personalització del discurs i que no gaudeixen amb el pensament metadiscursiu i metaliterari, valorin negativament el pensament digressiu.

C. Guillén (38) fóra menys radical que Michel Charlus a l'hora d'analitzar la funció estructural de la digressió dins el

discurs (per a Guillén és una forma semi-independent). Ara bé, Guillén subratlla com nosaltres que la forma digressiva (agradí o no agradí) no és mai "una oquedad, una fórmula indiferente, un perfil sin cuerpo ni volumen".

III. 2. 2. 2. L'URBA COM A CORRELAT OBJECTIU

*Ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera ce
qui passe partout.*

H. de Balzac

*Toutes les femmes que j'ai rencontrées se chassent
aux horizons / Avec les gestes pitieux et les
regards tristes de sémaphores sous la pluie.*

Blaise Cendrars

Una de les formes de dialèg més usuals a *Les dones i els dies* és el que s'esdevé entre literatura i realitat. Dialèctica que es situa en la frontissa d'ambdós mons i que podríem anomenar la dialèctica de la ficció realista. En aquest discurs fronterer entre el món i la ficció compta amb una llarga tradició dins la història de la literatura, la qual podem assimilar-la a la tradició materialista de què hem parlat en capítols anteriors. Els tres moments de la història en què aquesta dialèctica es fa més ostensible són la literatura clàssica, la medieval i la romàntica. E. Auerbach esmenta que una de les característiques principals d'aquesta tradició és la barreja del sublim i del grotesc, de l'elevat i el quotidià:

- Al convertir Stendhal y Balzac a personas cualesquiera de la vida diaria, en su condicionalidad por las circunstancias históricas de

su tiempo, en objetos de representación seria, problemática y hasta trágica, aniquilaron la regla clásica de la diferenciación de niveles, según la cual lo real cotidiano y práctico sólo puede encontrar su lugar en la literatura dentro del marco de un género estilístico bajo o mediano, es decir, como cínico-grotesco, o como entretenimiento agradable, ligero, pintoresco y elegante. (39)

Barreja de nivells i èmfasi en la quotidianitat com les que trobem en aquesta reflexió de Goethe sobre l'amor: "I així ja és ben cert que l'amor, que d'antuvi ha de vivificar pétals de rosa, bosquerons de murtra i raigs de lluna, pot també fins i tot dar una pareença de natura vivificada a encenalls i a retalls de paper. És un tan fort condiment que pot fer gustosos brous fins i tot esbravats i repulsius." (40). I podriem citar Wordsworth i la seva "familiar matter of today" formulada amb un llenguatge natural que es rebel·lava contra l'artificialitat de la dicció poètica del XVIII; o Byron i el seu desig de "To build up common things with commonplaces"; o les truites de pernil, les arengades, el bacallà, els ous farrats, el vi, el preu dels viatges i les ciutats de la poesia de Heine (41).

Anant més endavant cal fer referència a tota la branca de la poesia anglosaxona (des de Hardy als trentistes) en què s'emmiralla Ferrater: Thomas Hardy, el poeta de les coses petites de cada dia i de "the homeliest of heart stirrings" 'les més enllarades fibres del cor'; escriptors de la immediatesa com Frost o Dickinson; W. Carlos Williams i la seva imageria familiar en contrast amb elements de la tradició literària; o Robert Lowell fent un poema sobre la miopia "Bed, glasses off, and all's / ramshackle, streaky, weird /

for the near-sighted, just / a foot away" (42). I, òbviament, no podem oblidar la poesia de Bertolt Brecht amarada de detalls quotidians com el mestre xinès que es botona les sabates, o com totes les anècdotes que serveixen d'exemple al·legòric fàcilment intel·ligible (v.g. el poema "Lectura del diari mentre bull el tè" (43)).

I el mateix que deiem a propòsit de la col·loquialitat literària és vàlid per a la quotidianitat literària -i adonem-nos que són dos fenòmens que van íntimament lligats-: que no es tracta de introduir simplement objectes corrents en un poema sinó que del que es tracta es de poetitzar-los, d'atorgar-los una funció en el discurs tot i tenint en compte, com deia Pavese, que la dificultat de l'art és presentar com a sorpresa coses ben conegudes.

Si haguéssim de posar dos exemples antagònics de recreació literària de la immediatesa del món podríem posar J. Guillén (44) i Baudelaire. L'exaltació quotidiana del món de Guillén i la contemplació de la realitat com a quelcom insuficient i vulgar de Baudelaire. En els *Poemes en prosa* i a *Les Fleurs du mal* repareix, com assenyala Bèguin (45), el tema de la imperfecció de la vida quotidiana i del desterrament en el Temps a què s'oposa l'afirmació (romàntica) d'una presència misteriosa darrera les coses i en el fons de l'ànima i la sensació de la presència de l'Eternitat. Però, de tota manera, ni Guillén ni Ferrater foren el que són sense Baudelaire. Baudelaire representa una fita indiscutible en la projecció imaginativa dels nous sentiments i de la nova moral en el món urbà modern -no endebades és el primer poeta de l'experiència urbana-, tal com ho subratlla T.S. Eliot: "It is not merely in the use of

imagery of common life, not merely in the use of imagery of the sordid life of a great metropolis, but in the elevation of such imagery to the *first intensity* - presenting it as it is, and yet making it represent something much more than itself - that Baudelaire has created a mode of release and expression for other men." (46).

Amb Baudelaire s'inicia la dialèctica entre el camp i la ciutat la síntesi de que l'aconsegueix a nivell analògic, però esdevé del tot impossible a nivell moral. Com diu Cernuda, en l'obra de Baudelaire "no se trata de aquel viejo *poncif* sobre la oposición de ciudad y campo (Baudelaire, es bien sabido, detestaba el verdor y lo natural), sino una oposición mucho más sutil entre norte y sur, entre urbanismo y primitivismo, entre el *troupeau gazouillant de beautés d'hôpital* y la *candeur de l'antique animal*. Así tenemos en *Les Fleurs du Mal*, al lado de unos poemas que son *tableaux parisiens*, otros como *La Vie Anterieure*, *Parfum Exotique*, *A un Drame Créole*, etc." (47).

