

LA MUSICALITZACIÓ DE LA POESIA EN JOAN FUSTER.
UN ESTUDI INTERMEDIAL DELS POEMES

«BACH» I «CHOPIN»¹

XAVIER HERNÁNDEZ-I-GARCIA

Grup de Literatura Catalana Contemporània
Universitat de València

1. INTRODUCCIÓ

El present treball és una primera mostra d'un projecte de tesi que estudiarà l'obra de Joan Fuster des d'un enfocament pràcticament inèdit: el de les relacions de l'escriptor amb la música, que permetrà fixar una part essencial del pensament estètic i de la pràctica poètica de l'autor. La nostra investigació s'integra dins de les línies de recerca actuals del Grup de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat de València, que pretén aplicar la noció d'hipertextualitat, com a perspectiva d'anàlisi, a les lletres catalanes contemporànies i avançar en l'estudi de les relacions entre literatura i altres arts a partir de l'aplicació del marc teòric de la intermedialitat.

En el cas de Fuster, ens proposem estudiar la relació que es produeix entre els seus poemes i la música, com a creacions textuals que fan referència a un altre mitjà —o llenguatge artístic— amb la intenció d'imitar-ne o evocar-ne les característiques. Aquest tipus de relació intermedial, que Werner Wolf (1999: 51) ha anomenat musicalització de la literatura (*musicalization of literature*), es pot apreciar en una quantitat significativa de poemes de l'autor. Tanmateix, per les característiques i l'extensió d'aquest article, ens centrarem en l'anàlisi dels poemes «Chopin» i «Bach», dues composicions que destaquen dins

1. Vull fer constar que aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda per a la contractació de personal investigador en formació de caràcter predoctoral del Vicerektorat d'Investigació de la Universitat de València.

A més, s'ha beneficiat de la subvenció a Grups d'investigació consolidats de la Direcció General de Ciència i Investigació de la Generalitat Valenciana AICO/2021/143 per al projecte *Les relacions hipertextuals en la literatura catalana (1939-1983)*.

de la primera producció poètica de l'autor per les seues referències explícites i implícites al fet musical. Per tal d'identificar aquestes tècniques intermedials farem un repàs de les definicions i tipologies més acceptades en aquesta línia d'investigació que, des de fa més de trenta anys, genera una bibliografia abundant, sobretot en el camp dels estudis literaris anglosaxons, i ha portat a la creació de centres d'investigació de la intermedialitat com el CIMIG (Centre for Intermediality Studies in Graz) austríac, el Forum for Intermediality Studies de Suècia, el CRI (Centre de recherche sur l'intermedialité) de Mont-real i el Quebec, o l'ISIS (International Society for Intermedial Studies).

2. LA INTERMEDIALITAT

Per tal d'entendre correctament el terme *intermedialitat* convé definir, en primer lloc, el concepte *mitjà* (*medium*, en anglés). La definició més estesa, que podem trobar en els nostres diccionaris, es relaciona amb l'estudi dels mitjans de comunicació com la ràdio, la televisió, el cinema o la internet. En la bibliografia sobre la intermedialitat, tanmateix, aquest mot escapa del seu significat més habitual i s'utilitza en un sentit més ampli i d'una manera més flexible: «the term *medium* is notoriously shifting and ambiguous; what constitutes a medium depends very much on the scholarly background and purpose of the investigator» (RIPPL 2015: 9). D'aquesta manera, hi ha autors que consideren *mitjans* el llenguatge parlat, l'escriptura o fins i tot el cos humà, mentre d'altres fan referència només als canals tècnics de difusió de la informació com la màquina d'escriure, l'ordinador o el film. Paral·lelament, en el camp dels estudis literaris, els mitjans s'han considerat tradicionalment sistemes semiòtics que es diferencien els uns dels altres per la seua manera d'ordenar i presentar la informació. En aquest sentit, la literatura és un mitjà, en oposició a la música, la fotografia o el cinema (RIPPL 2015: 7-8).

Partint de Marie-Laure Ryan, Wolf (2011: 2) defineix un mitjà com una manera de comunicar-se diferenciada culturalment que es caracteritza no només pels canals tècnics o institucionals pels quals és transmesa —com el llibre, la televisió o el teatre—, sinó principalment per

l'ús d'un o més sistemes semiòtics —com el llenguatge verbal, els signes pictòrics o la música— en la seua transmissió de continguts. Cal remarcar que els continguts que transmet un mitjà poden ser referencials, com en el cas de la literatura, o expressius, com en el de la música. En tot cas, cada mitjà determina el tipus de contingut que pot evocar i com aquest és presentat i experimentat. En definitiva, els mitjans són àmbits propis de la comunicació de les creacions artísticoculturals i, en molts casos, són inseparables conceptualment dels llenguatges artístics, els gèneres i les disciplines (MASGRAU-JUANOLA i KUNDE 2018: 1).

