

COL·LOQUIS DE VIC

VII

LA POESIA



UNIVERSITAT DE BARCELONA

COL·LOQUIS DE VIC (VII)

LA POESIA

COL·LOQUIS DE VIC

VII

LA POESIA

**Edició a cura de Josep Monserrat Molas
i Ignasi Roviró Alemany**

UNIVERSITAT DE BARCELONA

© dels autors

© Universitat de Barcelona, octubre del 2003.
Edició promoguda pel Vicerectorat de Recerca
de la Universitat de Barcelona

© Fotografia de portada: Toni Bover, 2003.

© Fotografies interiors: Francesc Jiménez

ISBN: 84-95091-57-7

Dipòsit legal: B-34.839-2003

Impressió: I.G. Sta. Eulàlia, de Sta. Eulàlia de Ronçana

PRESENTACIÓ

Em plau molt de tornar a adreçar uns mots inicials per obrir, aquest cop, les actes dels setens col·loquis de Vic. Les ponències, les comunicacions i els debats que s'hi varen originar estan centrats sobre les relacions que es poden establir entre la filosofia i la poesia. Com queda reflectit en les pàgines que segueixen, els bons poetes que hi intervenen posen tot l'interès en definir què és la poesia i quin és el seu paper social. Tampoc s'estan de remarcar el paper clau que la lletra ben ritmada juga sobre l'individu.

Per la seva part, els filòsofs també es pregunten pel què és la poesia, per l'essència del llenguatge, per la poètica, pel temps i pel lloc on es pot donar aquest artí·l·l·ugi meravellós de la paraula. Els filòsofs saben perfectament que hi ha molt en joc: conèixer el llenguatge és conèixer la idea; jugar amb els conceptes és construir el món de les paraules.

Amb això els filòsofs són lúcids: ja fa molt de temps que saben que no n'hi ha prou en intentar explicar el què de les coses. L'esforç de l'explicació és, en realitat, el treball de construcció de la cosa explicada. Explicar és construir. Potser per això mateix opten pel col·loqui, i així defugen la simplicitat de l'explicació lineal. En el debat amb els poetes apareixen el matisos, les suggerències, les línies sinuoses i els racons del llenguatge.

De tot plegat ens queda el ple convenciment que els esforços que any rere any es van fent en els col·loquis de Vic teixeixen una de les línies més sòlides de pensament i de debat que es dona a Catalunya sobre temes que tenen la urgència, sempre present, de pensar el fons humà de l'home.

Dr. Jordi Suriñach Caralt

Vicerector de Política Científica (UB)

INTRODUCCIÓ

Els setens Col·loquis de Vic s'obriren el dijous dia 3 d'octubre del 2002 amb un parlament del Sr. Alcalde de Vic, el Sr. Jacint Codina. El Sr. Alcalde destacà com hi ha temes que són, per ells mateixos, clau de volta de l'acció. Indicà que qui el coneix ja sap que ell és un d'aquests homes que, pel càrrec, estan voltats d'acció constant. La força centrífuga que genera l'actuar desplaça massa sovint el subjecte dels centres neuràlgics i purs de la paraula. Massa sovint, doncs, l'acció porta a l'acció d'una forma mecànica i cega; l'humà es troba en acció i *re*-acció constant sense que la contracció pausada dels mots creï espais lúdics per l'esperit. La poesia és una d'aquestes armes que poden retornar l'home al mot i, paral·lelament, poden donar al mot humanitat. Celebrava que els Col·loquis de Vic dediquessin la seva talaia a un dels temes que fan home a l'home. Poc abans de la intervenció del Sr. Alcalde, el Sr. Lluís Soldevila, en nom del president del Consell Comarcal d'Osona, havia donat les gràcies als participants dels Col·loquis de Vic i a les entitats que els havia fet possible. Per aspectes organitzatius, també havia pres la paraula del Dr. Ignasi Roviró, que mostrà algunes qüestions de procediment i indicà que el Sr. Pere Gimferrer (que havia d'obrir els Col·loquis amb la lliçó inaugural *La poesia avui*) estava en convalescència d'una malaltia. Aquest fet havia provocat la supressió de la lliçó inaugural. Per altra banda, va agrair al Dr. Jaume Medina que acceptés la invitació d'obrir el primer àmbit de treball amb una ponència sobre Carles Riba encarregada amb pocs dies d'antelació. Finalment, el Dr. Jordi Sales, en representació del President de la Societat Catalana de Filosofia i en nom de l'organització

dels Col·loquis havia presentat el llibre *Col·loquis de Vic, 6. El Dret*, actes dels Col·loquis de Vic del 2001.

Seguidament, el professor de la Universitat Autònoma de Barcelona, Jaume Medina, va obrir el primer àmbit de treball –*Poesia i filosofia*– amb la ponència *Poesia i filosofia. L'experiència de Carles Riba*. Estava acompanyat a la taula pel Dr. Ignasi Roviró, que en va fer la presentació. Després d'un breu col·loqui, començà la sessió de comunicacions, que ocupà fins al vespre. Presidí la taula el Dr. Carles Llinàs, vicedegà de la Facultat de Filosofia de la URL.

El matí del divendres 4 d'octubre començà el segon àmbit de treball –*Poesia i poesia popular*. El Dr. Josep Maria Pujol (professor de folklore a la Universitat Rovira i Virgili) llegí la seva ponència acompanyat a la taula del Dr. Salvi Turró (UB). Seguidament, s'encetà el diàleg i la lectura de les diverses comunicacions. Pels volts del migdia, el Dr. Carles Duarte parlà sobre poesia i ciutat. La taula era presidida pel Sr. Just Palma, regidor de cultura de l'Ajuntament de Vic i pel Sr. Lluís Soldevila, conseller comarcal de cultura.

La tarda del divendres es dedicà monogràficament al debat amb els poetes. El Dr. Josep Paré (UAB) presentà l'obra dels creadors que intervingueren: Francesc Codina, Lluís Solà, David Jou i Víctor Suñol. Cada un d'ells mostrà en què consisteix avui l'ofici de poeta. La tarda s'acabà amb col·loqui. El Dr. Enric Castellnou, president del Consell Comarcal, clausurà la setena edició dels col·loquis de Vic, tot subratllant el veritable plaer que causa el sentir debatre els creadors de mots amb els creadors d'idees: uns i altres, digué, creen el veritable món, aquell que es fa amb la convicció de les paraules.

Hem d'agrar els esforços del Dr. Xavier Ibáñez i el Sr. Jordi Rosique en quant a la redacció de les intervencions dels assistents, de les interpel·lacions entre els comunicants o de les explicacions dels ponents a les preguntes de la sala.

Ignasi Roviró Alemany i Josep Monserrat Molas

LA POESIA

PRIMER ÀMBIT
POESIA I FILOSOFIA

POESIA I FILOSOFIA. L'EXPERIÈNCIA DE CARLES RIBA

DR. JAUME MEDINA,
Universitat Autònoma de Barcelona

Des de ben aviat, Carles Riba (Barcelona, 1893-1959) va saber quin era «el secret de la veritable tragèdia de Catalunya, que és tota metafísica: es tracta de la vida o de la mort d'una ànima».¹ Són unes afirmacions fetes el 1922. El poeta comptava aleshores vint-i-nou anys i es trobava a Alemanya ampliant estudis. Gran admirador del poeta Joan Maragall (Barcelona, 1860-1911), d'aquest havia après que calia, per damunt de tot, «salvar l'ànima catalana»² i també que l'ànima i el símbol del catalanisme és la llengua nacional³.

1. Carta a Josep M. López-Picó, Munic, 3 de juliol de 1922. Dins *Cartes de Carles Riba. I: 1910:1938*. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Text establert conjuntament amb Jaume Medina. Barcelona (Edicions de la Magrana), 1990, p. 181.

2. «Salvemos por encima de todo el alma catalana», deia Maragall, *Por el alma de Cataluña*. Articles. Amb un pròleg de F. Vall i Taberner. Barcelona (Sala Parés Llibreria) 1930, dins *Obres completes de Joan Maragall*. Edició definitiva. Direcció Joan Estelrich. Volum VII. *Por el alma de Cataluña*. Edició dels fills de Joan Maragall, p. 107. (L'article maragallí *Por el alma de Cataluña* havia estat publicat en el «Diario de Barcelona» el 5 de juny de 1902.)

3. Vegeu en el volum VII de les obres de Maragall els articles *La integridad de la patria (diálogo trágico)* (2-I-1909), pp. 228-235, i «*Catalunya i avant*» (5-X-1911), pp. 235-240.

Més endavant, tot just setze anys després d'haver consignat per escrit la crua sentència, als temps de la fi d'una guerra brutal que tenia com un dels seus objectius principals la destrucció de la identitat catalana, Riba, que tenia quaranta-cinc anys, es trobà situat de ple «en un moment estel·lar, en què es toca l'extrem perill, tràgicament culpable, admirablement disposat per a l'expiació i per a la salut»⁴, i, en aquells moments crucials per a la seva vida i per a la nostra història més recent, confessava: «Em sento animat a seguir, i ple per a seguir, cap al desenllaç catàrtic d'aquest llarg poema que formen els meus breus poemes, només aparentment solts, i en el qual i amb el qual la meva ànima creix i es salva»⁵.

Analitzant la situació en què es trobaven ell i la seva societat a la primera meitat de 1938, i recordant alhora el precepte maragallianà abans esmentat, Riba escrivia: «És hora de vida o mort per al cos físic de Catalunya; i hem de pensar, cadascun des del seu ofici, insistim, des del seu deure, a salvar la seva ànima, fos quina fos la seva mort o la seva supervivència material.» I afegia: «I al nostre entendre *se salva* i *salva* tot aquell que sol, o dins la millor cooperació d'un grup, ja abans de tot perill suprem ha sabut realitzar, en la profunda calma de la seva fe i en l'íntim sentir de cadascun dels seus actes i obres, militant i triomfant alhora, la plena perfecció d'una Idea»⁶.

4. Carta a Domènec Guansé, Barcelona, 19 de febrer de 1950. Dins *Cartes de Carles Riba. II: 1939-1952*. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Barcelona (Edicions de la Magrana), 1991, p. 430. Recordem, d'altra banda, que Riba havia recollit de Hölderlin el pensament que diu: «On hi ha el perill, hi ha també el Déu que salva» (cf. carta a Joan Puig i Ferrater, Barcelona, 5 de novembre de 1951. Dins *Cartes de Carles Riba. II: 1939-1952, o.c.*, p. 538).

5. Carta a Marià Manent, Barcelona, 7 d'octubre de 1938. Dins *Cartes de Carles Riba. I: 1910-1938, cit.*, p. 496.

6. *Literatura i grups salvadors*. Dins Carles RIBA, *Obres completes. III. Crítica*, 2. Edició a cura d'Enric Sullà i Jaume Medina. Barcelona (Edicions 62), 1986, p. 282. [A partir d'ara, anomenaré aquest llibre:

Així, doncs, en aquells moments, la màxima preocupació de Riba era la de salvar-se a si mateix i de col·laborar a la salvació de l'ànima catalana. En un seu carnet de notes deixà escrit: «Cal salvar-se a si mateix, que és l'única manera de salvar alguna cosa per a la seva pàtria»⁷.