Pavese cercarà ambdues reconciliacions (analògicament i moral). El somni de Pavese farà la fusió d'ambdós mons de la mateixa manera que ell fon la moderna tradició nordamericana amb la vetusta terra del Piemont o que malda per la fusió del clasicisme i la tradició romàntica de la distància irònica:

Tu vagheggi la campagna, il titanismo -il *selvaggio*- ma apprezzi il buon senso, la misura, l'intelligenza chiara del Berto, del Paolo, dei marciapiedi. Il *selvaggio* t'interessa come mistero, non come brutalità storica. Non ti piacciono le storie partigiane o terroristiche, sono troppo spiegabili. *Selvaggio* vuol dire mistero, possibilità aperta. La tua idea, del 23-26 agosto '44, che *selvaggio*

sia il superstizioso, il non piú accettabile moralmente, mentre il semplice caso è naturale (anche la crudeltà della natura ci appare moralmente superata), accompagna la tua favola perenne -il selvaggio, il titanico, il brutale, il reazionario sono superati dal cittadino, dall'olimpico, dal progressivo. Tu esalti l'ordine descrivendo il disordine. (48)

En la poesia de Ferrater la fusió analògica entre els elements naturals i els urbano-quotidians és continuament present, però en ella no té cabuda ni el somni totalitzador de Pavese ni el cru *décalage* entre camp i ciutat de Baudelaire.

Els ulls que miren la natura a *Les dones i els dies* són els ulls d'un home de ciutat que és urbà sense nostàlgies, sense acriud i sense exaltació fascinada. La *city matters* i la *city mind* de la poesia de Ferrater no és la ciutat malalta per la solitud com les que recrea Brecht a *In Dickicht der Städte* (*En la jungla de les ciutats*, 1923) o, en general, l'art expressionista (fixem-nos que la ciutat del poema de Ferrater "La ciutat" és absolutament personalitzada -"els indrets que em coneixen"- i humanitzada -"Plena de veus que m'han cridat pel nom"-), ni és tampoc la ciutat que adoraven els futuristes (49).

En la poesia de Ferrater la ciutat és ja el marc d'apropiació normal i quotidiana de l'home ordinari i, alhora, representa el punt més important de discrepància amb l'estètica romàntica europea i catalana; com deia Ferrater: "Un caràcter endèmic de la literatura catalana moderna es el ruralisme, la tendència a refugiar-se en les terres camperones y a recelar que los urbanos son o vulgares o peligrosos" (50)

-caràcter que encara es veu més malaltís i impostat quan ens adonem que la majoria d'escriptors vivien a Barcelona-.

Com més anem en el segle XX, la presència urbana en el discurs literari (51) anirà assolint una major normalitat fins al punt que dir que un poeta modern és urbà esdevé una mera tautologia (hi ha honoroses excepcions com Luis Cernuda). Els objectes urbans són uns objectes quotidians més com ho eren al segle dinou els mocadors o els armaris, amb la mateixa disponibilitat poètica que pot tenir un capvespre a la vora del mar i amb l'avantatge que no cal lluitar encara contra els llocs comuns de la tradició ni contra el pathos (52). Per una vegada, doncs, una tradició menys rica -la urbana- és més dúctil a un escriptor que una secular.

Vegem com s'articula l'element quotidià en els poemes de *Les dones i els dies*. A "In memoriam" els furts d'objectes quotidians (eslipsis, bicicletes, pastissos, pisos...) actuen com a exemples de la idea moral de l'enriquiment individual a partir del furt social. A "Paula primera", un personatge concep els taxis com a símbols de la luxúria. La variabilitat arquitectònica d'una casa emmiralla a "Paula segona" la variabilitat de l'actitud de l'home davant el món. L'abans i el després de la relació amorosa del poema "El mutilat" es projecta en dos tipus d'imatges: les urbanes actuen en sentit positiu i les del món natural en sentit negatiu. El lèxic mercantil formula la mediocritat moral de l'home en el poema "Com Faust". A "Amistat del braç" una relació frugal en el metro i a "Sacra rappresentazione" una escena que s'esdevé en un aparador d'una botiga serveixen com a correlats per reflexionar sobre el fenomen moral de la tria vital.

Els trossos de gel de les copes "que ens repartim i no bevem" projecten una nit malversada a "La confiança". Uns grillons de taronja contenen el futur a què ens convida el narrador en "Paisatge amb figures". A "Mecànica terrestre" petites anècdotes que es succeeixen en una plaça de la ciutat serveixen com a senyals de distintes posicions vitals. El timbre de la bicicleta sintetitza la recança pel passat perdut a "Temps enrera". En el poema "Mala memòria" la humilitat dels objectes que conformen la habitació parlen de la sordidesa dels sentiments que hi tenen lloc. A "Un pas insegur" l'acció quotidiana de baixar a l'acera provoca la rememoració de la infància i els distints tipus de saquetes serveixen com a correlat dels canvis d'actitud vital entre el nen i l'adult. Un gerro trencat actua com a correlat de la incertesa del jo poètic en el poema "Exeunt personae". A "Cambra de la tardor" la referència a una casa en construcció suposa una declaració implícita de desatenció moral. A "Matèries" els objectes d'un garatge serveixen per rememorar accions de la infància. La compra-venda d'un mercat esdevé model d'actuació vital en el poema "Els miralls". Al poema "Fill" el soroll dels veïns esdevé el desencadenant d'una reflexió sobre l'exigència de l'amor vertader. Els carrers de "Kensington" actuen com a correlat objectiu de la relació sexual. La cinta mètrica del poema "També" esdevé símbol del món i de la història. A "Úter" la roba de l'estimada embiralla el cos estimat. Un porta que s'obre és el correlat del desig a "La lliçó".