A partir d'aquesta definició de mitjà, Wolf (1999: 1) ha descrit la intermedialitat com la participació de més d'un mitjà en la significació d'un artefacte humà. Mentre que Irina O. Rajewsky (2005: 46) la considera, en un sentit més ampli, com qualsevol transgressió de fronteres entre mitjans convencionalment diferenciats. Paral·lelament, la intermedialitat es pot entendre de dues maneres: d'una banda, com una condició o categoria fonamental de qualsevol producte cultural i, d'una altra, com una categoria crítica per a l'anàlisi concreta de productes o configuracions medials específics i individuals (RAJEWSKY 2005: 47). És en aquest darrer sentit que Wolf i Rajewsky configuren diverses tipologies per a diferenciar els fenòmens intermedials. Per al nostre estudi, partirem de la classificació més actualitzada del primer (WOLF 2015: 459-468) que es basa, al seu torn, en els models de Steven Paul Scher i Rajewsky.

2.1. Tipus d'intermedialitat

Wolf (2015: 460) distingeix entre dos grans tipus d'intermedialitat: la intermedialitat extracomposicional (*extracompositional intermediality*), que fa referència a les relacions entre mitjans que transcendeixen les obres o composicions particulars, i la intracomposicional (*intracompositional intermediality*), que centra la seua anàlisi en un sol artefacte i estudia la presència o participació d'un o més mitjans en la seua significació o estructura.

Dins de la intermedialitat extracomposicional, l'autor presenta dues variants. La primera, la transmedialitat (*transmediality*), fa referència als fenòmens que apareixen en més d'un mitjà sense ser especí-

tics ni tindre un origen particular en cap d'ells. Per exemple, l'estètica d'un moviment artístic com el modernisme o l'ús de motius en pintura, música o literatura. En canvi, en la segona variant, la transposició intermedial (*intermedial transposition*), aquests recursos tenen un origen clar en un mitjà particular. La transposició sol afectar obres senceres, especialment als seus continguts, que passen d'un mitjà a un altre. En són una bona mostra les adaptacions de textos literaris a pel·lícules (WOLF 2015: 462).

La segona gran forma d'intermedialitat és la intracomposicional, que també es divideix en dues subformes: la plurimedialitat (*plurimediality*) i les referències intermedials (*intermedial reference*). La plurimedialitat és la presència d'un o més mitjans en una obra que conserven la materialitat dels seus significants i que, per tant, són identificables per separat, sense que un tinga més pes que l'altre. És el cas de la cançó com a mitjà, que combina poesia i música. De vegades, aquests mitjans poden ser analitzats per separat, però és la seua fusió el que contribueix a la construcció i la significació particulars del producte cultural (RAJEWSKY 2005: 51). L'ús regular d'aquestes hibridacions medials (*medial hybrids*) pot donar lloc a la creació de nous mitjans com l'òpera o el cinema (WOLF 2015: 463).

En oposició a la plurimedialitat, en les referències intermedials, un dels mitjans és predominant i incorpora l'altre sense trencar amb l'homogeneïtat medial. Una obra pot fer referència a un mitjà en general —p. ex. la música—, a un subgènere heteromedial —p. ex. el jazz— o a un artefacte en particular —p. ex. una cançó. Algunes referències permeten experimentar el mitjà secundari en la imaginació *com si* estiguera present d'alguna manera en l'obra principal. Llavors, es produeix un tipus d'il·lusió heteromedial que Rajewsky (2005: 54) ha qualificat amb el terme «as-if» (com si). Com que el mitjà principal no pot recrear el mitjà referit —una novella pot *imitar* una composició musical, però no es pot *convertir* en música— es genera un buit intermedial (*intermedial gap*) que només pot ser superat a través d'aproximacions o metàfores al mitjà referit:

[A]n intermedial reference can only generate an *illusion* of another medium's specific practices. And yet it is precisely this illusion that

potentially solicited in the recipient of a literary text, say, a sense of filmic, painterly, or musical qualities, or —more generally speaking— a sense of a visual or acoustic presence (RAJEWSKY 2005: 55).

2.1.1. Tipus de referències intermedials

Wolf i Rajewsky centren la seua atenció en l'estudi de les referències intermedials, l'àmbit de la intermedialitat més pròxim a la hipertextualitat (WOLF 1999: 46-48) i on es produeix el fenomen de la musicalització de la literatura, quan un text literari intenta evocar o imitar qualitats musicals. Per a Wolf (2015: 464-468) existeixen quatre tipus de referències intermedials, una d'explícita i tres d'implícites, i no totes són igual d'importantes a l'hora de crear aquest efecte.

