

a la poesia italiana. Trobo que és massa modest: les seves versions — per a un estranger a totes dues llengües — semblen immillorables. Vagi com a mostra, per a concloure aquesta llarga ressenya, la traducció de la famosa *rima X*:

«Gli invisibili atomi dell' aria  
palpitano e s'incendiano all' intorno;  
tutto il cielo si strugge in raggi d'oro,  
serpeggia in terra un brivido di gioia.  
Odo, fluttuanti in onde d'armonia  
rumor di baci e battiti di ali;  
si chiudono le palpebre... Che accade?  
Dimmi... Silenzio!... È l'amor che passa!»

Geoffrey W. RIBBANS

CARLOS BOUSOÑO: *Teoría de la expresión poética (Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles)*. Madrid, Editorial Gredos, 1952. 302 pàgs. (BRH, II/7.)

El concepte de poesia lírica a l'Espanya actual es reflecteix essencialment en els treballs de l'escola estilística iniciada per Dámaso Alonso, les arrels de la qual es troben sobretot en l'escola de Ginebra. Carlos Bousoño, aprofitant resultats aconseguits en els treballs del seu mestre i en els d'ell mateix (principalment en els seus estudis sobre Vicente Aleixandre i G. A. Bécquer), ens exposa ara *in extenso* la seva teoria de l'expressió poètica.

Per a l'autor, poesia és comunicació. El poeta ens comunica les seves impressions afectives, sensorials, conceptuals, en un conjunt sintètic, fluent, no estàtic. I també els lectors o auditors ho reben i ho senten així, cada u a la seva manera (per exemple, de *cadira*, tothom en té una idea conceptual: objecte per a seure; sensorial: la seva forma, color, etc.; afectiva: allò que evoca aquest objecte; cada u en tindrà la mateixa idea conceptual, mentre que la sensorial i l'afectiva es diferenciarien de persona a persona, i el conjunt dels tres elements serà, per tant, fluent, individual). Però la llengua ordinària no pot comunicar aquest conjunt, no pot expressar-lo en una sola paraula, sinó que ha d'analitzar-lo conceptualment, racionalment; no és, doncs, una llengua veritablement comunicativa, poètica. Per a fer-la poètica, imaginativa, lírica, caldrà una *substitució*. Aquesta *substitució* es fa per mitjà del *modificant* (en «mano de nieve», *mano*) que modifica el sentit conceptual, lògic, d'una altra paraula (es modifica *nieve* en el seu sentit de 'massa blanca, gelada'), la qual queda *modificada* i transformada en una cosa nova, irracional, indecisa, intuïtiva i, per tant, més expressiva, poètica, anomenada *substituent* (*nieve* esdevé una cosa 'tan blanca com es pot imaginar una mà') que, per altra banda, substitueix una frase, una explicació analítica, per tant apoètica (com «[una mano] muy blanca») o sia el *substituit*.

Hom ilustra aquestes *substitucions* amb exemples trets de la poesia espanyola moderna (Bécquer, A. i M. Machado, J. R. Jiménez, J. Guillén, García Lorca, V. Aleixandre, D. Alonso, C. Bousoño) i de la del *Siglo de Oro* (Garcilaso, Góngora, Quevedo) i de John Keats, així com de la poesia popular. En les obres analitzades el senyor Bousoño descobreix els següents

procediments de *substitució*, desconeguts o no tinguts en compte fins ara: *desplazamientos calificativos* (J. R. Jiménez: «barrios desiertos, entornados, eróticos», pàgs. 65 ss.), *imágenes visionarias* (J. R. Jiménez: «un pajarillo es como un arco iris», pàgs. 88 ss.); comparada amb la metàfora tradicional basada en la semblança física, per exemple «cabell ros» = 'or', la imatge visionària només necessita la identitat d'emoció), *visiones* (V. Aleixandre: «los hombres no vivieron eternamente fúlgidos, como un soplo divino», pàgs. 95 ss.; *fúlgidos* = 'tota cosa clara, fúlgida, virtut, puresa, etc. '; un concepte real, concret, ocupa el lloc d'una qualitat irracional, abstracta), *símbolos* (en Unamuno: «buitre» = 'angúnia, por de la mort', pàgs. 101 ss.; o en A. Machado, que és particularment ric en símbols, «agua muerta» = 'quietud, silenci, mort', pàgs. 108 ss.), *superposiciones* (espacials, situacionals, significacionals o temporals, com en A. Machado, *Nuevas canciones*, sonet IV, on el pare jove veu els cabells canosos del seu fill, és a dir, el temps futur apareix superposat al present; el *substituent* «fill vell» expressa ací amb insuperable intensitat el caràcter passatger de la nostra vida). La mateixa estructura fònica, rítmica i sintàctica de la llengua poètica —com ja ens feia veure l'autor esplèndidament en el seu estudi sobre V. Aleixandre— ofereix tot de *substitucions* (pàgs. 187 ss.), com la *deslexicalización* de les imatges tòpiques (pàg. 196: «... y como un muerto puesto en pie [de guerra], on la metàfora «pie de guerra» esdevé renovellada per l'encavalcament, etc.).