A "Economies rivals", "Cançó de bressol" i "El lleopard" es recrea moralment el tema dels diners. "Economies rivals" és un

exemple de monòleg dramàtic en què s'ha agafat un personatge històric com a *alter ego* (53) -tot i que el poema funciona igual si Ferrater simplement va triar aquest nom usual en els vocatius de la poesia llatina epigramàtica-. El referent del personatge ric és el mateix per a aquest poema i per als dos següents. Les economies rivals són la del pensament i l'econòmica però, tanmateix, feliçment aquí han arribat a un acord: un paga per escoltar intel·lectualitats i l'altre és aconvidat quan les diu. L'utòpic pacte entre burgesia i cultura que, com explica el propi Ferrater a propòsit de Cambó i Riba, acostuma a tenir uns resultats nefastos pel que fa al que exporta cultura. Ben possiblement Ferrater subscriuria aquell pensament d'Adorno que deia: "El burgès desitja que l'art sigui sensual i la vida ascètica; a l'inrevés fóra millor".

"Cançó de bressol" és una atípica cançó de bressol perquè no serveix per tranquil·litzar un nen sinó un senyor gran i ric - aquí també s'usa un personatge històric (Cresus)-. Observem la doble acceptió del terme pietat: Tenir pietat pels altres (compassió) i per a un mateix (afecte, benevolència); la moral pot quedar sintetitzada en aquestes paraules de Pavese: "Si fa l'elemosina, per levarsi d'innanzi il miserabile che la chiede; e se qualcuno ci procura un disagio con la mostra della sua grande miseria, e fa appello a qualche nostro evidente e irraggiabile sentimento di solidarietà, noi odiamo questo qualcuno, con tutte le forze" (54).

Només un exemple més per adonar-nos que l'element quotidià (urbà) a *Les dones i els dies* no és mai un simple figura decorativa a la pàgina: Gabriel Ferrater parla a "Poema inacabat" d'un vòmit. El vòmit es relaciona amb el final de la guerra de la mateixa

vòmit. El vòmit es relaciona amb el final de la guerra de la mateixa manera que Pound al cant LXXVII tria una imatge escatològica per referir-se al mateix fet: "Ho vaig saber a la cagadora / bon lloc / per saber que la guerra havia acabat."

1. El mot *chambre* formava part del text del *Cid* de Lebrun i va ocasionar un fort sormeig de disgust el dia de la seva representació; l'obra d'Alfred de Vigny, *Otel*, va fracassar per la presència del mot *mouchoir*. Però, malgrat el que pugui semblar no hem avançat gaire. Cert, ara ningú es posa les mans al cap quan llegeix mots com aquests i els més "progressistes" accepten de bon grat la introducció de mots tabús en un discurs literari, però no deixen de xocar-los. Abans el públic se n'escandalitzava perquè atemptaven contra el decòrum, ara en magnifica la seva presència perquè els copsen com a atacs a la moral establerta, als límits literaris o perquè són índexs "moderns". Vegem si no el comentari que fa Gabriel Ferrater de les reaccions del públic en un recital de poesia contemporànea: "Les reaccions del públic es van semblar bones algunes, i altres francament dolentes. Josep Maria Llopart, per exemple, va tenir un èxit molt merescut quant a la qualitat del seu poema, però el va tenir per males raons: l'aplaudien cada vegada que deia el mot "pixar" -que és que tenien repressions singitòries?", FERRATER, G., "Resposta a l'enquesta sobre el festival de poesia catalana" (1970), *Papers, cartes, paraules, op. cit.*, p. 503.

2. "Se crea así un vocabulario lírico en el que de pronto y sin preparación alguna aparece la alegoría. Si en algún caso podemos apresar el espíritu del lenguaje de Baudelaire, será en esta brusca coincidencia. Claudel la ha formulado definitivamente. Baudelaire, ha dicho, une el modo de escribir de Racine al de un periodista del Segundo Imperio. Ninguna palabra de su vocabulario está determinada de antemano para la alegoría. Recibe su papel en cada caso; según de

qué se trate, según el tema que toque, será archedada, cercada y ocupada",

BENJAMIN, W, *op. cit.*, p. 119

3. CAMPBELL, F., "Gabriel Ferrater o las mujeres", *op. cit.*.

4. VALLVERDO, F., *El fet lingüístic com a fet social*, ed. 62, 1973, p. 81.

5. I continua: "Alguns artistes, l'esperit dels quals es mou sobretot en la capa no-lingüística (o millor en la capa lingüística generalitzada), fins i tot troben certa dificultat a l'hora d'expressar-se en els termes rígidament establerts per llur llengua (...) Llur expressió és sovint forçada, de vegades sona com una traducció d'un original desconegut -que, de fet, és el que és-. Aquests artistes -un Whitman, un Browning- ens impressionen més per la grandesa de llur esperit que no per la qualitat de llur expressió. Llur fracàs relatiu té un gran valor de diagnòstic com a index de la presència penetrant en la literatura d'un medi lingüístic més ampli, més intuitiu que qualsevol llengua particular.", SAPIR, E., *El llenguatge*, Espúries, Barcelona, p. 210. Ferrater es troba al costat de Heine i defuig les capes de "lingüística generalitzada" i els fracassos de la forma.

6. "Recordemos, ante todo, que la reducción del poder regio y el establecimiento de un Parlamento -cierto que muy minoritario y restringido a grandes propietarios- en Inglaterra tiene lugar ya en la segunda mitad del siglo XVII. Y entonces se establece, como bien común y definitivo, el típico estilo británico, que corresponde a un determinado modo de vida intelectual -incluso antes de que empiece a alborear el optimismo del "siglo de las luces", como condición previa de éste-: un lenguaje claro y conversacional, apropiado para la comunicación en la buena sociedad, dando lugar a márgenes de discrepancia, pero sin entrar en cuestiones demasiado personales ni profundas; es decir, el lenguaje que sirve a

la vez para el análisis empirista del funcionamiento de la mente humana y para la reafirmación confiada al buen sentido -el sentido común- de la convivencia, contando con la buena marcha del universo y con la cordura social, siquiera sea por conveniencia propia, sobre el fondo de un gran Ordenador y Rector del mundo. Si ese lenguaje puede parecer, a un observador intelectual, un tanto crítico y escéptico en cuanto a todo lo que sea metafísica, ideas generales y explicaciones totales, es por su instinto de economía -de lenguaje y de pensamiento-, que elude las cuestiones que no tienen consecuencias en la vida real, y en otro sentido, por su sentido de cortesía en la coexistencia, rehúye profundizar en intuidos y creencias últimas, como para no crear discordias inútiles. Es, en una palabra, el lenguaje del siglo de Newton.", VALVERDE, J.M., *Breve historia y antología de la estética, op. cit.*, p. 119.