La primera categoria és la referència explícita, també anomenada tematització (*thematization*). En els mitjans verbals és fàcil d'identificar, ja que apareix quan un altre mitjà és mencionat. Wolf (1999: 56) distingeix entre tres tipus de tematitzacions: intratextuals, paratextuals i contextuals. Les tematitzacions intratextuals es produeixen dins del text, per exemple, quan hi ha una discussió sobre art en una novel·la o hi apareixen personatges artistes. Les tematitzacions paratextuals, en canvi, tindrien lloc en els textos que emmarquen el text principal i que Genette (1989: 11-12) anomena paratextos: els títols, els pròlegs, les notes al peu, etc. Finalment, les tematitzacions contextuals tenen relació amb els comentaris de l'autor sobre la seua estètica literària o musical en assajos, cartes o articles. La tematització pot ser una bona pista de la presència d'una illusió heteromedial com la musicalització de la literatura, però tant Wolf (2015: 465) com Rajewsky (2005: 54) argumenten que la mera menció d'un altre mitjà no és suficient perquè aquesta es produïska.

Dins de les referències que Wolf anomena implícites trobem les reproduccions (*reproduction*) d'un mitjà en un altre mitjà. Les reproduccions poden ser totals, com la incorporació d'una pintura a una novel·la, o parcials, com la citació d'un fragment de la lletra d'una cançó. En aquest darrer cas, la citació pot evocar, en la ment del lector, la resta de la lletra i la música de la cançó. Aquest efecte, però,

només pot tindre lloc si la citació és reconeguda pel receptor (WOLF 1999: 67-69). Joan Margarit (2018: 200), per exemple, fa ús d'aquest mecanisme en el poema «Versos per a la Billie» en què reproduceix l'estàndard de jazz «Embraceable you»:

Abraça'm —demanaves.
Embraceable you, diu
 la teva veu, alhora
 estripada i lluent [...].

En aquest cas, a més, el títol funciona com a tematització paratextual que relaciona el poema amb la cantant Billie Holiday i la seua interpretació d'aquesta cançó.

El segon tipus de referència implícita és l'evocació (*evocation*) en la qual s'imiten els efectes que produeix un altre mitjà només a través dels recursos del mitjà principal. L'ècfrasi n'és l'exemple més clàssic: la descripció d'un objecte artístic a través del llenguatge, que té el seu origen en la cèlebre descripció de l'escut d'Aquilles que Homer realitza en la *Iliada*. Per a Wolf (2015: 466), l'evocació és molt rellevant a l'hora de crear relacions entre literatura i música:

[N]ovels can evoke a specific musical composition in the reader's mind by describing its effects on certain characters. Such musical effects can, for instance, be emotional responses or images that are described in the text and ideally form an imaginary content analogy to elements of the music referred to.

A través del que Wolf anomena analogies de contingut imaginari (*imaginary content analogy*) l'escriptor aporta a la música un contingut referencial que hi és absent i que ha de partir necessàriament d'una percepció subjectiva de la música. No obstant això, aquesta percepció està condicionada culturalment i, per això, pot ser acceptada fàcilment pel lector (WOLF 1999: 63). Una bona mostra n'és la glossa que Eugeni d'Ors (1988: 58) dedica a Bach en *L'home que treballa i juga*:

Avui a l'Orfeó, festa religiosa: música de Joan Sebastià Bach. [...]
Cada obra de Joan Sebastià Bach és un càlcul que ens fa assistir a la naixença d'un món.
Món de transparència exquisida —ciutat geomètrica d'aigua i cristall.
Un pur androgin al bell mig consuma un sacrifici i eleva al zenit una columna d'encens.
I, com que tot vent ha mort, la columna s'alça en verticalitat absoluta [...].

En aquesta glossa, l'escriptor arbitrarista evoca poèticament la música del compositor barroc a partir d'una lectura racionalista, molt estesa entre els noucentistes, que trobaven, en la música de Bach, una perfecció i puresa clàssiques (HERNÁNDEZ-I-GARCIA 2021: 308-312). També hi apareix una tematització intratextual, el nom del compositor, que ens permet identificar el fenomen heteromedial que s'està descrivint: la música de Bach.

El darrer tipus de referència intermedial és la imitació formal (*formal intermedial imitation*), que es produeix quan el mitjà principal usa els seus signes de manera inusual per a imitar l'estructura o les característiques prototípiques d'un altre mitjà o obra heteromedial (WOLF 2015: 466). És el cas de la música programàtica del segle XIX, que intentava recrear seqüències narratives de textos literaris, o de l'obra *El testament d'Alceste* de Miquel de Palol, que imita la forma d'una fuga de J. S. Bach (Ojeda Caba 2018: 348-351). Tots els tipus de referències implícites solen anar acompanyades de tematitzacions explícites per tal que el receptor en pugui reconèixer la intermedialitat. Les referències no solen aparèixer aïllades, sinó que es combinen per a enriquir la significació de l'obra intermedial i poder crear fenòmens com la musicalització de la literatura (WOLF 2015: 466-467).