I com calia procedir, doncs, per a aconseguir-ho? Això ho deixava consignat en un escrit redactat per a la *Diada del llibre de 1938*, en què, examinant el poder alliberador que significa acostar-se a un llibre, afirmava: «La vera, la valuosa llibertat, l'exercim sempre que ens determinem nosaltres mateixos en les coses de l'esperit; quan, per la nostra adhesió o el nostre contrast al contingut d'autèntica experiència humana que se'ns revela en un llibre digne d'aquest nom, assagem difícilment el nostre camí cap a la veritat, hi entrem apassionadament, el rectificuem melangiosament. Perquè el camí ha d'ésser nostre, com nosaltres hem d'ésser d'ella. O caldria dir millor que hi estem units pel moll mateix de la nostra essència humana, en aquella 'harmonia oculta' que segons el filòsof antic és més forta; i és solament quan, submergits en el sentiment de les realitats humanes, aquests lligams misteriosos se'ns fan patents a la

OC III.] L'article de Riba havia estat publicat a la *Revista de Catalunya*, 85, el 15 d'abril de 1938. Quant a la *Idea* d'aquest text ribià, es tracta de «...la idea integral de Catalunya, això és, de la pàtria en la unitat del seu destí i de la seva llibertat, de la seva figura històrica i de les seves formes socials, de la seva plasticitat i del seu dinamisme». Riba creia que salvar-se era esdevenir allò que des d'abans del seu primer dia les persones ja són en la idea de Déu, segons comentava al seu fill Oriol en una carta datada a Montpeller el 15 de març de 1942 (cf. Jaume MEDINA, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les «Elegies de Bierville»*, Barcelona (Curial Edicions Catalanes – Publicacions de l'Abadia de Montserrat), 1994, p. 45.

7. Amb Maragall, Riba estava convençut que «en las cosas espirituales mejor se trabaja para los demás cuanto más se trabaja para sí mismo». Extrec la citació de *Pròleg per a «Vida escrita»*, recull d'assaigs de Joan Maragall. Dins Carles RIBA, *Obres completes. III. Crítica*, 2, cit., p. 402.

consciència, que podem fer-los plenament nostres o diabòlicament tallar-los»⁸.

Els lligams amb la veritat, doncs, i el nostre poder de fer-los plenament nostres o de tallar-los diabòlicament. Aquí és on autènticament hi ha la salvació o la perdició. Es tracta de l'adhesió a la veritat o de la separació i la mentida, d'ésser conseqüent amb tota una trajectòria o de negar-la i abandonar-la. Tot plegat depèn d'un acte de sinceritat: «i és sincer –va dir el mateix Riba uns quants anys després– tot aquell, i solament aquell, que pensa d'acord amb el que ha sentit com a veritat i s'expressa en termes fidels al que pensa»⁹.

Després veurem si Riba fou sincer en els moments crucials de la seva vida i de la nostra història i com es va resoldre finalment el seu procés. Ara crec interessant de recular en el temps per tal de veure l'evolució del Riba anterior a tots aquests esdeveniments.

És ben cert que Riba havia començat a fer poesies de la mateixa manera que comença tothom en plena adolescència: els primers amors en solen ésser sovint la motivació principal. Més endavant, ja donat a conèixer entre els amics com a poeta, va venir una segona etapa de donar al públic unes certes composicions i, per tant, de plantejar-se el fet de la paraula com a art. D'una atmosfera com aquesta sortiren uns primers poemes, aplegats després en un recull titulat *Residu de la paraula a lloure*, en què es troben tota una colla de composicions de poesia desfermada i expansiva. Però l'any 1913 (ell en tenia només vint) començava una aventura poètica absolutament insòlita dins el nostre panorama poètic: en les *Estances*, en efecte, obria un camí d'introspecció sota una forma continguda que l'havia de dur, al llarg de gairebé vint anys (entre 1913 i 1930), a l'aprofundiment de la realitat humana i a una situació única

8. OC III, p. 287.

9. OC III, p. 415.

dins el panorama de la poesia catalana moderna. L'aventura ribiana comptava amb el ferm suport de només un dels seus antecessors: l'obra de Joan Maragall, amb el qual tingué ocasió d'entrevistar-se unes poques vegades al llarg de 1911 (l'any de la seva mort), que li obria les portes de la cultura amb majúscules, l'enllaçava amb la tradició pròpia tot just acabada de renéixer i li llegava uns suggestius lligams, per bé que encara molt rudimentaris, d'una banda amb els romàntics alemanys (sobretot amb Goethe i Novalis) i, d'altra, amb els autors grecs de la remota antiguitat clàssica. És clar que Riba no hauria pogut continuar aquesta rica tradició si, al seu torn, no s'hagués format en el coneixement de les principals llengües de cultura, per mitjà de les quals pogué obrir-se ell mateix altres portes i explorar les obres d'uns altres autors –entre els més significatius, Hölderlin i Rilke– fins aleshores uns perfectes desconeguts dels catalans. Altrament, la seva formació filològica, la seva activitat com a professor de grec i com a traductor dels grans clàssics hel·lènics, i la seva col·laboració amb Pompeu Fabra en l'obra de depuració de la llengua, li havien procurat uns coneixements excepcionals en el terreny de la lingüística.

Entorn dels anys trenta la seva poesia va adquirint el caràcter que tindrà després en l'etapa de la seva culminació. Les figures femenines hi són sovint presents: un *Nu en repòs: després de l'amor*, una *Dona adormida*, un *Nu ajagut* i, també, una *Rosa*. I, juntament amb aquests temes, hi apareix un primer esment de la «diàfana felicitat clausura» que serà considerada en l'etapa posterior. Aquests poemes figuren entre els darrers de les *Estances*.

Així mateix, el 1932, Riba era nomenat membre de l'Institut d'Estudis Catalans. En la seva entrada, pronunciava un discurs sobre *Els poetes i la llengua comuna*¹⁰, on feia

10. OC III, pp. 86-92.

un examen del mitjà de què es val el poeta per a expressar-se, i veia la llengua «com un sistema de signes no necessaris, de natura abstracta i per tant d'efectes indirectes; vivents, en suma, només per llur contingut espiritual»¹¹. Eren aquests els temps en què treballava en la composició dels poemes de *Un nu i uns ulls* i de *Lírica de cambra*, les dues primeres parts del llibre *Tres suites*. Riba en va fer un comentari als «Amics de la Poesia», en una conferència celebrada el juny de 1933. En els esborranys de la conferència, conservats a l'arxiu del poeta, hi figuren tot de coses que són indispensables per a entendre el significat d'uns poemes de molt difícil interpretació. Tals són els mots que es refereixen al primer dels apartats del llibre acabat d'esmentar: en ell —diu el poeta—, «s'hi desenrotlla un drama que té per escena una cambra closa, sola, símbol, si es vol de tot el món, esdevingut solitari entorn de dos protagonistes; a la cambra, s'hi troben una forma femenina, nua, en repòs, i uns ulls que la contemplen»¹². Ara bé, encara que el mateix Eros arribi a intervenir en l'acció, els protagonistes veuen impossible llur suma i no es realitza, de moment, l'anelhada fusió.

En relacionar aquestes dues reflexions ribianes, tan properes en el temps, hom es podrà adonar que Riba aprofundia en el coneixement del signe lingüístic, caracteritzat per la seva dualitat i, com veurem, simbolitzat per la figura dels amants. En efecte, al signe lingüístic, format per un significat i un significat íntimament units en l'acte de l'expressió, li és del tot escaient l'analogia dels complementaris masculí i femení en l'acte de llur unió.

D'altra banda, en *Tres suites* es troben reflectides algunes experiències degudes als esdeveniments socials d'aquells

11. OC III, p. 90.

12. Vegeu Enric SULLÀ, «D'una lectura comentada de *Dues suites* per Carles Riba». «Reduccions», 23/24, setembre-novembre 1984, pp. 101-110; Jaume MEDINA, «La cambra closa i el signe lingüístic», *ibid.*, pp. 111-119.

moments. Com ja es deu recordar, Catalunya havia obtingut l'autonomia el 9 de setembre de 1932. Però al cap de dos anys, com a conseqüència dels fets del Sis d'Octubre, l'Estatut fou anul·lat (no havia d'ésser restablert fins al febrer de 1936) i el govern de la Generalitat en ple fou empresonat. L'anàlisi que en feia Riba quedà reflectida en una carta de 20 de març de 1935, en què deia a un seu amic occità: «Els fets d'octubre ens han alterat a tots *moralment, físicament i econòmicament*, a tots: participants i no participants. Catalunya travessa un dels més dramàtics períodes de la seva història. L'examen de consciència que fem uns quants —la selecció— és terrible: cada patriota és un heautontimorúmenos: expia i es tortura per ell mateix i per tota la història col·lectiva.» La poesia de Riba sofria en aquests moments una interrupció, ara que anava acabant la tercera part del llibre *Tres suites*, agrupada sota el títol genèric i significatiu de *Espectador*: l'últim dels poemes (cronològicament) d'aquesta secció era un sonet «sobre el tema d'una fi o un retorn d'espectacle»¹³. El mot just per a significar aquest concepte és l'adverbi llatí *ilicet*¹⁴, amb què anava encapçalat el sonet dedicat per Riba al seu amic Ventura Gassol, poeta i polític alhora, un dels protagonistes dels fets d'Octubre. Riba, que havia mesurat amb el seu propi treball la dificultat de crear una estructura cultural sòlida per a una nació que

13. Més endavant, el 23 d'abril de 1952, Riba explicava en *Discurs de gràcies (Festa anyal de l'IEC 1952)* el sentit d'aquest sonet: «Un poeta, que estimo més que no pas admiro, diu que anem a una festa per un somni que, en sortir, portarem a les mans partit en dos trossos: el que era la festa abans quan la imaginàvem, i el que ha esdevingut la festa realitzant-se. Qui els destriarà? Cal destriar-los? Què valdria cada meitat sola? Com podrem mai refer res del que hem viscut si no és segons el que era quan ho pensàvem? Si no és segons la 'certa idea' que ens mena i ens mou?». Dins OC IV, p. 198.

14. El seu significat és doble: tant vol dir 's'ha acabat' com 'de seguida'.

volia renéixer, veia ara com tot s'enfonsava i calia tornar a fer l'esforç d'aixecar-ho:

ILICET

Per a Ventura Gassol

A flor dels ulls, enlluernada,
la festa ha dit el mot darrer;
la nit, tenaç desheretada,
ens espera dreta al carrer.

Tornem al llindar, gairebé
com si fóssim sense mirada:
caldrà cada cosa refer
del que era en nosaltres pensada.

Virginal, portem a les mans
un somni partit en dos trossos;
¿saps quin és d'ara, quin d'abans?

Pròxims tots dos, tots dos distants!
Així un amor viu en dos cants
i una soledat en dos cossos.

El símbol complia bé la seva funció unificadora ja llavors dins l'obra de Riba: el somni era un de sol i es trobava partit a banda i banda de la data històrica del trencament; reunint-lo, tot refent cada una de les coses que des d'un principi eren projectades, polítics i homes de cultura havien d'aconseguir per primera vegada durant el segle passat d'evitar un tall irreparable en els projectes traçats i alhora d'establir uns lligams de continuïtat amb la més recent tradició.

Acabada la confecció de *Tres suites* (1935), Riba escrivia un poema titulat *Un amant crida el nom*, en què presentava aquell espectador ja convertit en amant, al moment en què els ulls han cedit el pas a la veu i la contemplació al crit. El drama se centrava ara en la captació d'un nom, l'*inefable*

nom, ple de tot el seu misteri: Riba no havia aconseguit encara penetrar l'essència profunda de la poesia, però hi era ja molt a prop.