7. Cf. mencions a la polèmica desencadenada a partir de l'observació de Riba sobre la *tonteria* d'empurar en poesia el llenguatge del carrer a MASOLIVER, J.A., "Las conversaciones poéticas en Formentor", *La Vanguardia*, 20-V-1959, p. 10.

8. COZARINSKY, E., "Desencantar, desintoxicar: W.H. Auden y W.A. Mozart", *Los Fapeles de San Arcadians*, desembre 1969, ps. 307-308.

9. *Literary Essays of Ezra Pound, op. cit.*, p. 362.

10. "El idioma de Cavafy es de lo más singular. En griego moderno, la lengua literaria y refinada se había alejado mucho de la lengua demótica y popular, no reconocida oficialmente ni enseñada en las escuelas hasta 1917. Cavafy se sirve de las dos según conviene a los efectos que busca en un determinado poema, verso y hasta expresión, y de acuerdo también con las exigencias del metro y de la rima. Cada palabra, y hasta cada sílaba y cada sonido, parece tener importancia

capital para el poeta, que parece calcular en todos los momentos, como un ajedrecista, todas las consecuencias de una determinada elección", OTERO, C.P., "Unamuno y Cavafy: "El gran rifiuto" ", *Los Papeles de San Armadans*, març 1968, p. 264.

11. DÖBLIN, A., "Epileg a la nova edició de *Berlin Alexanderplatz* de 1955", *Berlin Alexanderplatz*, ed. 1984, Barcelona, 1987, p. 470.

12. "Non è letteratura dialettale la mia -tanto lotta: d'istinto e di ragione contro il dialettismo-; non vuole essere bozzettistica -e paga: d'esperienza-; cerca di nutrirsi di tutto il miglior succo nazionale e tradizionale; tenta di tenere gli occhi aperti su tutto il mondo ed è stata particolarmente sensibile ai tentativi e ai risultati nordamericani, dove si parve di scoprire un tempo un analogo travaglio di formazione.", PAVESE, C., *Il mestiere di vivere, op. cit.*, p. 13 (11-I-1935).

13. "Quest'è la nostra inquietudine: sospetto verso la parola che è al tempo stesso unica nostra realtà. Cerchiamo la sostanza di ciò che non ci convince; per questo esitiamo e soffriamo. Anche il mio libro -*Lavorare stanca*- ha oscuramente fatto questo. Cercava l'oggetto scarnendo la parola, tendendo cioè a una sostanza che non era più oggetto né forse parola. Voleva un ritmo -né canto né sensualità verbale. Per questo evitò il verso musicale e trattò parole neutre. Ebbe l'unico torto d'indulgere alla frase colorita di "parlato", cioè un altro modo di specchiare la natura. Ma se ne liberò a poco a poco, costretto dal ritmo che sempre meglio radioscopava le cose. Poi nelle prose ricademmo nel parlato. Perché? Perché qui ci mancava l'appoggio del ritmo. Ora il problema è penetrare alla sostanza presupponendo quest'appoggio.", *Ibidem*, p. 260 (17-VII-1944).

14. RUBERTG, R., *op. cit.*, p. 44.

15. Carme Riera analitza el llenguatge col·loquial de tres membres de l'escola de Barcelona dels cinquanta (Gil de Siedma, Barral, Boytissio) a partir de tres dels cinc trets característics que E. Lorenzo formula per a la llengua col·loquial (espanyola) -deixa els dos darrers que afecten a l'actuació oral- : egocentrisme -terme pot afortunat i que pot ésser valentès ja que que el que pretén indicar és l'interès per l'altre, per l'interlocutor-, deixi, experiència comuna dels parlants, elements suprasegmentals i kinèsia. A més a més, l'autora inclou com a altres característiques de tipus col·loquial els inicis conversacionals, el to narratiu, les repeticions, la comparació, la desautomatització de frases fetes i el discurs diferit.

L'abast d'aquest paradigma del col·loquial veix en part a ampliar les simplificacions a l'ús que redueixen la col·loquialitat a la presència de modismes esparsos i de mots "vulgars". Tanmateix, erra en no contemplar el procés bidireccional entre el col·loquial i el literari que s'efectua en les obres d'aquests poetes. A més a més de la seva paradoxal interpretació (l'egocèntrica) de la presència d'interlocutors en el text, en el cas de la poesia de Carlos Barral l'autora grandjeja excessivament la importància del col·loquial -tot i basant-se especialment en *Diecinueve figuras de su historia civil*- la qual cosa comporta la justificació d'una obra que no és sinó una "estètica de luxe verbal", dit en paraules de Joan Ferraté (per a més informació sobre l'obra poètica de Carlos Barral cf. JOVÉ, J., *La poesia de Carlos Barral*, Tesi Doctoral, U. Barcelona, 1987).

16. CALVINO, I., "L'antilingua" (1965), *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, op. cit., ps. 122-126.

17. Aquest concepte d'antilingua de Calvino no té res a veure amb el concepte d'antilingua de Halliday: un llenguatge de resistència -v.g. els argots- o, en general, tots els casos límits d'un codi (v.g. el llenguatge místic o el poètico-visionari) (HALLIDAY, M.A.K., *Language as social semiotic. The social of language and meaning*, E. Arnold, London, 1978).