3. LA MUSICALITZACIÓ DE LA LITERATURA EN JOAN FUSTER

Segons Wolf (1999: 71), cal ser especialment caut quan afirmem que un autor musicalitza la literatura en una de les seues obres, ja que existeix el perill de caure en el que Scher (citada per WOLF 1999: 71)

anomena impressionisme metafòric (*metaphorical impressionism*) i atribuir qualitats musicals a textos literaris sense basar-se en criteris teòrics clars. Aquesta pràctica, que va afectar els inicis dels estudis musicoliteraris, ha contribuït a desacreditar la disciplina i a provocar la desconfiança cap al concepte de musicalització de la literatura per part d'alguns crítics. És per això que Wolf (1999: 73-85) estableix una sèrie d'evidències per a identificar aquest fenomen.

D'una banda, hi ha les proves o tematitzacions contextuals: assajos de l'escriptor en què reflexiona sobre música, facetes de la seua biografia que l'aproximen al fet musical, textos en què explicita la seua intenció de musicalitzar la literatura i, fins i tot, altres produccions de l'autor en què ja s'hagen demostrat relacions intermedials. Amb tot, aquestes proves han de ser verificades amb l'anàlisi dels textos, on s'han de trobar les verdaderes evidències textuais: «this type of evidence can only support, rarely contradict, but never replace textual evidence» (WOLF 1999: 73).

En el nostre cas, la presència de la música en la biografia de Joan Fuster ha sigut comentada per Iborra (2012: 11-21), que el qualifica de «filharmònic» i destaca la seua afició a escoltar música clàssica als pocs concerts que es feien a la València de postguerra, amb el seu tocadiscos i, freqüentment, a la ràdio. Els seus coneixements de música clàssica li van permetre establir amistat amb músics i compositors com Matilde Salvador, Vicent Asensio, Manuel Palau i amb crítics musicals com Enric González Gomà. Així doncs, no és estrany que la música formara part de les tertúlies en què participava i que reunira en la seua àmplia biblioteca exemplars sobre història i estètica musical i biografies dels compositors que li agradaven. Fuster, que es definia com un «treballador de la cultura» (PELLISSER 2015: 143), s'interessava per tots els seus aspectes, es formava i els integrava en el seu perfil d'intel·lectual. Fins i tot, el 1972, va escriure la lletra del ballet simfònic *Marinada* per a soprano i orquestra de Vicent Garcés. Més coneguda és la seua relació amb els cantautors de la Nova Cançó, per als quals va actuar de promotor, prologuista, corrector i, de vegades, de mànager dels seus projectes musicals (SIMBOR 2012: 35).

En els seus assajos va reflexionar sobre l'estètica de la música i la seua funció en la societat, i va ser especialment crític amb els prejudi-

cis i les convencions al voltant de la denominada música culta, seriosa o clàssica i amb el món de l'òpera (HERNÁNDEZ-I-GARCIA: 2022). També va realitzar comentaris d'obres i compositors, i és especialment rellevant per al nostre treball la crítica que va fer sobre la recepció de la música per part dels escriptors, intel·lectuals i filòsofs occidentals i, més concretament, dels catalans. En articles com «A vueltas con la música» (FUSTER 1972) o «¿Y la música? Otra historia que añadir» (FUSTER 1976: 15), l'assagista es lamenta de l'escassa musicalització de la literatura —tot i que ell no utilitza aquest terme, sinó que parla d'aportacions literàries al fet musical:

La fauna plumífera, hasta hace cuatro días, fue colosalmente apática a la música. Los poetas, los filósofos y los científicos, «todos juntos y en unión», sólo eran sensibles a la trompetería castrense o al folklore de jota o sardana. Cuando Huxley en «Contrapunto», jugaba con las connotaciones teológicas de un cuarteto de Beethoven, las orejas celtibéricas sólo oían pasodobles, zarzuelas.

Per a l'intel·lectual de Sueca, pocs escriptors havien tingut sensibilitat musical. De la tradició catalana només salva Joan Maragall, del qual apunta que és importantíssim conèixer l'estètica musical per a poder comprendre la seua obra en totalitat:

Lo de Joan Maragall era distinto. Maragall sabía tocar el piano, habilidad insólita en la fauna letrada. Además, se sabía sus clásicos, en el ramo. De ellos pudo dar explicaciones escritas memorables. Las páginas de don Joan sobre Bach, sobre Mozart, sobre Wagner, son importantes. Sospecho que, si todavía no se ha redactado un papel rigurosamente útil acerca de Maragall, es porque los críticos al uso acostumbran a ser analfabetos en música, incluso de oídas.^[2] Alguien que sea incapaz de silbar —por lo menos— media docena de pasajes del «Don Giovanni» nunca podrá «entender» a fondo «La fi d'en Serrallonga» o el «Cant espiritual»... (FUSTER: 1972).