Els esdeveniments precipitaren aquesta realització. La guerra i totes les seves brutalitats i totes les seves incerteses, suscitaven en l'interior del poeta tota una sèrie de preguntes, de dubtes i d'indecisions. Talment que el feien sentir, igualment com el seu mateix entorn social, dividit, escindit i en plena psicomàquia:¹⁵ la *Disputa d'amants*¹⁶ del 16 de febrer de 1938 n'és una mostra ben il·lustradora. Un nou índex d'aquesta divisió, d'aquest combat interior que llavors l'acarava definitivament a ell mateix, es troba en la salutació *Als escriptors del món* (15 de juliol de 1938): «Ara fa un any, els acords d'aquesta assemblea a propòsit d'Espanya ens donaren l'encoratjadora convicció que la nostra lluita és, d'una manera o altra, la de tots: en el seu país o en la seva consciència, cadascú està potser dividit dramàticament com nosaltres, tem amb nosaltres; però també amb nosaltres espera i aspira –i creu en una més pura suprema unitat»¹⁷. El pronom *nosaltres* es refereix alhora a la col·lectivitat i a l'individu: la societat catalana es trobava escindida (i això dins una Espanya escindida també), tant com s'hi trobava el mateix poeta.

Llavors era, doncs, quan sabia la seva lluita interior, el seu suprem combat. Llavors era quan, en un acte d'absoluta

15. Com digué ell mateix el 1953, a propòsit d'Ausiàs March: «No hi ha psicomàquia allí on la raó no és sentida autònoma amb les seves arrels en una fe i amb la seva exigència a la vida fluent, temporal, sempre en cerca de forma; i on la vida no és vista en la seva necessitat de fixesa i de racionalitat, alhora que en la seva contradicció a la raó. És l'etern conflicte de les ànimes apassionades, dels joiosos vitalistes de ment lúcida, la sorda consciència del qual fa tan patètica encara la poesia d'Ausiàs March» (OC III, p. 336).

16. Títol en el qual ressona l'expressió hölderliniana: «Els desacords del món són com una disputa d'amants».

17. OC III, p. 291.

llibertat, es decidia a acordar-se amb ell mateix. En el secret interior, ben cert, es realitza la unió del nostre voler amb la veritat; per això són misteriosos aquests vincles: Quin filòleg, quin filòsof o fins i tot quin teòleg n'ha pogut mai atènyer la naturalesa? L'hellenista, però, el poeta amb sòlida formació filològica, les vivències del qual ja llavors no es podien comptar per anys, sabia què feia quan contrastava el substantiu *lligams*, l'adverbi *diabòlicament* i el verb *tallar*: els nostres *símbol* i *diable*, en efecte, formats a partir de *ballo* ('llançar'), són uns autèntics contraris per a un coneixedor del grec: *símbol* indica, etimològicament, l'acció de reunir, *diable* la de separar. La font d'aquesta descoberta ribiana prové de l'*Evangelí de sant Joan*, 8: en oposició a Jesús, que és la Paraula encarnada, és mostrat el diable. La Paraula és llum i vida; el diable, en canvi, és *anthropoktónos ap'arkhés*, «homicida des del principi». I Riba se sentia llavors obligat a triar entre la continuïtat al servei de la Idea, amb tot el fet que comporta d'integració i de fidelitat a una veritat, a una tradició, de manteniment dels lligams amb ella, d'unió, o el suprem abandonament, la negació, la traïció, la separació de tot allò en què afirmava haver cregut fins en aquell moment. En un mot: d'escollir entre una acció simbòlica o una de diabòlica. Una opció entre la vida i la mort. I escollint la simbòlica s'ajuntava per sempre a l'Amor.

El 30 de desembre de 1937, Rosa Leveroni va fer una lectura dels seus poemes al local de la Institució de les Lletres Catalanes. Ferran Soldevila, que hi era present, anotà en el seu dietari: «També s'hi ha deixat caure en Riba, que, sol·licitat, ha fet una disquisició interessant, parlant de la poesia femenina.» I es preguntava: «¿Per què no publica més en Riba?» Llavors el poeta posava en net les afirmacions improvisades en la sessió de lectura abans al·ludida, amb vista a la confecció d'un pròleg al llibre *Epigrames i cançons*, que Rosa Leveroni publicà el 1938: el pròleg, *Carta a una poetessa*, duia data de 29 de maig. Riba hi parlava

novament de les figures de l'home i de la dona; havia d'ésser en llur unió, a punt de consumir-se, que no havia ja de trigar a resoldre's a l'interior del poeta el problema de la sinceritat: ara arribava el moment que es podia veure objectivament unit a la veritat en un poema. L'home i la dona presents en les obres del Riba d'aquests temps –no podia ésser altrament– són de la més pura filiació romàntica alemanya, i provenen d'un llibre que presenta d'una manera poètica la síntesi de l'aventura dels poetes germànics. N'és autora Ricarda Huch¹⁸, de l'obra de la qual se serví Riba per a preparar el seu estudi sobre la poesia femenina (aquest era, en efecte, el tema general del pròleg al llibre de Rosa Leveroni), i en recollí les següents afirmacions: «En el llenguatge dels romàntics alemanys la dona és l'home en potència [...], és a dir, aquell que està en camí d'esdevenir conscient d'ell mateix»¹⁹. Ricarda Huch²⁰ sostenia: «*De cette constatation selon laquelle il existe deux types de femmes, et en outre des hommes féminins et des femmes masculines, suivant le principe qui a prévalu, il résulte que la femme est déclarée pour la plupart des hommes l'introductrice de l'inconscient. En même temps, on est unanime à proclamer la curiosité, la vanité, la coquetterie, la précocité, la ruse, la méchanceté, l'inconscience, comme des qualités spécifiquement féminines. Tout le monde convient assurément que la curiosité, le désir de savoir sont héritage de la femme. Dans le langage des romantiques on pourrait dire: la femme est l'homme en puissance, elle est l'homme romantique, c'est-à-dire celui qui est sur le chemin de devenir conscient de lui-même.*» Es tracta, doncs, més aviat, d'una representació de la parella humana

18. El llibre es titula *Les romantiques allemands* (Paris 1933). Esmento aquesta edició (i no cap d'alemanya), per tal com és en aquesta versió que Riba el llegí i el tingué a la seva biblioteca particular.

19. OC III, p. 241.

20. Ricarda HUCH, *op. cit.*, p. 80.

primordial, simbolitzadora del mateix símbol, de l'home i de la dona en la seva qualitat de figures vivents i actives en tota la humanitat (en cadascun dels homes), tal com es troben en el relat bíblic de la creació. Que l'home i la dona són un Adam i una Eva, ho prova el mateix text de Riba, on aquest, després d'haver resseguit l'acció del principi femení en la poesia al llarg de la història²¹, retorna a les paraules de R. Huch, i diu: «Ella pensa en Eva i en el seu collir i oferir el fruit de la coneixença»; a aquesta imatge, Riba hi oposa tanmateix la que més se li ofereix amb tota nitidesa: «Jo més aviat m'afiguraria, en el seu primer adonar-se del món i de l'amor i de la companyia, quin nou so i quina ingènua subtileza devia donar als mots, inventats per Adam; i a la seva sintaxi, no ens n'oblidem. Fou Eva la primera poetessa, sens dubte!»²²

Però en la *Carta a una poetessa* Riba anava encara més enllà: situat davant la figura de l'«etern femení» (l'autèntic agent de tota veritable poesia), que és, recordem-ho, «la consciència en esdevenir de l'inconscient»²³, reconeixia en aquest l'«esdevenir de l'ànima, ell mateix paraula»²⁴, i en la més simple i humana de les operacions, és a dir, en l'impuls creatiu, acabava sostenint: «Som a les deus originals de la vida i del llenguatge alhora»²⁵. Ja llavors el poeta havia arribat a les «aigües vivents» de què havia de

21. Des de Safo i Catul fins a Maragall, passant per Goethe, del qual afirma: «Pels elements femenins [...] que hi havia en aquella prodigiosa completesa de la personalitat humana, es renova la poesia lírica a Europa». Dins OC III, pp. 240-241.

22. OC III, p. 241.

23. OC III, p. 241. Ricarda Huch, *op. cit.*, p. 185, deia: “*L'éternel féminin nous attire vers les hauteurs!*” *Car l'éternel féminin est assurément le principe de la rédemption, à savoir la conscience en devenir de l'inconscient, la révolution infinie qu'Eve introduisit en cueillant le fruit de la connaissance.*”

24. OC III, p. 241.

25. OC III, p. 241.

parlar en la primera de les *Elegies de Bierville*; per això, un temps després, recordant-ho, ho expressava en passat. Tot és tan simple i tan complex! Aquestes afirmacions eren fetes per un home que vivia en tota la seva intensitat els greus esdeveniments socials ocasionats pel conflicte bèl·lic que amenaçava amb la destrucció de Catalunya en allò que li és essencial: la seva llengua. Era el moment de plantejar-se com es podia fer per a salvar-la. I Riba no trobà cap manera millor –lingüista de professió com era!– que analitzar l’origen i les funcions del llenguatge i prosseguir –poeta com era de vocació– en el treball de creació. No podia definir la poesia, però deixà escrit quin era per a ell l’acte més pur de la més pura poesia: «Que hi hagi acord entre el sentit de l’èsser humà i el de la Terra, entre l’impuls de l’individu i el de la tradició, entre la matèria del mot i la del contingut»²⁶. Llavors es completava en ell la sentència del seu Hölderlin que s’havia plantejat en *Disputa d’amants*: «Dins la baralla hi ha la reconciliació i tot el que fou separat torna a ésser unit.» Dit d’una altra manera: Riba sentí al final de la guerra que hi havia un acord, una fusió, dins ell, entre el sentit de la seva pròpia humanitat –que decididament s’unia a la veritat, a la fidelitat, al que amb tant d’esforç havia col·laborat a crear– i el de la seva terra, entre el seu impuls com a individu i la seva tradició, entre les dues matèries (la del contingut i la del mot –i per això se sabia sincer–) de l’acte lingüístic pel qual expressava la seva anàlisi d’aquell moment de perill. Dit encara d’una altra manera, potser més simple: Riba creia, s’arriscava a ésser ell mateix en fidel continuació d’un passat i en projecció cap a un futur, i encarnava així en ell el símbol. La unió de l’home i de la dona, que tan bellament quedà després expressada en el poema *Reconciliació*, no simbolitza cap altra cosa que aquest acord del poeta amb si mateix, i manifesta en tota veritat la consciència de l’autor plenament

26. OC III, p. 240.

objectivada. És així com ho expressava també en la *Carta a una poetessa*: «Abans de parlar, haver vist, realment vist; haver viscut, intensament viscut, en plenitud de gràcia i de risc; haver sentit, apassionadament sentit, no sé si en el cap o en el cor, però en aquell moll profund de nosaltres mateixos on passat, present i futur componen llurs figures en una sola actualitat de destí, la consciència de la qual tendeix contínuament a sortir de la seva penombra per prendre signe i forma en paraules»²⁷. En haver vist i viscut i sentit, intensament, apassionadament, profundament, el poeta no podia fer altra cosa que parlar (perquè la paraula és un acte, diria el mateix Riba pensant en el seu estimat mestre Joan Maragall) a fi de saber en què ell creia. I es trobava així davant un moment transcendental: aquell en què l'home i la dona, empesos a cercar-se per tal d'atènyer la plenitud i convertits en amants, resten units en la perfecció de llur acte²⁸. Era