18. I continua: "Be, si un poeta no s'adona que ha de separar la seva mètrica del sistema propi de la llengua, el que fa és caure en l'error que heu vist en el cas d'Esclasans. És el cas també d'un altre poeta en ritmes aefibràquics, la "Marcha triunfal", de Rubén Darío: "Ya viene el cortejo, ya se oyen los claros clarines, / ya viene el cortejo de los paladines (...)". Això és massa natural, és un ritme en el qual la llengua castellana recau massa naturalment, perquè pugui constituir la base d'una mètrica independent de la llengua. Aleshores la impressió que dona és de vulgaritat, de sobrecarregament. Si se superposen els ritmes ja naturals de les pauses de la llengua amb els de la mètrica, el resultat és ensucrat, és completament embafós.", FERRATER, G., *Faix i el seu temps*, op. cit., ps. 77-79.

19. LABOV, W., *Sociolinguistic Patterns*, Pennsylvania U.P., 1972.

20. Hi ha nombrosos exemples de modismes que són construïts amb metàfores materialitzadores i quotidianes d'una abstracció: "girar-se la truita" (el canvi), "fer-ne com un cove" (l'excés), "el novell de l'ou" (el centre), "val més ser cap d'arengada que cua de liug" (el poder), "la processó va per dins" (la contenció), "un clau en treu un altre" (la repetició).

21. WOPZSWARTH, W., *op. cit.*, ps. 177-178. Gil de Biedma suggereix que la influència anglosaxona d'aquest interès de Ferrater per l'interlocutor va venir-li a través de Jaime Salinas: "Jaime Salinas, en un momento determinado, durante su estancia en Barcelona, jugó un papel muy importante para Gabriel. La suya fue una relación muy breve pero intensa. De hecho, yo creo que fue Jaime quien le acercó al mundo anglosajón. Gabriel, como la mayoría de nosotros, se había formado en Francia, Jaime le hizo ver que cuando dos personas hablan entre sí, en una party, lo hacen de manera que siempre tienen en cuenta a un posible tercero que escucha... Después el mismo Gabriel diría de escribir un poema, "...que un vers que no sa; a qui parla / rembla aquell que de cap es llança / a una piscina que han buidat...", y que escribir un poema es dirigir-se a algúen es concreto, pero haciéndolo como si detrás nuestro estuviera Baudelaire escuchándonos.", SUSANA, A., "Inter pecula (Diálogos informales con Jaime Gil de Biedma)", *op. cit.*, 157.

22. BAUDELAIRE, C., *Oeuvres complètes*, I, *op. cit.*, ps. 181 i 194.

23. UNAMUNO, M., "Rima 39", *Poesía*, *op. cit.*, p. 602.

24. A. García Berrio ha estudiat la importantíssima figura del confident en els sonets amorosos castellans del Segle d'Or entès com un actant suplementari i definit en base a aquests trets ± humà, ± enamorat, ± actiu. El paradigma resultant són 6 tipus d'interlocutors -els quatre primers no són mai enamorats-:

- 1) *Directe*, un ésser humà amb capacitat d'escoltar i de reaccionar (el més usual);
- 2) *Metàfora de confident*, s'aconsegueix humanitzant éssers inanimats (rius, astres, animals, pedres, vegetals...) i predicant les capacitats dites suares;
- 3) *Oient simple*, al qual hom no sol·licita ni produeix cap mena de

resposta pràctica; 4) *Tient actiu*, que aporta ajuda o consell més o menys important a l'amor del poeta; 5) *Implicat*, aquell que d'alguna manera interfereix en la passió del poeta; 6) *Adoctrinat*, aquell que rep consells (entusiastes o decebedors) del poeta sobre l'indole de la passió amorosa i, que de fet fóra, juntament amb l'anterior, el tipus d'interlocutors més usuals en la poesia de Ferrater. (GARCIA BERRIO, A., "Lingüística del texto y tipología literaria (La tradición textual como contexto)", *Lingüística del texto y crítica literaria* (col. J.S. Petófi), A. Crazón, 1978, ps. 332-333, (s/d)).

25. ORS, E., d', "Notes sobre el diàleg i sobre la incapacitat per al diàleg" (1913), "Diàleg, diàleg, diàleg" (1920), *Glosari, op. cit.*, ps. 197-199 i 316.

26. STERNE, L., *The life and opinions of Tristram Shandy gentleman (1759-1767)*, H. Froude, London, 1905, p. 566. Podries citar encara un altre passatge (I, XIII, ps. 65-66) en què també reflexiona irònicament sobre el caràcter digressiu de la seva obra i en què apareix una de tantes interpellacions al lector: "For in this long digression which I was accidentally led into, as in all my digressions (one only excepted) there is a master-stroke of digressive skill, the merit of which has all along, I fear, been overlooked by my reader, - not for want of penetration in his, - but because 'tis an excellence seldom looked for, on expected indeed, in a digression; -ad it is this: That tho' my digressions are all fair, as you observe, -and that I fly off from what I am about, as far, and as often too, as any writer in Great Britain; yet I constantly take care to order affairs so that my main business does not stand still in my absence."

27. BLOOM, H., *The visionary company*, Cornell U.P., London.

28. BYRON, *Don Juan*, III, 40, *op. cit.*.

29. FRYE, N., *Anatomy of criticism*, Princeton U.P., New Jersey, 1973 (1957), p. 234.

30. "Byron's rhetorical technique sometimes has the effect of demonstrating the narrator's authority over the fictional character he describes", ENGLAND, A.B., *Byron's Don Juan and Eighteenth-Century Literature. A study of some rhetorical continuities and discontinuities*, Bucknell U.P., 1975, p. 186.