2. Afortunadament, ja se n'han escrit uns quants, com Calmell (2012) o Conde Pons (2013).

Així doncs, les proves contextuals ens indiquen que la relació de Fuster amb la música no era merament anecdòtica, sinó que es tractava d'una preocupació real que el va portar a formar-se, reflexionar, debatre i escriure sobre música. Fuster mai va ser músic, potser ni sabia llegir una partitura, però va deixar constància de la necessitat de ser sensible a aquesta art i de reivindicar-la culturalment.

3.1. *Sobre Narcís*

Els poemes que estudiarem formen part del primer llibre de versos de Joan Fuster, *Sobre Narcís*, publicat el 1948 en l'editorial Torre. El poemari forma part del que Ortells (2018: 16) ha anomenat «cicle líric» de la producció fusteriana, junt amb els llibres *3 poemes* (1949), *Ales o mans* (1949) i *Escrit per al silenci* (1954). Aquestes obres destaquen per la seua exigència formal i mètrica i pel predomini d'una estètica deutora de la tradició simbolista i postsimbolista, mentre que en el «cicle antilíric» —en què se situen els poemaris *Ofici de difunt* (1950), *Poemes per fer* (1954) i el poema «Elegia a Rabelais» (1969)— domina la tendència surrealista de l'autor i l'experimentació formal.

Sobre Narcís està dividit en dues parts: la primera l'ocupa un llarg poema homònim en què Fuster ofereix la seua lectura pròpia del mite de Narcís, mentre que la segona —«Alguns poemes menors»—, conté dotze composicions curtes sense cap relació temàtica ni formal amb el poema anterior. Com destaca Ortells (2018: 174), «[a]questa manera d'organitzar els llibres de versos no com una obra unitària, sinó com un aplec o reunió de materials, és una constant en la trajectòria literària de Fuster». D'altra banda, l'adjectiu «menors» en el títol fa referència a la brevetat de les composicions, que requereixen menys complexitat tècnica que el poema de la primera part. Els poemes de la segona part tenen en comú el fet que expressen les sensacions «que experimenta el poeta davant de diferents estímuls» (ORTELLS 2018: 185) com poden ser els paisatges naturals, la pintura³ i la música.

3. Ortells (2018: 192-197) ha agrupat els dos poemes que analitzarem amb el poema «A les mans del Sant Francesc d'Assís del Greco» com a composicions inspira-

3.1.1. «Chopin»

El primer dels poemes a analitzar, «Chopin», és un quartet sense rima dividit en dues oracions de dos versos que es corresponen, al seu torn, amb dues imatges.

Una gran, morta magnòlia
on recolzar el meu front.
Unes mans o arrels d'arcàngel
omplint-me de cendra el cor (FUSTER 2002: 16).

La tematització paratextual del títol ens indica que les imatges funcionen com a analogies —i més concretament com a analogies de contingut imaginari, segons la terminologia de Wolf— de la música del compositor Frédéric Chopin. Fuster, així doncs, combina la referència explícita intermedial amb el segon tipus de referència implícita, l'evocació, en què l'escriptor atorga a la música un contingut referencial concret a través de la seua percepció subjectiva del fet musical. Encara que les metàfores proposades depenen de les impressions del poeta, poden ser acceptades pel lector que en comparteix els codis culturals, com mostrarem a continuació.

En primer lloc, la magnòlia és una flor majestuosa que s'associa a l'estètica romàntica i que, fins i tot, s'ha utilitzat per a il·lustrar diversos enregistraments de la música de Chopin —com els dels pianistes Fou Ts' Ong, el 1980, i Vladimir Horowitz, el 2007. Com indica Ortells (2018: 195), les flors, les plantes i els arbres tenen una presència destacada a *Sobre Narcís* i representen l'estat anímic del poeta. De fet, la segona imatge també introdueix un element vegetal: les arrels, que es comparen amb les mans d'un arcàngel. Per tal de fer aquest símil, Fuster emprà un dels recursos retòrics més típics dels seus inicis poè-

des en motius artístics. En aquest article no ens pertoca fer una anàlisi intermedial d'aquest poema, però pensem que existeixen prou pistes contextuais i textuais per a realitzar-la. Com destaca el mateix Ortells (2018: 195), «el poema reproduceix l'estil d'El Greco» a través de diverses metàfores i comparacions. A més a més, el títol és una tematització paratextual a una obra heteromedial concreta que el lector pot identificar fàcilment i associar-la amb el contingut del poema.

tics: «la “o” identificativa que uneix dos termes d’una metàfora que aparentment no tenen res en comú» (ORTELLS 2018: 194).