27. OC III, p. 240.

28. Sobre el caràcter simbòlic dels dos amants, vegeu el que diu, encara, R. HUCH, *op. cit.*, p. 203: «Ainsi d'après la théorie de ses fondateurs, le romantisme serait avec l'amour une seule et même chose. Le déchirement et le détachement du conscient et de l'inconscient chez l'homme, par quoi il s'éloigne progressivement de la nature, éveille ce désir d'union et de réconciliation des éléments séparés. C'est ce qui permet de dire: d'autant plus profond le déchirement et d'autant plus cuisante l'absence, d'autant plus fort l'amour. Nous pouvons aussi interpréter dans ce sens le mot de Novalis selon lequel l'amour est une maladie. Sans doute le caractère de cet amour est-il plus une attraction vers l'union qu'une force qui unit, plus désir qu'amour. Cet enfant de surabondance et de disette, ainsi que Platon a défini l'amour, a plus éprouvé l'élément négatif que l'élément positif de l'amour. Selon l'opinion de Frédéric Schlegel, ce n'est pas par l'instinct sexuel que se conserve en chacun de nous l'âme immortelle de l'amour, seule âme romantique. Il n'est point ici question de cet enfant aveugle et espiègle, dont la mère divine doit parfois corriger les mauvaises manières avec le fouet, mais d'Eros, du plus vieux et du plus beau des Dieux, ainsi que les nomme la mythologie grecque, du Dieu qui surgit du chaos bouillonnant, maintient les parties du tout qui se fuient et les rassemble en un centre. Si malgré tout cela on

llavors que es feien patents a Riba els lligams de què parlava en *Diada del llibre de 1938*, i era llavors també que se li mostrava amb tota la seva netedat i triomfant el símbol, la unió de les dues meitats que es necessiten per a manifestar la veritat. En lligar-s'hi, col·laborava a la seva pròpia salvació. Aleshores apareixia, nua, la veritat, la paraula viva i pura en l'acord dels dos termes—la *res* i l'*intellectus*, la cosa i l'essència, l'expressió i el pensament— que es necessiten per a manifestar-la. Acte creatiu on es realitza la veritat, el poema és el lloc on resta objectivada la salvació personal del poeta: la salvació, doncs, es realitza en el mateix relat que la fa per sempre patent; així, en *Reconciliació*, Riba, com el mateix Ulisses, «torna al mite, es fixa en la més pura veritat d'ell mateix en un poema»²⁹, perquè amb el mític heroi, amb Maragall i amb tots els grans poetes, sap quina és «la força de la poesia: reintegració a la intimitat permanent de si mateix i naixença, per als altres en la puresa del mite de si mateix»³⁰. No cal insistir, doncs, que és en aquest poema on Riba coneix profundament la seva realització, on la sentència de Maragall «sigueu purs, sigueu vosaltres mateixos», que Riba comentava: «la puresa consisteix en la conformitat de la cosa amb la seva essència»³¹, és vivament viscuda per l'autor de les *Elegies de Bierville*.

L'ambientació crepuscular del moment creava dintre seu

s'efforce encore de vouloir saisir son image dans l'amour sexuel, c'est parce qu'il s'embrase toujours le plus intensément au contact de ce foyer, parce que l'amour entre homme et femme est le symbole le plus complet et le plus évident de cette passion de géant toute puissante de l'un en devenir. *Précisément ce mélange de sensualité et de spiritualité, parce qu'il embrasse aussi bien la nature terrestre que divine de l'homme, ce caractère androgyne, fait de l'amour la source la plus féconde qui soit de la représentation et de la contemplation artistiques.*» (El subratllat és meu).

29. OC III, p. 203.

30. OC III, p. 204.

31. OC III, p. 401-402.

la més brillant de les albes. Llavors Riba començà unes cançons ben líriques³², anunciant amb elles l'obra on havia de restar coronat el pacient treball d'una vida. Durant el mateix 1938 enllestia *Escolta, Conjuraria...* i *Per tres esclats he conegut l'amor*, els tres darrers poemes escrits abans de partir a l'exili. He conegut l'amor: vet aquí, en síntesi, la gran experiència del Riba de finals de 1938.

Més endavant (1953) parlà de l'Amor en els termes següents: «... en l'il·lustre mite platònic pobre és l'Amor, com a fill de la Pobresa; però es passa la vida filosofant i inventant, per retirança al seu pare, que segons la sacerdotessa de Mantinea es diu Expedient. No se m'acudiria d'alterar aquesta filiació de l'amor; almenys mirant-ho des de baix de l'humà vessant. És en la diversa qualitat de les ànimes que posa en moviment que més aviat jo pensaria; en les de mena més orgullosa, plenes d'elles mateixes, fidels a elles mateixes, que no cedeixen en res del que concerneix la conducció de la vida, i que juguen sempre a tot o res, baldament en el tot no hagin de trobar sinó l'heroica mentida que elles mateixes s'han forjat, i mentre en el no-res la soledat les preservi encara secretes i lliures. L'amor té per a elles el ple paper que dins la concepció platònica li era assignat: fa d'intermediari tothora atent i subtil entre el sensible i l'intel·ligible. Diví partiment d'una sola realitat, oscil·lant en el qual les ànimes així ocupades s'exalten fins a la unamuniana agonia: pensen els sentiments i senten els pensaments»³³.

I en el 1955 deia: «Som el que estimem i som el que ens estima i els qui ens estimen»³⁴.

A finals de gener de 1939, en partir cap a l'exili, Riba s'endua a mig confegir un poema que acabà i signà a L'Isle-

32. Així les definia ell mateix en una carta a Màrius Torres. Es tracta dels primers poemes de *Per a una sola veu*, cos central de *Del joc i del foc*.

33. OC III, p. 334.

34. OC III, p. 359.

Adam el 17 d'agost d'aquell mateix any, és a dir, als mateixos moments en què redactava la *Presentació* del primer número de la *Revista de Catalunya* en la seva època de París. El poema, doncs, fou començat abans de la primera de les elegies d'exili i clos després d'haver signat la cinquena (3 d'agost de 1939) (les pròpiament anomenades *Elegies de Bierville*); fou escrit –cal tenir-ho ben present– en l'etapa crucial que va entre la fi de la guerra d'Espanya i el començ de la Segona Guerra Mundial. Concebut dins l'esperit de reconciliació proclamat per ell mateix, no ha pas de sorprendre que el poeta acabés titulant *Reconciliació* el poema clau de volta de tot el seu edifici ³⁵.

És, ja ho hem remarcat abans, en aquest poema que Riba s'integra a la realitat permanent de si mateix i rep la certesa d'ésser ja salvat. La composició és presentada en forma narrativa: el mateix poeta hi parla d'uns amants que assoleixen la fusió; en l'acte que els uneix, es realitza la plenitud de sentit del poema, i apareix aleshores el moment de la veritat, el broll de la paraula en l'acord dels dos termes –la *res* i l'*intellectus*, la cosa i l'essència, l'expressió i el pensament– que es necessitaven per a manifestar-la. Mística, la suma de l'un i de l'altre és, doncs, inabastable per la sola raó, però efectiva i activa en la consciència de l'amorós caminant –el romeu del poema– que d'una llambregada n'ha copsat la llum immarcescible. Un home i una dona són les figures emprades per a simbolitzar un sol objecte partit en dos trossos. En bona poesia no es pot procedir altrament³⁶. Però tots

35. En efecte, aquest títol, que apareix per primera vegada presidint la publicació del poema dins la revista «Poesia», núm 19 (1944-1945), no es troba en els esborranys.

36. Riba mateix parlà més endavant de l'Amor i de la forma com aquest és expressat en poesia: «És misteri la idea de l'amor i tot quant s'hi refereixi. Innocents i impurs, impulsius i cavil·losos, tots hi són admesos, a condició que sàpiguen ésser simples, uns instants només que sigui, en llur joia vital. La idea de l'amor els serà llavors tan actual

dos, en la realitat concreta i material del poema, no són sinó una representació de la matèria del mot i la del contingut (com exposava l'autor en la *Carta a una poetessa* de 1938), del so i el sentit (un lingüista en diria el significat i el significat), l'atracció i la fusió dels quals és sentida com a necessària pel qui s'accepta en el risc que la paraula sigui un acte de sinceritat: sense ella no existeix la creació—l'enunciat resultant fóra només buida literatura—ni tampoc la comunicació, de la qual aquell és vehicle. Així, units, l'home i la dona travessen la simbòlica mar fins a trobar-se nus a l'altra banda, a la riba del record, ja fora del temps, realitzant i mostrant amb llur acte la veritat, a la qual lliguen el poeta, que, al seu torn, resta per sempre fixat en la puresa del mite de si mateix (i això, «ja no li ho pot prendre ningú»). O, d'una altra manera: instantàniament, el lligam entre l'emissor i el receptor—per parlar també del qui llegint o escoltant s'uneix al missatge del poema—transporta en l'acte de la comprensió els dos subjectes més enllà d'ells mateixos, a un «astral ultramar de la nit intemporal», com es diu en l'obra, això és, a un lloc secret on el record sobrepuja el propi saber, ja «fora dels temps, dels rostres, en la memòria pura», com recordarà l'autor en la *Inscripció secreta* de 1946 en parlar novament

com inexplicable, a la seva llum i per la seva força, hauran tingut més ésser i més coneixença, en el centre de la vida i cap enllà d'ella mateixa. Perdent l'esma en l'ímpetu i la fretura corporal, trobaran de sobte l'ànima; si han començat especulant dins les mines prodigioses de l'ànima, acabaran per descobrir, també de sobte, poderós i subtil sentit d'ella, el cos. I sempre en l'impossible *de llurs* somnis, Déu». (OC V, p. 192). «Això ho he dit, en alguna banda, dels amants; no costa gaire de transposar-ho a l'exercici dels poetes amb la paraula: sortida amb l'alè del nostre profund físic, i amb les nocions, idees, imatges etc., que comporta, de les fonts més íntimes de l'ànima. Cal que el poeta es deixi dur en certa manera per la paraula: si parteix del so acabarà fent cap al sentit; si del sentit, de la idea, trobarà el so que la perfà, poèticament, apta per a la seva última i única realització, que és en la veu.» (OC III, p. 253).

del bes dels amants. Així és com resta formulat en *Reconciliació* l'acte de comprensió dels enunciats: la qualitat material del significat i l'espiritual del significat uneixen llur vigor en l'expressió d'una veritat que no és compresa sinó fora del temps. Podien haver ofert la lingüística i la filosofia del llenguatge un mineral més pur a la poesia? Només el qui de cor és sincer coneix en la intimitat semblant misteri; aleshores es fa palès el freu que, travessant-lo, els dos termes aboleixen en ajuntar-se; i és l'esperit anhelant en persona el qui ho consuma. Talment dins el poema tot es presenta, reproduint l'aventura del mític heroi d'Homer, com un múltiple camí de retorn: per al mateix autor no ha estat sinó un retrobar la innocència primera al capdavant o al capdamunt de l'aventura que el menava a la pròpia coneixença, una coneixença que es produeix després que els dos simbòlics amants, conscients de llur respectiva identitat, resten units fora del temps, reintegrats en llur antiga pàtria.

En la veritat hi ha la salvació de la persona que lliurement s'ha volgut unir a la mateixa unió i ha rebutjat a consciència tota separació diabòlica. La idea que calia saber realitzar era, doncs, la de la unió, la del símbol. El llenguatge és l'expressió vivent de l'ànima personal, i és en ell que aquesta es pot reconèixer salvada. La salvació del cos social, al seu torn, és inconcebible sense la salvació personal: però la salvació personal i la de l'idioma nacional són una i la mateixa, perquè l'una i l'altra resten objectivades en el mateix poema.