31. IMBERECHTS, A., *op. cit.*, p. 67.

32. MARGARIT, J., ROVIRA, P., *op. cit.*

33. "J'ayme l'allure poétique, à sauts et à gambades. C'est une art, comme dict Platon, légère volage, démoniaque. Il est des ouvrages en Plutarque où il oublie son thème, où les propos de son argument ne se trouvent que par incident, tout estrouffé en matière étrangère: voyez ses allures au *Doemon de Socrates*. O Dieu, que ces gaillardes escapades, que cette variation a de beauté, et plus lois que elle retire au nonchalant et fortuite! C'est l'idiligent lecteur qui perd son subject, non pas moy; il s'en trouvera tousjours en un coing quelque mot qui ne laisse pas d'estre bastant, quoy qu'il soit serré. Je vois au change, indiscrettement et tumultainement. Mon style et mon esprit sont vagabondant de mesmes. Il faut avoir un peu de folie, qui ne veut avoir plus de sottise, disent et les preceptes de nos maistres et encores plus leurs exemples. Le poète, dict Platon, assis sur le trepied des Muses, verse de furie tout ce qui luy vient en la bouche, comme la gargouille d'une fontaine, sans le ruiner et poiser, et luy eschappe des choses de diverse couleur, de contraire substance et d'un coeur rompu. Luy mesmes est tout poétique, et la vieille theologie poésie, disent les sçavants, et la première philosophie. C'est l'original langage des Dieux.

J'entends que la matière se distingue soy-mesme. Elle montre assez où elle se change, où elle conclut, où elle commence, où elle se reprend, sans l'entrelasser de parolles de liaison et de couture introduites pour le service des oreilles foibles ou nonchallantes et sans ne gloser soy-mesme", MONTAIGNE, *Essais*, *op. cit.*, II, ps. 438-439.

34. STAËL, G. de, *op. cit.*.

35. Citat per PLA, J., *El passat imperfecte*, *op. cit.*, p. 25.

36. CHARLES, M., "Digression, regression (Arabesques)", *Poétique*, 40, 1979, ps. 395-407.

37. En el *Sordello* de Browning trobem molts usos de sintaxis fraccionades que H. Tucker ha interpretat com el reflex d'un conflicte espiritual. "Throughout the Duke's monologue, the contrast between his rhymed couplets and a syntax that enjambes more lines than it stops bears witness to a conflict between conventional form and informing spirit". La dificultat que té el personatge de Duke per entendre el seu propi cor i la seva voluntat i el cor de la seva dona es reflecteixen formalment en aquests versos: "She had / A heart -how shall I say?- too soon made glad." (II, 21-22); "She thanked men, -good! but thanked / somehow - I know not how-" (II, 31-32). (TUCKER, H. Jr., "Browning's Lyric Intentions", *Critical Inquiry*, hivern 1980, v. 7, nº 2, p. 290).

38. GUILLEN, C., *Entre lo uno y lo diverso*, *op. cit.*, p. 184.

39. AUERBACH, E., *op. cit.*, p. 522.

40. GOETHE, J.W., *Anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister*, ed. 62, Barcelona, 1985, p. 49 (trad. J. Murgades).

41.

"Es wächst hienieden Brot genug
 Für alle Menschekinder,
 Auch Rosen und Myrten, Schönheit und Lust,
 Und Zuckereirosen nicht minder.

Ja, Zuckererbsen für jedermann
 Sobald die Schoten platzen!
 Den Himmel überlassen wir
 Den Engeln und den Spatzen"

("Hay pan suficiente en esta tierra / Para todos los hombres, / También rosas y
 mirtos, belleza y placer, / Así como guisantes. // ¡Sí, guisantes para todos, /
 En cuanto revienten las vainas! / El cielo lo dejaremos / Para los ángeles y los
 gorriones."), HEINE, H., *Deutschland ein Wintermärchen. Alemania. Un cuento de
 invierno*, I, vs. 41-48, Bosch, Barcelona, ps. 116-117.

42. "Al llit, sense ulleres, al mig / tot se li desmorona, / se li ratlla, se
 li fa estrany / a menys d'un metre", LOWELL, R., "Myopia: a night", *Morts per la
 unit*, Crema, Barcelona, 1988, ps. 92-93.

43

"Muy de mañana leo en el periódico los planes sensacionales
 del Papa y de los reyes, de los banqueros y de los reyes del petróleo
 Con el otro ojo miro
 el puchero con el agua del té
 cómo se enturbia y empieza a hervir y de nuevo se aclara,

hasta que, rebosando del puchero, apaga el fuego"

BRECHT, B., *Poesías y canciones, op. cit.*, p. 144.

44.

*VIDA COTIDIANA

¡Vida sin cesar cotidiana!	Por ser punto real de la curva
Así lo eres por fortuna,	Que hacia los espacios arrastra
Y entre un nacer y un morir	Nuestra ambición de criaturas
Día a día te das y alumbras	Anhelantes de hallar contacto
Lunes, martes, miércoles, jueves	Con los relieves las arrugas
Y viernes y...	De la realidad inmediata,
Todos ayudan	Por eso difícil y dura,
A quién va a través de las horas	Dura de su propio vigor,
Problemáticas pero juntas	Que mis manos al fin subyugan
En continuidad de rosario,	De costumbre en costumbre
¡Dominio precario!	¡Vida
Se lucha	Tan cotidiana! Sin disculpa.
Por asentar los pies en la tierra,	

GUILLEN, J., *Clamor, op. cit.*, p. 525.

45. BEGUIN, A., *op. cit.*, p. 403.

46. ELIOT, T. S., "Baudelaire", *Selected Essays, op. cit.*, p. 374.

47. CERNUDA, L., "Baudelaire en el centenario de "Las Flores del Mal" (1959).
Prosa completa, op. cit., p. 1046.

48. PAVESE, C., *Il mestiere di vivere, op. cit.*, p. 304 (10-VII-1947).

49. "En aquell temps Delaurey pintava els seus quadres de la torre Eiffel, en els quals llençava vertiginosament a l'infinit aquella meravella tècnica i el caseriu burgès que l'envoltava. Al centre de l'exposició futurista de 1912 hi havia el "Macht der Strasse" de Boccioni i el "Pan-Pan-Tanz in Monaco", una confusió mig abstracta de taques de color i fragments de formes. Els naturalistes, Zola en les seves novel·les urbanes, ja havien descrit la ciutat moderna com una nova forma de vida, que ara tornava a ser glorificada pel cercle d'artistes "Der Sturm", al qual Döblin pertanyia. Kokoschka havia començat a pintar els seus quadres de vistes de ciutats, Kirchner les de Berlín, amb les prostitutes que es passegen i les perverses i salmeses fesoaias de les cases, secundats per Grosz amb les seves caricatures espectrals, Meidner amb les seves visions de ciutats que s'esfondren, Beckman amb el cicle de litografies del "Berliner Reise". També els poetes es van apoderar del tema. Becher, Goli, Rubiner Lotz i els restants expressionistes berlinesos es van superar en himnes lírics a la sorollosa metrópoli, Georg Heye va escriure uns poemes que contempnen com paralizats la ciutat Moloc. Des de 1918 el pessimisme predomina", MUSCHG, W., epilog a DöBLIN, A., *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., p. 474. Reflexions recents sobre la importància de la ciutat en la literatura es poden trobar en l'especial de la revista *Saber*, 15, hivern 1987-88.