En segon lloc, els adjectius «morta», atribuït a la magnòlia, i la paraula «cendra», que ompli el cor del poeta, es poden associar, com bé assenyala Ortells (2018: 196), a «les melodies tristes i nostàlgiques dels nocturns o a la seriositat d’una marxa fúnebre». En aquest sentit, convé recordar que la marxa fúnebre més coneguda de la cultura occidental pertany al tercer moviment de la *Sonata n. 2 en si bemoll Op. 35* de Chopin, que Fuster coneixia bé.⁴ Segons Boczkowska (2012: 217), aquesta peça conté dos elements: d’una banda, la fanfàrria funerària, que evoca la mort, i d’una altra, el trio, que suggereix una transcendència beatífica en el més enllà. A parer nostre, aquesta referència metafísica es pot trobar també en el poema de Fuster, ja siga en el gest del poeta, que recolza el front damunt la flor com si pregara, o en l’aparició de l’arcàngel i la cendra, elements religiosos redemptors. Al capdavall, segons Ortells (2018: 196), «l’existencialisme d’arrel cristiana» és un tret característic dels inicis poètics fusterians, com podrem comprovar en el poema següent.

3.1.2. «Bach»

«Bach» és l’últim poema de *Sobre Narcís*. Es tracta d’una dècima de rimes consonants que segueix l’esquema *abbabcdccd* i que es divideix en dues parts de cinc versos cadascuna: la primera és una comparació de la música de Bach amb una acció divina i, la segona, una enumeració dels efectes que aquesta produeix.

Com si Déu hagués obert
la seva mà o pregonesa
sobre l’estesa nuesa
d’un món de silenci ofert
i en sentís tot l’escomesa:
hi fulla una oració

4. La menciona a *Causar-se d’esperar* (FUSTER: 717).

la font es torna més pura,
el cel sospesa un tudó,
i un albó i una cançó
em fan l'ànima segura (FUSTER 2002: 18).

Com es pot observar, els mecanismes intermedials usats són pràcticament idèntics als del poema anterior: el text funciona com una evocació de la música de Bach a través de diverses analogies de contingut imaginari. En aquest cas, la tematització paratextual actua com a primer terme de la comparació que el poeta explicita a través del nexa «Com», amb què encapçala el text. Paral·lelament, trobem diverses tematitzacions intratextuals que fan referència a la música en general, com les paraules «silenci» (v. 4) i «cançó» (v. 9). A més, segons Ortells (2018: 197), l'ús del terme «oració» (v. 6) no és gratuït, ja que recorda al gènere musical de l'oratori, àmpliament cultivat per Bach.

Com en el poema anterior, la primera imatge que suggereix el poeta és un gest, aquesta vegada realitzat per Déu, que obri la seua mà. Aquesta, però, és una alegoria —unida de nou per la conjunció «o»— de la pregonesa, o intensitat del poder celestial. Podem interpretar que abans de la música de Bach el món havia estat en silenci i nu, esperant l'arribada de la divinitat que el recobriria amb el seu poder creador. A partir dels dos punts del final del cinquè vers, es comencen a descriure els efectes d'aquest adveniment.

Primerament, com una fulla —torna la presència de l'element vegetal—, sorgeix una oració. Aquest mot pot fer referència al gènere musical al·ludit abans, però també a un prec cap a la divinitat o a la mateixa paraula divina per la qual Déu es revela —nosaltres ens inclinem més per aquesta darrera opció. Segonament, comença a perfilar-se un paradís terrenal en què una font es purifica com l'ànima del poeta en escoltar la paraula o música celestial. A aquest paisatge paradisiac, s'hi suma el vol d'un tudó, un animal de la família dels coloms —com l'Esperit Sant— sospesat pel cel. El fet que pugui quedar-se així vol dir «que tot vent ha mort» —com diria Ors—, la qual cosa queda confirmada per la presència de l'albó, una planta que, com hàbilment ha comentat Ortells (2018: 197), «creix en prats i matollars assolellats i arrecerats del vent». Aquestes imatges idíl·liques, harmonioses i

transparentes aconseguen, a través de la «cançó», una al·lusió a la música vocal del compositor, assegurar l'ànima del poeta i procurar-li benestar i tranquil·litat.