Això és, doncs, el que diu el poema:

RECONCILIACIÓ

Fins que veié ja madura la nit
en mil carrols de meditat delit
que inflava un rude most impacient,
callà l'amant porfidiosament.
Però llavors, sortint del seu tumult
com un sentit del vers on és ocult,

parlà de sobte: «Oh cor, oh membres gerds,
 submarina dolçor dels ulls oferts,
 empleneu-vos de mi. Tot és pregon,
 ara, i actiu: la bellesa en el món,
 la melangia en l'amorós romeu
 i en l'impossible dels meus somnis Déu.
 Per retrobar la teva veritat,
 amor, confon-te amb mi, que t'he pensat
 pura com la més pura solitud
 de la llum que et sosté, i que t'he volgut,
 més enllà del sospir i de l'instant,
 simple com el meu foc, i canviant
 sols com ho són els batecs de l'estel
 que un jurament atura sobre el cel.
 Dona, és cert com la sang l'obscur acord,
 més dolç que sola vida o sola mort,
 del cos en l'honra viva del seu pler
 i l'ànima morent del seu saber;
 l'ànima en els meus ulls i en el teu flanc:
 del que ella sap és més feliç la sang.
 Mística suma, oh necessari freu!
 Ens cal passar-lo: el nostre vent és Déu.»
 Digué l'amant; i el taciturn, l'astral
 ultramar de la nit intemporal
 acollí en sa ribera, navegants
 reials i alhora naufrags expirants,
 un home i una dona; a verge flor
 de l'amorosa onada sense so,
 jagueren fosos; fins que l'àngel trist
 de les aurores, blanc servent no vist,
 amb dolces mans el llaç d'oblit trencà;
 i van mirar-se, l'un a l'altre clar,
 l'un a l'altre van néixer, drets i nus;
 el món dormia encara en son ahir confús.

Ple de tota aquesta experiència, Riba va saber-se ja «fill de la pau», va saber-se «home que a la fi s'havia conquerit ell mateix, que es posseïa ell mateix i comptava dins seu una riquesa més viva que els seus exteriors béns perduts: una

riquesa que mai no podria fixar-se en xifres»³⁷. Era des d'aquesta consciència que «fent bandera de l'idioma» afirmava per símbol i per realitat viva la totalitat dels drets dels catalans i reclamava la reconciliació de tots els catalans fos on fos que es trobessin i fos on fos que haguessin militat³⁸.

Al mateix temps, en aquell forçós i forçat viatge de retorn a les arrels de l'ésser que és l'exili, componia les *Elegies de Bierville*, el més gran poema d'amor concebut i escrit en la poesia catalana contemporània, en què desenrotllava i ampliava aquesta seva experiència, que ell mateix qualificà de religiosa, i, per tant, mística, fins a reconèixer les arrels de la seva humanitat i fins a trobar el Déu en el qual se sabia salvat. En les *Elegies de Bierville*, en efecte, recorria el perillós camí dels amants en llur total donació, fins a trobar la Gràcia, pura i nua brollant sempre d'ella mateixa, reveladora de la inefable coneixença, unint en la veritat els dos amors que es necessiten per a manifestar-la. Tot un recorregut per la profunditat de la filosofia, d'on és originari el precepte dèlfic que invita l'home a conèixer-se a si mateix, i, per consegüent, tota una exploració de les més enlairades altures de l'esperit. Així, en plena transfiguració, se sabia per la seva pròpia paraula lligat a l'absoluta Paraula, que el redimia en la sofrença: sentia de sobte dintre d'ell la presència d'Algú que se li donava gratuïtament, com si el necessités per a estimar-s'hi, i el feia alhora fort i poderós. La imatge dels amants, ara, ultrapassava l'àmbit del sexe i es convertia en la representació de l'amor entre la divinitat i l'home. Tot havia canviat, dintre seu i entorn seu: l'íntim sentit de la pròpia vida i la circumstància social. Però el símbol, amb tota la seva força integradora i salvadora, havia enllaçat els dos temps de banda i banda en la persona del poeta. Així, una guerra havia volgut destruir una identitat amb penes edificada al llarg d'un

37. OC III, p. 305.

38. *Presentació de la «Revista de Catalunya» (Època de París)*, (desembre de 1939), OC III, pp. 293-297.

segle; un exili va afermar-la fins a poder-la veure en la seva immortal veritat. Per haver dit heroïcament «sí» a unes coses que considerava d'acord amb la seva condició i «no» a unes altres que jutjava contràries a ella. Era en aquest retorn a l'ànima a la manera de Novalis, que reconeixia la verdadera pàtria i que la definia com «aquell cercle –ample, estret, no importa—on la nostra paraula fa una acció, enllaçant-se amb els ressons i la meravella d'innombrables mortes veus inconegudes»³⁹.

I Riba tornava a Catalunya, el 1943, *per amor*, com ha estat remarcat, en el seu retorn a les «essències del cristianisme», segons també oportunament algú assenyalava. Fou així com es va iniciar, en el silenci de la clandestinitat, a la pròpia llar, amb el treball tenaç de cada dia, un redreçament que cap dels pretesos vencedors no sospitava. Al cap d'uns anys, el poeta sabia recordar amb tota senzillesa la transcendental experiència en una *Inscripció* secreta, simple i absoluta:

Aquí es besaren
dos amants, com de sobte
no coneixent-se:
fora del temps, dels rostres,
en la memòria pura.

Des de la certesa interior, sincer en la paraula que li donava la vida, el seu humil mestratge fou a la base de la llarga resistència i de la lenta recuperació que a partir dels anys cinquanta s'anà produint. Ell fou, sens dubte, el centre des d'on irradià tota esperança de redreçament, i exercí tant cap endins com cap enfora de Catalunya de figura exemplar i de base de tota inquietud.

El camí arribava finalment al seu terme. I, examinant el que aquest havia estat, el poeta afirmava al cap dels anys que el més important de la poesia és que ella sigui capaç de mostrar com es produeix la construcció d'*un* home dins el *seu* temps. Però això es pot fer només coneixent a fons l'essència humana.

39. Carta a Rosa Leveroni, 2 de maig de 1940.

És així com Riba, que havia començat jugant com qualsevol vailet amb la poesia, es trobà en vida i a plena consciència ésser un símbol—en efecte, ell havia unit un somni partit en dos trossos—, un mite —s’havia inscrit en la més pura veritat d’ell mateix en un poema— i un heroi —com Filoctetes, havia dit públicament els «sí» i els «no» que davant els esdeveniments en consciència creia haver de dir.

El poeta conegué a fons l’essència humana per l’estudi de la paraula que la caracteritza: és el contingut espiritual que fa l’home vivent en la seva materialitat. La poesia és la realització conscient d’aquesta síntesi, atesa la qual el poeta esdevé, doncs, mite i àdhuc heroi. Entengui’s bé: no un heroi de ficció, ans un heroi en la realitat i en la vida. I aquest és un dels trets que més singularitzen Riba com a poeta: haver-se pogut veure, ell mateix, independent de la seva obra i alhora fixat per sempre com a home dins la seva poesia.



Dr. Jaume Medina i Dr. Ignasi Roviró.

COL·LOQUI

Pompeu Casanovas: Faré una pregunta per trencar el gel. De fet, no és gens profunda, respon només a una curiositat o una inquietud. Voldria preguntar-li per la figura de Joaquim Balcells: només demano informació.

Jaume Medina: Va ser catedràtic de llatí de la Universitat de Barcelona, el primer a instaurar un grup de llatinistes. Dins aquest grup hi treballarien Segalà, catedràtic de la Universitat de Barcelona, i Carles Riba, que era un professor associat a la universitat (no pas catedràtic) i catedràtic a la Bernat Metge. Balcells era catedràtic a la universitat i professor a la Bernat Metge. Així, doncs, Balcells i Riba es van conèixer i van col·laborar. Al principi de la guerra, Balcells va ser titllat de feixista i, creient-se en perill, va marxar del país. Al cap de dos mesos d'haver fugit va morir, a Suïssa. Jo l'aprecio sobretot pels seus treballs sobre Virgili.

Pompeu Casanovas: La meua pregunta era pel context: si Riba treballava sol o és un exponent d'un treball més de grup.

Jaume Medina: Tenia certament un context, un context molt bo, amb grans il·lusions i amb grans esperances. En el seu discurs d'ingrés a l'Institut d'Estudis Catalans, l'any 1932, Riba diu que tots els guanyats a favor de la llengua són una cosa «gairebé definitiva»; ara bé, afegeix, «tot depèn d'aquest 'gairebé'». Al cap de quatre anys tots els guanyats en qüestió van quedar gairebé en no-res; però no del tot: els qui van sobreviure van continuar.

Riba, certament, no va ser únic. Però en la meua comunicació jo he volgut parlar de la seva experiència. No, no va ser únic. Un idioma no perviu si no és a base de molta gent. Quants van adquirir la consciència que tenia Riba, no ho sé; però és clar que ell tot sol no hauria fet res. El mateix Riba durant la guerra va escriure un article titulat «Literatura i grups salvadors», cosa que demostra que ell mateix ho sabia, que no estava sol. En aquest mateix sentit, podem recordar el seu *Nos numerus sumus*, «nosaltres som molts», veu d'Horaci amb què titulà aquest poema dedicat precisament a Balcells...

Àngel Ferrer: Miquel Martí i Pol, que acaba de publicar un llibre, parla de la tradició orientalista. Segons Enric Balagué, Riba fou un capdavanter d'aquesta mena de poesia en el nostre país. El 1938 publica els tankas de les quatre estacions. En *Vastituds* trobem, per exemple, aquest tanka:

L'última rosa s'ha obert sobre l'espina.
Sembla un dama.
No la colliu. Guardeu-la
pels rossinyols i l'ombra.

Com s'integra aquest orientalisme en la seva obra?

Jaume Medina: Ell no va ser el primer. Junoy i altres feien *tankes*. Riba li va donar la forma definitiva en *Del joc i del foc*. En el centre d'aquesta obra hi tenim el poema «Reconciliació», i a banda i banda d'aquest poema hi tenim dos grups de *tankes*. Per a fer-ne, Riba es va documentar: va llegir llibres i estudis de poesia japonesa. Potser Apollinaire, que coneixia també el gènere, té alguna cosa a veure amb el fet que aquí es cultivés, però la veritat és, com he dit, que Junoy va ser el primer i Riba ho acaba de delimitar.

Val a dir que no tots els lectors de Riba van trobar bonics aquests poemes. Com vostès saben, els *tankes* no tenen rima, no tenen la forma amb què estem ambientats. En una ocasió va rebre una carta anònima; contenia aquest poema:

Escolteu, bon Carles Riba,
el llibre DEL SOL I DEL FOC
és dels que no van enlloc,
ni tan sols a la deriva.

De poesia, del tot nu,
sense rimes, ni assonants,
bóc mancat de consonants
i fins de sentit comú.

On anem a fer pagar
vinticinc peles d'això!
No seria més raó
que el lector vingui a cobrar
enuig pel greu que suposa
el llegir tan mala prosa?

Això es va haver de sentir dir! I ho va guardar¹...

Pere Puig: Que Riba no estava sol, és evident: són cèlebres les tertúlies de casa seva...

Jaume Medina: Sí, les tertúlies a les tardes dels diumenges. Un cop va venir a Vic, a visitar el temple romà. I aleshores va conèixer el famós grup de Vic, els nois del seminari que va descobrir Riba i en va ser un apassionat admirador. Hi va mantenir una relació molt viva. La lectura de Riba va despertar la vocació poètica d'aquells joves seminaristes. L'Antoni Pous li va enviar una carta a Carles Riba, adjuntant una antologia dels seus poemes feta per ells mateixos...

Per dir-ho tot, és veritat que no va ser sol; però també és veritat que després de la guerra va ser un dels pocs i, com que tenia una trajectòria sòlida, hi havia molta gent que el prenia de model i li demanava que fes d'àrbitre en determinades batusses, i el requeria de representant i de conferenciant... en un moment en què de conferències en català sobre temes catalans no se'n feien.