50. FERRATER, G., "El resurgimiento", op. cit., p. 116.

51. Aquest fenomen d'incorporació urbana al discurs literari es pot relacionar amb el progressiu interès que dins la lingüística ha anat aconseguint la parla de les ciutats. Així a finals dels cinquanta neix una nova disciplina, la sociolingüística, que substitueix la clàssica dialectologia rural per la

dialectologia urbana i el mètode taxonòmic pel funcional. Naixent que coincideix amb el desplaçament progressiu demogràfic de camp a la ciutat. El sociolingüista U.F. Mackey (*Linguistics*, 1, novembre 1966) assenyala com cap al 1950 prop de la meitat de la població mundial vivia i treballava al camp i de l'altra meitat vivia en zones urbanes. A finals de segle, les xifres se situaran en menys d'un 25 % i més d'un 75 %, respectivament.

52. No me divierte ni el frecuentar conocidos, ni las villas en el archipiélago. El archipiélago menos que nada. Un paisaje de picadillo, hecho de trocitos menudos. Islitas, canalitos, montañitas, y arbolitos raquiticos. Paisaje baldío y depauperado, de colores fríos, sobre todo grises y azules, pero no lo bastante pobre para mostrar la grandeza de la devastación. Cuando oigo a alguien que alaba la hermosura natural del archipiélago siempre sospecho que piensa otra cosa, y la más superficial indagación confirma casi siempre la sospecha. Uno piensa en aire fresco y baños agradables, otro en su yate, un tercero en pescar con caña, y meten todo eso en el saco de la hermosura de la naturaleza. El otro día hablé con una joven que estaba entusiasmada con el archipiélago, pero el curso de la conversación reveló que pensaba en las puestas de sol, y posiblemente también en un estudiante. Dividaba que el sol se pone en todas partes y que los estudiantes se desplazan. No creo ser completamente insensible a los encantos de la naturaleza, pero para apreciarlos tengo que ir más lejos, a Vättern o a Skaane, o al mar. Pero raras veces tengo tiempo para eso, y en un radio de cincuenta o sesenta kilómetros alrededor no he encontrado nunca ningún paisaje que pueda compararse con el propio Estocolmo, con el Djungaarden o Haga o la acera que domina el canal del Grand. Es por eso que acostumbro a quedarme en la

ciudad, tanto en invierno como en verano. Tanto más, por cuanto siento el perpetuo deseo del solitario, de ver gente a mi alrededor -se entiende, gente extraña, que no conozco y con la que no necesito hablar.", SÖJERBERG, H., *El doctor Glas*, Seix Barral, 1968, ps. 42-44 (trad. G. Ferrater), (*Doktor Glas*, A. Bonniers Förlag, AB, 1964).

53. Tal vegada podria tractar-se del poeta llatí Quintus Curtius Rufus, autor de la *Història d'Alexandre Magne* -l'"Alexandre híbrid" com l'anomena Joan Ferraté : que per altra banda desconfia que darrera del Rufus del poema es trobi aquest o qualsevol altra poeta real: és un nou molt comú en la poesia llatina- de gran retoricisme, però buit d'idees. Prototipus de l'artista venen : sense escrúpols diu d'ell Bayet: "Al querer escribir una obra moral y pueril, no crítica, corria el riesgo de gustar de muchos detalles sospechosos. Se complace excesivamente en la retórica, y los discursos, prodigados en exceso, se prolongan a menudo de manera agobiante.", BAYET, J., *Literatura latina*, Ariel, Barcelona, 1972, p. 340.

54. PAVESE, G., *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 145 (1911-1939).

III. 2. 3. LA FORMULACIÓ AMOROSA

III. 2. 3. 1. LA COMPLEXITAT DE L'AMOR I EL "MATELDISME" FERRATERIA

El concepte d'amor que ha dominat sobre la literatura, l'art, la música i la moral de l'Europa i l'Amèrica modernes és, segons Hightet (1), un invent medieval, en el desenvolupament del qual interveuen força elements clàssics però, sobretot, són el feudalisme i el cristianisme qui més el varen determinar: el codi de la cortesia cavalleresca que obligava a una extrema deferència envers els débils (dones et al.) i alhora la figura de l'amant com un vassall de la seva estimada *mignons*; la seducció amorosa a mode d'estratègia militar; l'ascetisme cristià i el menyspreu del cos tot i retent a la figura de l'estimada el mateix culte que a la Verge Maria, etc. La pregunta és: són aquestes categories amoroses suara esmentades encara presents a *Les dones i els dies*? De manera general, no. Res del menyspreu del cos, res de l'intrèpid seductor de fortalises, res del defensor de dones desvalgudes, res de la *donna angelicata*, per bé que de la relació trobadoresca del vassallatge amorós en la poesia de Ferrater en resta encara molt.