Com hem pogut observar, aquesta interpretació de Bach no difereix molt de la que en feia Ors (vegeu 2.1), que arribà a afirmar que la música del compositor barroc era «tan transparent, tan pura, tan religiosa» com un vers de Racine (Ors 1988: 58). Fuster considerava que Ors era un «barroco “malgré lui”» (1974) i no s'equivocava, ja que Ors trobà, en la música barroca de Bach, la millor representant del seu classicisme estètic. L'adscripció de Bach a uns canons clàssics es relaciona amb la idea recurrent en la recepció del compositor que la perfecció formal de la seua obra intentava imitar la perfecció divina (BUTT 2004). Aquesta idea també va influir en la lectura religiosa que Joan Maragall va fer del compositor i que Fuster reivindicava en diversos escrits:

Más de una vez lo he subrayado: dudo que en la amplia Europa de la primera década del xx nadie haya dicho algo tan sorprendentemente bien dicho como lo que don Joan dijo de Bach. «La gran pureza de Bach sembla redimir l'ànima de tot contingència». La anotación no puede ser más espléndida, pese —o gracias— al énfasis metafísico de sus términos (1974).

La proximitat entre la citació que destaca l'intel·lectual de Sueca «La gran pureza de Bach sembla redimir l'ànima de tota contingència» i el seu propi vers «em fan l'ànima segura» és ben evident. Encara que sembla paradoxal, Maragall compartia amb Ors la visió de la música com «la expresión más adecuada de la perfección y armonía de las cosas celestiales» (MARAGALL 1981: 155) i trobava en la música vocal de Bach una capacitat redemptora capaç de transcendir les paraules. La citació que selecciona Fuster forma part d'*El drama musical de Mozart* (1905), un discurs que Maragall va pronunciar a l'Associació Wagneriana de Barcelona i que va provocar la indignació de molts wagnerians. Fuster, que també va provocar la ira dels wagnerians (HERNÁNDEZ-I-GARCIA 2022: 24), estava entusiasmat amb aquest text: «Todavía hoy, “El drama musical de Mozart” constituye una

curiosa y vívida referencia “intelectual” respecto a ese extraño arte que es la Música» (1974). Si bé no podem demostrar que Fuster es vera influït directament per Ors i Maragall a l'hora de redactar el seu poema, resulta evident que compartien els marcs culturals de la recepció del compositor a l'hora de transformar la seua música en literatura.

4. CONCLUSIÓ

L'anàlisi dels poemes «Chopin» i «Bach» ens ha permés comprovar que Fuster combina diferents tipus de referències intermedials en la seua poesia per tal de recrear els efectes estètics que produeix l'escolta d'una música determinada. En concret, en aquests poemes, l'autor aconsegueix generar la il·lusió heteromedial anomenada *musicalització de la literatura* a través d'analogies de contingut imaginari, imatges literàries que aporten un contingut referencial basat en l'experiència del poeta i en la recepció cultural del compositor. Aquestes evocacions han d'anar acompanyades de tematitzacions, paratextuals o intratextuals, que permeten que el lector identifique clarament el mitjà referit i el relacione amb els seus coneixements musicals.

Convé ressaltar que la manera en què Fuster musicalitza la literatura a «Chopin» i «Bach» concorda amb la seua concepció del gènere poètic que va reflectir en escrits com el *Diari 1952-1960*. Per a l'assagista, la poesia havia de ser necessàriament individual i subjectiva: «Per ella coneixem, no unes coses, sinó la *coneixença* que un altre home —el poeta— en té. Allò que, en definitiva, hi aprehenem és aqueix home *expressat* en la seva obra» (FUSTER 2002: 420). El poeta, per tant, mai podrà oferir-nos una rèplica objectiva de la realitat, en aquest cas, d'una música particular, sinó una traducció literària passada pel tamís de la seua experiència.

Com indica Wolf (2015: 466-567), de la mateixa manera que els mecanismes de referència intermedial no solen aparèixer aïllats en la creació d'una obra, els autors solen musicalitzar la literatura en més d'una de les seues produccions. En el cas de Fuster, hem pogut identificar, a més de tematitzacions i evocacions, diversos tipus de referències implícites en altres poemes, com reproduccions parcials d'obres

heteromedials o imitació formal. La relació contextual de Fuster amb la música, mencionada adés, i el fet que participara en projectes plurimedials, com el ballet simfònic *Marinada*, ens animen a continuar la investigació de la relació entre Fuster i la música des d'una perspectiva intermedial i a analitzar aquests fenòmens en treballs posteriors.

Amb tot, la realització d'aquest treball i la seua presentació i discussió a la VI Jornada LitCat ha fet que ens adonem de la gran diversitat d'escriptors catalans contemporanis que es podrien beneficiar d'una lectura intermedial, tant els més *clàssics* com Maragall i Ors, com els més actuals com Miquel de Palol, Joan Margarit o Maria Sevilla. Les interaccions entre diferents mitjans s'han incrementat amb l'arribada de la postmodernitat i de les innovacions digitals. És per això que aquesta perspectiva d'estudi s'ha convertit en un enfocament bàsic per a l'anàlisi de molts fenòmens culturals actuals (MASGRAU-JUANOLA i KUNDE 2018: 622). Esperem que la catalogació i aplicació de les diverses formes d'intermedialitat que es fa en aquest estudi servisca per a animar els investigadors a introduir aquesta perspectiva teòrica en el camp de les lletres catalanes, no només per a estudiar les referències de la literatura a altres arts, sinó també les diferents maneres en què un text literari es combina amb altres obres d'art o artefactes culturals.