Ignasi Roviró: Aquest recull del grup de Vic va circular, ciclostilat, durant cinquanta anys. Ara el Patronat d'Estudis Osonencs l'acaba d'editar.

Pere Puig: La història d'aquest grup encara s'ha de fixar, com diu Carles Miralles. A veure si algú s'engresca a parlar amb en Segimon Serrallonga, per refer la història del grup de Vic en un moment en què no n'hi havia, de grups...

Jaume Medina: Sobre això dels grups, Foix deia allò de: «deixeu-me sol que sóc molts», però la veritat és que sol no s'és res. Fins i tot al qui va sol li calen els altres per a explicar les divergències i per a construir.

1. Per saber de la història d'aquesta carta vegeu el vol. II de la *Biografia* de Carles Riba, obra de Jaume Medina, on es va publicar aquest poema anònim per primera vegada.

COMUNICACIÓ

Jordi Sales Coderch: *La crítica de la poesia en l'Ió platònic*

Ió és un home acabat de premiar amb qui Sòcrates rivalitza. El millor rapsode sobre Homer, i únicament sobre Homer, la vida premiada i exhibida com a premiada, l'home que sap vigilar l'eficàcia de la seva acció sobre el públic que li atorga el seu salari, se'ns presenta en la confrontació, que és tot diàleg platònic, com una saviesa que nega la seva possible soledat com a tal en l'escalfor de la massa-públic, però també una saviesa interrogada per una ignorància. Així com Ió envia Sòcrates als llimbs de la saviesa del discurs i es refugia en el seu contacte amb un públic, Sòcrates tracta de savis els «*rapsodes, els actors i aquells de qui canteu els poemes*» i es desmarca de tota saviesa reconeguda, per tant vulnerable, mitjançant l'afirmació que ell diu «*la veritat que correspon a un home particular*».

El moviment socràtic d'ajornament de l'exhibició del rapsode premiat és semblant al que trobarem en l'*Hípias Menor*, el *Protàgoras*, el *Gòrgias* o a l'*Eutifró*; li cal sempre a la interrogació socràtica per a poder obrir-se camí, desatendre o ajornar l'enèsim exercici o mostració de la saviesa del savi que té al davant. La mímesi platònica situa el lector davant d'aquesta escena per tal de portar-lo a una difícil ruptura amb l'obvietat de la funció educativa dels educadors sobre els quals reposa la societat grega. No és gens fàcil que nosaltres ens adonem prou bé de les dimensions de la lliçó que la memòria platònica extreu del xoc socràtic si no ens esforcem a cercar les equivalències de la funció del rapsode homèric en les nostres societats actuals. El gest platònic que vehicula aquest petit diàleg equivaldria avui a haver-se-les contra tot el sistema de comunicadors i entretenidors, contra l'exèrcit sencer de la veu dels *media*, afirmant sobre un d'ells, un de ben destacat i molt premiat –posem pel cas un Francisco Umbral, un Pere Gimferrer o un Baltasar Porcel– que els intel·lectuals, columnistes i tertulians són uns xerraires indocumentats dominats per la vanitat i la

incontinència verbal. El gest el podem qualificar de pròpiament platònic, perquè altres socràtics o els sofistes mantenen vigent la forma del comentari a Homer. Si enllacem aquesta proposta de cancel·lació de la vigència del text homèric com a instrument educatiu a la fundació de l'*Akademia* i pensem en la vigència que aquest model tingué durant segles i la seva eficàcia històrica, estarem en millors condicions per a comprendre el que amaguen aquestes planes d'un diàleg platònic com a confrontació entre la figura de Sòcrates i la d'un rapsode acabat de premiar a Epidaure. El que se'ns pot perdre, si ja encarem el text des d'una pre-comprensió del lloc de la poesia homèrica com a creació artística, és el buit que s'està fent sobre una manera que no és senzillament «artística».

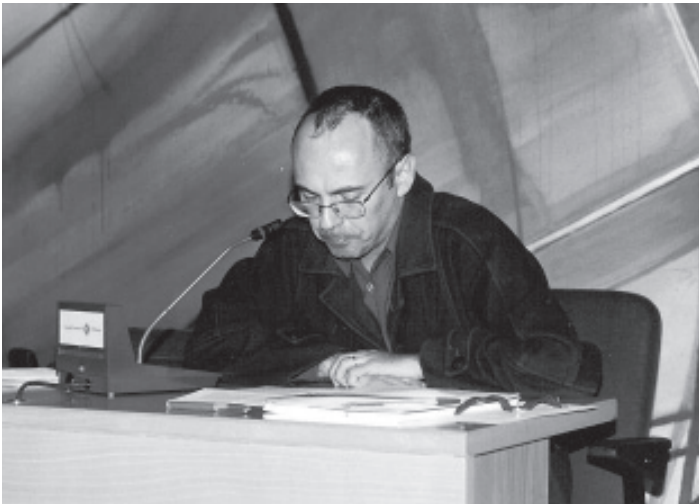
És des de la confluència d'aquestes variacions (arravatament, lot, amuntegament) des d'on ens convé veure com *un creuament de les determinacions i el flux* en el *centre del diàleg*. Ara podem explicar la reacció final d'Ió davant del segon fragment de la figuració de la cadena magnètica. Ja no li agrada gens: «Tu parles bé, Sòcrates; però m'estranyaria que parlessis bé fins al punt de convèncer-me que exalto Homer només pel meu estat de posseïment i de follia (*maniómenos*). Crec que ni a tu mateix no et semblaria així, si em sentissis parlar sobre Homer» (536d). Ens trobem aquí abans de cap altra cosa amb una creu de la feina interpretativa: aquesta és l'única aparició d'un terme derivat de *mania* en tot el diàleg! Una interpretació de l'*Ió* equival a saber quin sentit té el desplaçament des de la seriositat d'un ofici a la passivitat irracional de la follia. Hom pensa repetidament que la lògica de l'ofici és la lògica de la filosofia i que la lògica de la follia és on situa la filosofia socràtica, que és intel·lectualista, la poesia viva. Hi ha alguna cosa que no rutlla en aquesta manera de veure. *Si ens adonem que 'mania' és un hàpax en el diàleg i que aquesta única ocurrència està en boca del rapsode quan reacciona desfavorablement a les paraules socràtiques*, ens podrà semblar que el *maniómenos*, foll, és únicament el terme amb què Ió reinterpretava que el col·loquen quan el fan estar *entre molts*. És cert

que, si bé Sòcrates no usa mai *mania*, usa altres formes de superació i desposseïció de la racionalitat humana davant una força divina; exactament sempre amb *phrónesis* i amb *nous* com allò que surt per tal que alló diví entri: «com els coribants dansen *forassenyats*, així els poetes lírics fan *forassenyats* llurs belles poesies» (534a1-2); «el poeta és una cosa lleugera i alada i sagrada, i no sap fer poesia fins que no esdevé divinitzat, *forassenyat* i amb *la ment allunyada*» (534b5); «el déu *els lleva la seva ment* perquè nosaltres que els sentim compreguem que no són ells, *a qui manca la seva ment*, que diuen aquestes coses de tanta vàlua, sinó que el déu mateix parla i se'ns fa sentir per mitjà d'ells» (534cd); «et trobes *ben assenyat* o estàs *fora de tu mateix*» (535b8); «i direm, Ió, que està *ben assenyat*» (535 d1). El seny o la ment humanes surten de si mateixos per tal que alguna cosa superior hi entri. Equival això a una «mental aberration» (Vlastos)? No n'estaríem gens segurs. El cert és que la fórmula *madness* no és gens fàcilment una fórmula socràtica.

L'*Ió* és un conflicte *entre dues* savieses, la de rapsodes, actors i poetes i el nou discurs socràtic i sofista més o menys diferenciat. En la seva variant socràtica, el nou discurs es fa des de la perspectiva de «la veritat d'un home particular» (532e1). La proposta que representa en la seva finalitat l'escriptura platònica s'obre camí reproduint mimèticament el xoc entre dues atribucions despectives de saviesa davant un lector que forma part del públic d'Epidaure i que ha sentit a parlar de Sòcrates i que pot –o no pot– triar la recerca socràtica com una manera de viure.

COL·LOQUI

Xavier Ibáñez: Voldria aportar només, com a document per a reforçar la teva tesi, un altre lloc de la lletra platònica. Has comentat que la lectura tòpica que, per distingir la filosofia de la poesia, diu que la filosofia pertany al camp de la *tekhné* i s'ocupa del concepte, mentre que la poesia pertany al camp de la inspiració o de la *manía* i s'ocupa del concret, és una lectura massa simple. Doncs bé, a favor d'aquesta tesi, confirmant que es tracta d'una mala lectura, podem recordar que en les primeres pàgines del *Sofista*, en la conversa inicial entre Sòcrates i Teodor, Sòcrates diu explícitament que els filòsofs tenen tres aspectes diferents: de vegades semblen polítics, de vegades sofistes, i de vegades... maníacs! També la filosofia, almenys per a Plató, és una activitat en què juga algun paper la *manía* poètica...



Dr. Xavier Ibáñez.

COMUNICACIÓ

Xavier Ibáñez: *Poesia filosòfica en Plató*

En el llibre X de *La república* Sòcrates es refereix llargament a la querella entre la filosofia i la poesia. Rebutja la segona amb l'argument que, tot parlant de la vida bona, els poetes parlen en realitat del que no saben, però ho fan de tal manera que persuadeixen els qui els escolten i els porten, així, a la ignorància i a una vida dolenta. Contra el primer efecte que els arguments esgrimits poden provocar en el lector massa fixat en la lletra del fragment en qüestió, convé advertir que aquesta censura de la ficció poètica és feta per un personatge fictici inventat per Plató. Plató fa, doncs, que un dels seus personatges ficticis articuli una crítica de la ficció. Quin sentit té que Plató elabori una crítica de la poesia en un gran poema elaborat per ell mateix? La paradoxa ens recorda també la del final del *Fedre*, on Sòcrates argumenta contra l'escriptura... en un text escrit per Plató.

Pretenem a continuació mostrar només, molt breument, que el passatge de la lletra platònica a què acabem d'al·ludir no pot ser interpretat com un rebuig de l'activitat poètica, sinó tan sols com un rebuig d'una certa manera de fer poesia. O dit en positiu: pretenem mostrar només que, malgrat la censura que Plató fa d'una certa poesia, l'obra platònica ens mostra arreu que hi ha un cert ús filosòfic de la poesia que no solament no és censurable, sinó que fins i tot és considerat per Plató imprescindible en la recerca de la veritat. Procediré així: enunciaré primer quatre sentits possibles de la ficció; i indicaré, en segon lloc, de forma succinta, quins d'ells tenen un paper o altre en el pensament de Plató.

A grans trets, podem distingir quatre sentits importants de la ficció dins el pensament filosòfic: 1) com a engany o il·lusió; 2) com a mite fundacional; 3) com a història o narració d'uns fets d'un poder ja constituït que forja la identitat d'una comunitat, i 4) com a figura del pensament necessària per a accedir a la veritat. Per fer-ho ràpid, en lloc d'explicar cada sentit provaré de mostrar-los amb quatre il·lustracions.

- 1) La ficció com a engany és el que recomana Maquiavel al *Príncep* per tal de governar de forma competent. És curiós

que un pensador com Maquiavel, que fa descansar la seva doctrina política en l'afirmació que convé superar la ingenuïtat dels antics i cenyir-se a la realitat, ens doni com a resposta realista una doctrina de la producció de ficcions per a l'ús del poder.