Ara: aquest paradigma que estableix Highet és molt complex i heterogeni, amb la qual cosa parlar d'un concepte "dominant" és una excessiva simplificació del cas. Entre el concepte d'amor petrarquesc i bocaccià, posem pel cas, hi ha una diferència més que notable i no pot dir-se tampoc que la contenció amorosa del codi trobadoresc sigui un exercici ascètic. Ja John Donne s'oposava a l'amor petrarquesc -és a dir, al paradigma de Highet- i als convencionalismes de la seva estètica i com ell, altres poetes, sentiren la necessitat de formular l'experiència amorosa des d'un biaix realista. L'obra de Donne (i la de l'Arcipreste de Hita, i la matèria de Bretanya i els *fabliaux* i la poesia llatina i ...) demostra la fallàcia de parlar d'un concepte amorós únic (o central) en la lírica occidental, car en ella l'amor és formulat mitjançant múltiples registres des del més cínic als més idealistes. Com Ausiàs March, Donne defensa la unitat de l'experiència amorosa (del cos i de l'ànima) tal com podem veure en aquests versos del seu poema "The Extasie":

But O alas, so long, so farre
 Our bodies why doe wee forbear?
 They're ours, though they're not wee, Wee are
 The intelligences, they the spheare.
 We owe them thanks, because they thus,
 Did us, to us, at first convey,
 Yeldded their forces, sense, to us,
 Nor are drosse to us, but allay (2)

Si cal parlar en termes generals, em sembla molt més adient en lloc d'establir un eix principal com fa Highet, parlar de dues tradicions amoroses (la sacra i la profana; la idealista i la realista) tot i readaptant a cada moment històric i estètic estant la divisió tradicional entre la *Venus caelestis* i la *Venus vulgaris*: la Venus celestial potencia la nostra potència contemplativa per tal d'accedir a la possessió de la bellesa divina mitjançant un acte de cognició pura; la Venus vulgar (la de l'amor humà) potencia les nostres facultats imaginatives i sensorials per tal d'accedir a la percepció i a la producció de la bellesa en el món material i perceptible (3).

Una adequació d'aquestes dues concepcions amoroses és la que presenta H.C. Duffin a propòsit de la poesia de R. Browning (4) tot i anomenant-les amb els termes d'amor romàntic i amor vertader.

Segons Duffin l'amor romàntic -que és el que capitalitza les obres de Shelley, Yeats, o Petrarca- neix com resultat d'una excitació eròtica i té com a característica essencial l'existència de profundes diferències entre l'objecte i el subjecte amorós: el subjecte és egotista i actiu, l'objecte -sovint una dona- és passiu i és contemplat a voltes fins i tot amb menyspreu per tal de lloar l'Amor. La dona és sempre bella i misteriosa (5) i sovint les dissimilituds ontològiques entre amant i estimada s'agreuja per diferències de condició social i/o econòmica, nacionalitat o edat que fa impossible el matrimoni o si més no dificulten la seva relació. Aquestes i altres raons condicionen la creença que l'amor és i ha d'ésser efímer si és prenyat de passió. Paradoxalment, només la mort

de la persona estimada pot aportar el factor de perennitat (recordem, per exemple, el tema de la mort com a alliberadora del dolor de l'amor en la rima XIV de Cavalcanti o com l'obsessió per la mort de Dylan Thomas s'accentua en parlar de temes amorosos).

Els precursors de l'amor vertader -el terme no acaba d'agradar-me, però em sembla més apropiat que no pas el d'"amor matrimonial" car aquest darrer té unes implicacions històrico-socials sovint més mercantils que no pas afectives, i sempre fent més referència al que Cernuda anomena la vida *matrimofesca* que no pas a la follia de l'amor- són, segons Duffin, Browning, Patmore, Hardy i algunes poetesses (i nosaltres podem afegir que dins la literatura catalana n'ha estat el precursor Gabriel Ferrater). Es tracta d'un amor apassionat, però sense la inclinació egotística del romàntic. La devoció ha estat substituïda pel desig de possessió i comprensió de l'estimada. El sexe, tot i ésser un factor important, no és l'únic que compta en la relació amorosa com amb més o menys subliminalitat apareix en els poemes d'amor romàntic; l'estimada ha deixat d'ésser un objecte de veneració estètica i ara és tota la seva personalitat la que el poeta admira i desitja conèixer. L'amor vertader no pot satisfer-se sinó amb la reciprocitat amorosa, mentre que l'amor romàntic es veu potenciat quan hi ha disparitat de sentiments entre objecte i subjecte. L'amor romàntic se sap efímer; l'amor vertader malda per la immortalitat terrenal.

En definitiva, l'amor vertader inclou tots els elements de l'amor romàntic, però modificats i adhoc n'apareixen de nous. Això explicaria el fet que en la poesia de Ferrater trobem, com hem dit

abans, emprentes tradicionals com la displicència de l'estimada que s'enllaça amb l'afirmació marchiana del jo pràctic com el més gran amador o que en Ferrater sigui present tant el conflicte entre experiència (la del poeta) i innocència (la de l'estimada) com el conflicte de gelosia provocat per les infidelitats d'unes estimades tan provetes com la Lesbis de Catul o la Cynthia de Properci.

L'oscil·lació entre l'amor romàntic i l'amor vertader es troba en molts discursos literaris. La trobem per exemple en el *Wilhelm Meister* de Goethe, en què apareixen relacions amoroses pròpies de l'amor profà i d'altres d'un gran idealisme. Goethe, que es troba en un moment en què conviuen en força totes dues actituds amoroses, decideix en aquesta obra de formular una simbiosi de totes dues concepcions: a la fi de la novel·la Wilhelm tria Natalie, la bella amazona, la dona misteri, la dona somniada que ha esdevingut ja realitat.

També trobem aquesta oscil·lació en l'obra de Robert Graves. Després de la seva separació de Laura Riding (1939), Graves s'apassiona més i més per la mitologia mitjançant la qual descriu el tipus d'amor de la seva poesia: "L'amor dels meus poemes" -deia Graves- "corteja a l'ensens a la Deessa Blanca i a la Deessa Negra". La descoberta de la Deessa Negra constitueix la culminació del seu periple poètico-amorós (6) i el punt d'intersecció amb la poètica amorosa ferrateriana. Ara el Graves que ens interessa no és tant el que crea a través del mite, sinó el més nu, el de l'"amor vertader", el que l'any 1965 deia "My theme was always the practical impossibility, transcended only by miracle, of absolute love continuing between man and woman".