Ultra això, aquestes *substitucions* es troben en quatre procediments coneguts ja de la poètica tradicional: el contrast, la ironia, la reiteració i el clímax (per exemple, en la cançó popular, on cada estrofa modifica, incrementa l'expressivitat de la tornada següent, i on la suma de totes les estrofes i tornades dóna a l'última tornada, el substituent, la màxima emoció lírica, pàgs. 200 ss.). En aquest cas la poètica tradicional no feia més que ordenar i explicar l'aplicació lògica dels procediments, no s'ocupava dels seus valors íntims.

Finalment, eren completament desconegudes les *ruptures del sistema*, el procediment de substitució potser més interessant de què ens parla l'autor (pàgs. 222 ss.). En aquest recurs poètic es trenca la norma, és a dir, el sistema normal de copular dos contrastos (Quevedo: «más vale morir de pie que vivir de rodillas»; ací el sistema ordinari de l'instint de conservació ens demana de resistir-nos a morir sigui com sigui, i el contrast inesperat «morir de pie», el *substituent*, trenca, doncs, aquesta norma i fa poètica l'expressió). Aquestes ruptures referint-se exclusivament a esferes intuïtives de la poesia, no podien ésser conegudes de la poètica tradicional, que només considerava l'aspecte lògic, retòric, exterior, de la llengua.

Com que la comicitat també es produeix mitjançant la *substitució*, l'autor ens aclareix la diferència entre la comicitat i la poesia (pàgs. 270 ss.). No la prosa, sinó el *chiste* és el contrari de la poesia. «La comicidad no es un grado de belleza, en el sentido en que lo es la sublimidad. El chiste se muestra algo así como la belleza vuelta al revés.» La comicitat, doncs, segons el senyor Bousoño, no pot ésser posada junt amb la sublimitat, la bellesa, etc., dins l'estètica, tal com feia la retòrica tradicional.

L'obra s'acaba amb la discussió del problema de la contingència de la poesia, el qual és resolt per l'autor afirmant que «la poesia no es impercedera en su totalidad»; els seus dos flancs —és a dir, els recursos de substitució— són vulnerables. Els mateixos fonaments d'aquests recursos poden sofrir mo-

dificacions degudes a canvis fonamentals de la cultura, del concepte mateix de la vida.

Sens dubte aquesta obra marca un pas decisiu en la història de la teoria poètica. Hom hi exposa, per primera vegada a Espanya, una concepció moderna en una dissertació teòrica detallada, la qual concepció trenca clarament amb la tradicional. L'autor diu, amb modèstia, que no volia fer més que alçar una mica el teló d'un món poc conegut. Crec, però, que el senyor Bousoño ens ha donat, amb la idea de la comunicació d'aquest món sintètic i intuïtiu i amb els seus recursos científics, almenys un dels fonaments més importants d'una futura obra de conjunt. Al mateix temps, l'aplicació del seu mètode a poesies no analitzades fins ara sota l'aspecte estilístic — vegeu l'estudi finíssim dels recursos utilitzats per Antonio Machado — ha assegurat definitivament la practicabilitat científica de l'estilística literària. Cal, però, tenir present que hom només hi reeixirà si es reuneixen, com en l'autor del treball que comentem, una perfecta coneixença de la llengua poètica (ací la de la poesia lírica) i una delicadíssima sensibilitat amb el rigor científic. En l'autor aquesta unió original es reflecteix en la seva pròpia llengua, plena de *substitucions*, de suggeriments, d'imatges, i, per altra part, de termes presos de la història natural, d'equacions matemàtiques (en tot això, bon deixeble del seu mestre, de l'escola de Ginebra); només aquesta síntesi estilística — tot i que de vegades no facilita la intel·ligència del tema —, només aquest estil nou, intuïtiu, ens podien iniciar en un domini tan nou, en una poesia essencialment intuïtiva. Es podran discutir alguns conceptes expressats per l'autor. No em sembla segur, per exemple, que la ruptura trobada en Quevedo («vale más morir de pie que vivir de rodillas») fos sentida com a tal pel poeta i els seus contemporanis: potser aquesta frase els semblava purament natural, racional i, per tant, no gens poètica; i encara avui hi ha gent que menysprea la vida de tal manera que no pot comprendre prou aquesta ruptura. També em sembla molt subjectiva la separació absoluta de la comicitat i la poesia. ¿No és poesia, per exemple, la comicitat de Molière, almenys per als francesos (racionalistes)? Cal advertir, de més a més, que algunes llengües, com l'alemany, ja tenen d'elles mateixes una estructura sintètica, per tant, un caràcter més aviat intuïtiu, de manera que almenys una part d'aquests procediments no els serà aplicable.

L'única cosa discutible seria, doncs, per a mi, el caràcter subjectiu, el valor limitat, d'algunes de les idees del senyor Bousoño. Però això no disminueix en res l'originalitat i la transcendència de l'obra, confirmades amb l'adjudicació del Premi Fastenrath.

Heinrich BIHLER

CARLOS CLAVERIA: *Temas de Unamuno*. Madrid, Editorial Gredos, [1953].  
160 pàgs. (BRH, II/10.)

Aquest volum de la BRH recull cinc assaigs publicats amb anterioritat en revistes o, en un cas, en l'homenatge a Archer Huntington. Ací apareixen, més o menys, en ordre d'importància. Són: *Unamuno y Carlyle*, *Unamuno y la «enfermedad de Flaubert»*, *Sobre el tema de Caín en la obra de Unamuno*, *Notas italianas en la «Estética» de Unamuno* i *Don Miguel y la luna*. Els dos darrers són indubtablement els més febles, si bé el primer assenyala interessants