- 2) Tot poder constituït amaga la violència exercida en el moment de la seva institució i refà ficticiament el seu origen per tal de poder pensar i defensar la institució del cas en la seva continuïtat i en la seva permanència, és a dir, en la seva legitimitat. També des de la filosofia s'ha fet ús de la ficció en aquest sentit: els teòrics del iusnaturalisme posen en l'origen la ficció de l'estat de naturalesa i del pacte constitucional per a fonamentar la legitimitat de l'Estat en la seva institució actual. En algun lloc Yves Charles Zarka suggereix que és el fet de prendre consciència del caràcter fictici o mític d'aquestes categories el que explica el camí del pensament polític modern cap a l'Idealisme.
- 3) Els partidaris de la *Common Law*, com Blakstone, denuncien el caràcter fictici de la fonamentació iusnaturalista del Dret, i en defensen una justificació positiva, històrica i costumista. Deixant de banda el problema teòric de com se'ns fa accessible el passat, i de fins a quin punt tota història no juga en cert sentit amb la ficció, fins i tot suposant, doncs, que el relat del passat fos verídic, aquesta postura descansa igualment sobre una ficció: la que ens fa passar els casos nous i les circumstàncies noves no previstes per la llei i els costums del passat com si fossin casos particulars de situacions ja previstes.
- 4) El geni maligne de Descartes, el Leviatan de Hobbes, la casa sòlida de Kant, la canya de Pascal, el superhome de Nietzsche, l'escala de Wittgenstein... són figures poètiques del pensament filosòfic al servei de la veritat.

Establim, ja aquí, la nostra hipòtesi que provarem d'il·lustrar per al cas de Plató: hi ha coses que no es poden dir amb el llenguatge propi de les proporcions i les mesures; quan no es parla del que es pot mesurar sinó de la mesura, quan no es parla d'una part sinó del tot, el filòsof ha de recórrer a l'ús d'imatges

poètiques. Considerem primer, per començar a veure-ho, els tres primers sentits. Tots tres tenen en comú que usen (o fins i tot recomanen) la ficció quan es tracta de procurar i de pensar una vida bona. Els dos segons ens mostren encara això: la ficció es fa necessària perquè aquest home que ha de procurar-se una vida bona, per a fer-ho ha de pensar el tot de la seva situació essent ell només una part d'aquest tot. El fet que el tot de la meua situació – de forma especialment clara el seu origen – no estigui donat davant meu, dificulta (potser de forma insuperable?) el meu accés a ell. Si la filosofia és la ciència del Tot, el filòsof –només una part– es troba en la dificultat d'accedir a aquest tot de la seva situació. Arribem així al quart sentit –filosòfic– de la ficció. Acabem remetent ja a Plató.

En primer lloc, la censura de la sofística sembla suggerir que Plató rebutja el sentit maquiavèlic de la ficció —tot i que en *La república* parla de «les nobles mentides».

La versió platònica del segon sentit del terme el trobem en llocs diferents. Són exemples eminents la palinòdia central del *Fedre* i el mite del cosmos regirat del *Polític*. En el *Fedre* Sòcrates remet directament al poeta Estesícor, el nom del qual sona en grec, literalment, «el qui endreça el cor o la pluralitat». En tots dos llocs es tracta de guanyar una visió del tot considerat després que el tractament que se n'ha fet en la conversa anterior se n'ha quedat només amb certes parts. En el *Fedre*, per exemple, l'alternativa feble entre si és millor ser amant o ser amat es resol en una visió més robusta de la unitat amant-amat. És destacable que la tasca de la reunió i de la visió del tot s'encomani aquí a un poeta. Però també cal notar que en cap dels dos diàlegs aquesta no és la darrera paraula de Plató.

El tercer sentit de ficció és el que trobem exemplificat en cada diàleg platònic. Tot diàleg és una història, que refà fictíciament una escena passada que ens ha de permetre aclarir el present. En el cas de Plató, les històries narrades apareixen en el seu conjunt com una defensa de la filosofia, certament en el seu possible paper de mediació benèfica a la ciutat, però també com a orientació de vida superior. Com sigui, tot diàleg platònic és, doncs, un poema.

Per fi, quart i últim, si la filosofia és orientació de vida, i la vida orientada demana mesura, és evident que la filosofia és, tal com

veiem de forma explícita en el *Teetet* i en el *Protàgoras* entre altres diàlegs, ciència de la mesura. Ara bé: si la matemàtica és la ciència de les coses que són segons ordre i mesura, és obvi que el saber matemàtico-analític és insuficient per a donar compte de la mesura de la vida humana i del món, perquè la mesura és en tot cas allò que permet que hi hagi matemàtica i no pas, doncs, res que pugui ser explicat per aquest saber. L'aporètica del saber humà té aleshores el seu origen en el fet que la llibertat humana constitueix com una esquerda sobre el cos de la necessitat, de manera que l'aclariment de la situació humana demana certament pensar l'àmbit de la necessitat (el que té d'ordre i mesura), però demana també pensar la situació humana en la seva tensió dramàtica vers la mesura sobrehumana del viure humà. És potser per això que l'*epistème* demana el govern de la *phrónesis*.

Acabem. Quan Plató pren la perspectiva sinòptica, de consideració del tot, remet sovint als somnis, als mags, als endevins (Sòcrates mateix és considerat així en l'escena inicial del *Teetet*)... i a la poesia. La poesia és necessària perquè el tot de la vida humana no suporta un tractament analític; i el tot (*holos*) de la vida humana no suporta un tractament analític perquè no és la mera suma de les parts (*pan*). Allà on acaba l'anàlisi, comença la poesia. Allà on la poesia i l'anàlisi treballen juntes, en un teixit que Plató anomena «dialèctica», trobem el que podem anomenar, seguint Rosen, «la poesia filosòfica». Això és, en efecte, el que trobem en tots i cadascun dels poemes de Plató.

COL·LOQUI

Jordi Sales: Voldria dir una cosa molt puntual. El tercer sentit de ficció que has utilitzat per a parlar de Plató, en el cas de Plató això es diu «drama». Nosaltres tendim a entendre per «poesia» la poesia lírica. La imatge homèrica és l'enciclopèdia tribal, la *póiesis* és la producció. La nostra posició és romàntica. Però la construcció del diàleg platònic és l'obra d'un poeta.

Ignasi Roviró: El Dr. Sales apunta un tema ben interessant: la confusió entre poesia i poesia lírica. Vull recordar que quan Aristòtil confegeix una poètica, hi parla fonamentalment de tragèdia, i, en l'aspecte formal, no hi ha res que l'obligui a ser ritmada mètricament. En la *Poètica* d'Aristòtil s'hi veu com perquè un argument sigui admès pel públic ha de parlar de l'universal, d'allò que afecta a tots, en la mesura en què tots som humans. Però no es queda en l'ambigüitat de l'universal, sinó que necessita del particular perquè l'universal sigui creïble. En la *Poètica*, per altra banda, hi descobrim un desplaçament subtil: de la dualitat universal/singular es passa a l'oposició entre argument coherent i argument incoherent. Ho ampliaré en la meva comunicació.

Antoni Bosch: No solament en la *Poètica*, també en la *Retòrica* Aristòtil parla de la poesia, i aquí Aristòtil parla explícitament de Plató com a poeta. Em sembla molt important. D'altra banda, els mateixos diàlegs platònics utilitzen «*póiesis*» referint-se a Homer, i el citen. En la meva comunicació es veu que una cosa és l'estudi de Plató dels poetes, i com se serveix Plató de les citacions. Perquè de vegades fa trampa. I això és un tema interessant: com Plató recrea la poètica, com se'n serveix.

Xavier Ibáñez: A més de l'afirmació *explícita* d'Aristòtil, segons la qual Plató és un poeta i els seus diàlegs són poesia, i que justifica el sentit que –seguint Rosen– he volgut donar al terme «poesia» en la meva comunicació, val a dir que en l'obra de Plató hi trobem també passatges autoreferents que confirmen l'afirmació d'Aristòtil i la nostra lectura. Així, per exemple, al final de *El convit*, Sòcrates, parlant amb Agató i Aristòfanes, suggereix que hi ha un tipus d'escriptura en què tragèdia i comèdia s'uneixen. Aquest

tipus d'escriptura és el diàleg platònic. El diàleg platònic és, doncs, una combinació de comèdia i tragèdia. L'afirmació aristotèlica que la tragèdia és un gènere de la poesia conté ja, per si sol, l'afirmació que els diàlegs platònics són poesia...

Antoni Bosch: Sòcrates, en *El convit*, no sols diu això, sinó que, a més, és l'únic que no s'adorm i que no acaba borratxo...



Dr. Antoni Bosch Veciana.

COMUNICACIÓ

Antoni Bosch Veciana: *L'amant que escriu poemes: El cas d'Hipotales (Lisis 204b1-206e2)*

El pensament de Plató sobre la *poesia* i els *poetes* ha estat i és un camp llaurat una vegada i una altra. Quan hom aborda la comprensió platònica de la *poesia* i dels *poetes*, obres, sobretot, com *La República* i *l'Ió* han estat sovint motiu de consideració. Altres autors han estudiat no tan sols *com Plató considera la poesia* i els *poetes* sinó també *com se'n serveix*, és a dir, de quina manera el *Corpus platonicum*, en citar autoritats poètiques de l'antiguitat hel·lènica, *reactualitza*, fins a arribar a vegades al seu capgirament, les fonts poètiques de les quals se serveix per tal d'abonar o exemplificar alguns dels seus pensaments.

Amb aquesta breu comunicació volem parar la nostra atenció en un cas ben particular de creació literària, un cas que trobem en el *Lisis* de Plató. Ens referim al cas d'Hipotales, el jove que, juntament amb Ctesip, en el començ mateix de l'obra, saluda i convida Sòcrates a entrar a la palestra per tal de conversar amb els companys allí presents. Hipotales era un jove de l'aristocràcia atenesa enamorat apassionadament de Lisis. Lisis era un noi atenès, de família rica i educada, dedicada a la cria de cavalls i a participar en diversos concursos de quadrigues, en els quals havien estat declarats vencedors en més d'una ocasió. Hipotales no parava de compondre *versos* i escriure *prosa* en honor de Lisis. Fins i tot li cantava algunes *cançons*. Tanmateix, el resultat de tota aquesta activitat poètica i musical havia estat fins aquell moment nul. Lisis no corresponia a aquell apassionat amor. Hipotales es mostrava, així, als ulls dels seus companys de palestra, un poeta fracassat. La seva poesia no produïa els efectes desitjats: no desvetllada l'*estimació* de Lisis. La seva poesia, i en general tota la seva activitat amorosa, tant en el *dir* com en el *fer*, es mostrava extraordinàriament *ridícula*. Ctesip i Sòcrates així ho adjectiven en diversos moments de la conversa, que mantenen fora de la palestra, davant mateix de la font de Pànops.

En el començ del text del *Lisis*, la darrera de les preguntes que Sòcrates fa a Hipotales per tal de decidir-se a entrar a la palestra a

passar-hi l'estona conversant, és «qui és el bonic (*kalós*) de la colla» (204b1-2). Davant la resposta d'Hipotales, que diu que «a cadascun ens en sembla un de diferent» (204b3), cosa que feia sospitar *massa bella* en aquell indret on anaven els joves aristòcrates (i molta *competència* en aquell «*camp de lluita*», que és el que significa «*palestra*»), Sòcrates vol saber particularment d'Hipotales qui és, segons ell, el *kalós* de la colla. I li fa: «Però a tu, quin, Hipotales?» (204b4). La reacció d'Hipotales, ben remarcada en el text del *Lisis*, és la de *posar-se vermell* de manera immediata: «Ell, interrogat així, *estornà vermell*» (204b5). L'envermelliment d'Hipotales fa conèixer a Sòcrates que, per un do que en assumptes amorosos li ha estat donat pel déu (*ek tou theou dedotai*, en 204c1), Hipotales no solament està enamorat sinó que està bastant avançat en el camí de l'amor.