BIBLIOGRAFIA

- BOCZKOWSKA (2012): Ewelina Boczkowska, «Chopin's Ghosts», *19th-Century Music*, vol. 35, núm. 3 (primavera), p. 204-223.
- BUTT (2004): John Butt, «Bach's metaphysics of music» dins: Butt, John (ed.), *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 46-59.
- CALMELL (2012): Cèsar Calmell, «Joan Maragall i la música» dins: Casals, Glòria i Meritxell Talavera (eds.), *Maragall: textos i contextos*, Barcelona: UAB, p. 67-84.
- CONDE PONS (2013): Mercedes Conde Pons, «Acotacions per a una estètica de la música en el pensament de Joan Maragall», *Haidé*, núm 2, p. 153-168.
- FUSTER (1972): Joan Fuster, «A vueltas con la música», *Tele/eXprés* (10-7-1972).

- FUSTER (1974): Joan Fuster, «A partir de Maragall», *Tele/eXprés* (14-1-1974).
- FUSTER (1976): Joan Fuster, «¿Y la música? Otra historia que añadir», *La Vanguardia Española* (23-5-1976), p. 15.
- FUSTER (2002): Joan Fuster, *Obra completa de Joan Fuster*, Volum primer: *Poesia, Aforismes, Diari, Vinyetes i Dibuixos*, Barcelona: Edicions 62, Diputació de Barcelona, PUV.
- GENETTE (1989): Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- HERNÁNDEZ-I-GARCIA (2021): Xavier Hernández i Garcia, «Bach i Mozart en l'estètica arbitrarista d'Eugeni d'Ors» dins: Bellés, Eloi *et al.* (eds.), *Teixir xarxa, fer camí. Aportacions presents al futur de la catalanística*, Lleida: Punctum, p. 297-318.
- HERNÁNDEZ-I-GARCIA (2022): Xavier Hernández i Garcia, «Contra l'òpera», *Serra d'Or*, núm. 749, p. 21-24.
- IBORRA (2012): Josep Iborra, «Joan Fuster, filharmònic» dins: Carbó, Ferran (ed.), *Joan Fuster i la música*, València: PUV, p. 11-22.
- MARAGALL (1981): Joan Maragall, *Obres Completes II*, Barcelona: Selecta.
- MARGARIT (2018): Joan Margarit, *Tots els poemes (1975-2015)*, Barcelona: Proa.
- MASGRAU-JUANOLA i KUNDE (2018): Mariona Masgrau-Juanola i Karo Kunde, «La intermedialidad: un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas», *Arte, individuo y sociedad*, vol. 30, núm. 3, p. 621-637.
- OJEDA CABA (2018): Júlia Ojeda Caba, «Miquel de Palol, cosmogonia i mètode», *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies*, núm. 8 (tardor), p. 345-356. També disponible en línia a <<https://doi.org/10.1344/AFLC.2018.8.19>> [Consulta: 9 juny 2022].
- ORS (1982): Eugeni d'Ors, *L'home que treballa i juga*, Vic: Eumo.
- ORTELLS (2018): Salvador Ortells, *Veure dins els versos. La poesia de Joan Fuster*, València: PUV.
- PELLISSER (2015): Nello Pellisser, «L'expressió periodística de Joan Fuster durant la Transició», dins Ardolino, Francesc *et al.* (eds.) *Prosa i creació literària en Joan Fuster*, València: PUV, p. 139-202.
- RAJEWSKY (2005): Irina O. Rajewsky, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, núm. 6 (tardor), p. 43-64.
- RIPPL (2015): Gabriele Rippl, «Introduction» dins: Rippl, Gabriele (ed.), *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*, Berlín, Boston: De Gruyter, p. 1-31.

- SIMBOR (2012): Vicent Simbor, *Joan Fuster: el projecte de normalització del circuit literari*, València: PUV.
- WOLF (1999): Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam: Rodopi.
- WOLF (2011): Werner Wolf, «Intermediality and the study of literature», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, núm. 3, p. 1-9. També disponible en línia a < <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>> [Consulta: 9 juny 2022].
- WOLF (2015): Werner Wolf, «Literature and Music: Theory» dins: Rippl, Gabriele (ed.), *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*, Berlín, Boston: De Gruyter, p. 459-474.