Ctesip, el company d'Hipotales, davant l'envermelliment creixent d'aquest, fa notar el contrast entre aquell exagerat envermelliment i el fet de no gosar dir el nom del seu estimat, el nom de Lisis, a Sòcrates. Ctesip mateix explica a Sòcrates que Hipotales no para de dir el nom de Lisis. I insisteix a dir a Sòcrates que Hipotales no para de parlar-los de Lisis. I ara precisament es posa vermell, quan Sòcrates li demana el nom del seu amat (204c4). Com fa notar Ctesip a Sòcrates, això no és el més terrible de tot. Tal com diu el text del *Lisis*: «el que Hipotales diu en la conversa, terrible com és, no és pas el més terrible de tot; sinó quan s'emprèn d'abocar sobre els companys *versos* i *prosa* (*poiemata kai suggrammata*, en 204d4-5). I encara el més terrible és quan *canta* el seu amor amb una veu fantàstica, que cal escoltar amb paciència» (204d3-7).

L'envermelliment i la vergonya d'Hipotales mostra la manca de resposta de Lisis, el seu amat. Lisis, malgrat els *versos*, la *prosa* i les *cançons* no està per Hipotales. De debò, Hipotales no sap què *dir* ni que *fer* davant el seu amat per tal que aquest correspongui al seu *eros*. Aquest és un punt que incita i captiva Sòcrates a intervenir.

Sòcrates, deixant de banda els *versos*, la *prosa* i les *cançons* d'amor d'Hipotales, demana a l'*amant* el seu *pensament* (*dianoia*) per tal de saber el seu capteniment en els afers d'*eros*. Hipotales, avergonyit, no respon, i ho fa Ctesip, que ens dóna el contingut d'aquells *versos*, d'aquella *prosa* i d'aquelles *cançons*. Hipotales

té com a motius de la seva activitat poètica dos grans eixos: per un cantó, canta tota la fortuna familiar de la casa de Lisis i totes les victòries que han obtingut en les curses de cavalls; per l'altre, dedica també poemes a cantar l'hospitalitat que els avantpassats de Lisis havien ofert a Hèracles, amb qui la família de Lisis estava emparentada. Amb aquests versos Hipotales posa de manifest i lloa la nissaga divinal de Lisis. Aquesta activitat poètica (defensa de la fortuna familiar i de les victòries que la fortuna els comportava, i lloança de la nissaga divina de Lisis) és qualificada per Ctesip com a «cançons de velles i altres coses per l'estil» (205d2-3).

Davant l'exposició de l'activitat poètica que Ctesip ha fet d'Hipotales, el qual primerament la nega (205a5-6) i després la reconeix (205d7-8), Sòcrates li fa notar, com havia acabat de fer Ctesip però per altres raons, que aquella activitat literària era *ridícula*, més ben dit, que el *ridícul* era el mateix Hipotales: «Oh Hipotales ridícul», diu literalment el text (205d5). La *raó* que Sòcrates dóna de *la ridícula de l'activitat poètica d'Hipotales* és que «abans d'haver vençut es fa i es canta els encomis» (205d5-6). Els *poemes* i les *cançons* serien lloança d'Hipotales en el cas que l'amat li correspongués, però en el cas contrari serien *ridículesa*, esdevenint ell mateix un poeta *ridícul*, un *mal poeta*. Les *lloances de l'amat* són, així, un *pensament ridícul* sobre el que cal *dir* i *fer* respecte de l'amat. Segons Sòcrates, era ben clar que «els nois bonics (*kaloi*), quan es veuen lloats i engrandits, s'inflen, plens d'orgull i vanitat» (206a3-4). «El qui entén en les coses de l'amor no fa la lloança de l'amat fins que se l'ha fet seu» (206a1-2).

Hipotales no té, doncs, *enteniment* per a les coses de l'amor, i fa com un caçador que esvera la salvatgina i impossibilita la caça. I així com un caçador que fes això seria un mal caçador, qui fa poemes i, en comptes d'atraure, allunya l'amat, és un *mal poeta*. El consell de Sòcrates és ben clar: «Para esment, doncs, Hipotales, a no exposar-te a totes aquestes censures per culpa de la teva poesia; tanmateix, jo penso que no voldràs pas afirmar que l'home que es fa mal amb la seva poesia sigui un bon poeta, ja que ell mateix s'és perjudicial» (206b5-8).

El jove Hipotales, amant apassionat que fa poemes, però no reïx en ser correspost, reconeix l'argument de Sòcrates i acaba demanant consell al mateix Sòcrates, suplicant-li que l'aconselli

literalment «per tal de saber *què he de dir (tis logon dialegomenos)* o *què he de fer (ti pratton)* per a conquerir la corresponència de l'amat» (206c1-3), el bell i noble Lisis. Sòcrates es disposa a aconsellar Hipotales entrant a la palestra i parlant de tu a tu amb Lisis, de qui, d'altra banda, admirarà la bellesa.

L'activitat literària d'Hipotales, mogut per l'amor (*eros*) a Lisis, només lloava el noi. Millor dit: les riqueses de la família de Lisis i la seva nissaga. Hipotales és un representant de la concepció tradicional de l'*eros* hel·lènic. La crítica de Sòcrates a Hipotales esdevé una crítica d'aquesta concepció tradicional de les relacions eròtiques. *Fer versos* d'estil pindàric a l'amat era una pràctica corrent dels amants. Sòcrates critica aquest versificar buit que només infla els amats amb tantes lloances. La seva crítica mostra com Hipotales tan sols considera Lisis, el seu amat, com un objecte passiu per a ser posseït per l'amant en benefici de la seva pròpia fama i honor, sense preocupar-se en absolut, de manera veritable, pel bé de l'estimat. La recerca del propi bé i no pas el bé de l'estimat és allò que critica Sòcrates dels versos i del capteniment d'Hipotales i, per extensió, de tota relació eròtica fonamentada en el propi bé. Aquesta activitat literària com a expressió de l'*eros* d'Hipotales ni és un bé per a l'amat ni tan sols per a l'amant: no hi ha reciprocitat en un amor eròtic així considerat. Caldrà, segons Sòcrates ens mostra en el *Lisis*, actuar com a autèntic *amant (erastês)* de Lisis, compartir amb el noi Lisis la preocupació per un *bé* més originant i fonamental, comú a l'amant i a l'amat.

Una preocupació en excés per un mateix, com és el cas d'Hipotales, impossibilita per a establir relacions d'autèntic *eros* amb algú altre. A parer de Sòcrates, només el qui es preocupi pel bé suprem (*to prôton philon*), un bé que està per damunt de qualsevol bé individual, pot realment estimar algú altre, perquè el seu *eros* li fa desitjar el bé per al seu amat, el qual compartirà amb ell el desig pel bé suprem. L'amant ha de mostrar a l'amat el bé suprem, i estimar-se plegats en aquest compartir el desig pel bé. L'amant que amb els seus versos tan sols lloa l'amat esdevé un mal poeta. El bon poeta és el que construeix un *eros de reciprocitat*, perquè amb els seus versos porta el seu amat vers el desig del bé suprem. La poesia veritable és, així, l'expressió d'una relació eròtica amb el *bé suprem* que es visibilitza en les relacions d'*eros* amb els altres, els qual comparteixen el desig eròtic del *bé suprem*.

COL·LOQUI

Jordi Sales: Un acús de rebut. Parlar sobre el *Lisis* amb Antoni Bosch és molt arriscat. Estem esperant ja la conclusió de la seva tesi... L'Hipotales aquest és un «plasta» monumental! La temàtica amorosa dels seus versos és: «que rics i antics que són la família de Lisis...» El que Sòcrates ve a fer és dir-li que ho fa malament, i que ell li ensenyarà com ho ha de fer...

La veritat és que el tema de l'amant i l'amat en Plató és molt complicat. És el tema de *El convit*. Com ha d'anar el joc d'eros i de la producció? En la producció hi ha una complexitat: qui produeix i com ho fa? Alcibiades diu de Sòcrates que n'ha enganyat molts fent veure que era l'amant quan en veritat era l'amat. La lliçó socràtica és la recerca del Bé, però el com és difícil de veure. I aleshores Plató, filòsof, escriu una ficció en què Alcibiades lloa Sòcrates i en la lloança adverteix les futures víctimes del socratism... L'amor entre Alcibiades i Sòcrates seria el de la relació discipular a la recerca del Bé, i aquesta recerca és en part productiva –producció (*póiesis*) d'una vida bona. Però qui ha de fer el poema, al capdavant: l'amant, l'amat, o tots dos?

Antoni Bosch: Aquest tema de la reciprocitat en relació al *Lisis* és molt important. El terme grec que diu la relació amorosa és «*philós*». Però «*philós*», en grec, significa tant l'«amic» com l'«amat» en la relació eròtica. És a dir, significa tant la relació de *philia* quan hi ha reciprocitat, l'amistat, com quan no n'hi ha, l'amor. Perquè té sentit dir que jo estimo algú per qui no sóc correspost, però no té cap sentit dir que algú de qui no sóc amic sigui el meu amic. Això sovint fa molt difícils les traduccions. La traducció de la Fundació Bernat Metge pateix molt en aquest punt, pateix de no haver-ho entès bé. Fa, per exemple, «amics de la saviesa» allà on hauria de dir «amants de la saviesa»: la *philia* dels filòsofs amb la saviesa no té reciprocitat! El *proton philon* del *Lisis* com a Bé suprem no és recíproc. La Bernat Metge, doncs, s'equivoca. Només hi ha amistat on els dos termes de la relació són al mateix temps amants i amats, és a dir, on hi ha reciprocitat.

Salvi Turró: Has parlat de «versos» i de «fer versos». Però no oblidem el que es preguntava Molière: quan no parlem en prosa,

per què no parlem en prosa? El professor José María Valverde deia que la mètrica, la rima, la construcció del vers, tot això no solament és bonic, sinó que, a més, permet recordar amb facilitat. La funció inicial de la poesia és permetre recordar els fets de la tribu, i per això el primer tipus de poesia és la poesia èpica. Si no es compleixen certs requisits formals no podem parlar de poesia. El que sí és cert és que hi ha diferents gèneres de poesia: la poesia èpica, que recull les gestes d'un poble; la lírica, que expressa estats d'ànim; el teatre, que exposa un drama...

Pel que fa a la relació amb la filosofia, hi ha un gènere especial de poesia que sí que té una data de fundació: la poesia metafísica. Goethe, Novalis, Schiller i Hölderlin en són els fundadors, i respon a un projecte filosòfic que és el de Fichte: té a veure amb el problema de la síntesi en relació al finit i l'infinit. Aquesta poesia, doncs, no és lírica sinó metafísica... És un gènere extrem d'una cosa que abans és més simple (quan es parla amb una certa rima, etc.).

Dídac Ramírez: Si lligo les intervencions d'Antoni Bosch i de Xavier Ibáñez em fa la impressió que se suggereix que el *Lisis* es pot interpretar políticament. És així? Plató devia voler seduir mitjançant la poesia, i el polític també vol seduir en funció d'un fi...

Antoni Bosch: Respecte al *Lisis* jo crec que sí. El *Lisis* és una escenificació del que se'n deia una *synousia*. A Sòcrates el condemnen perquè feia això, per girar el cap dels nois, perquè el tipus de reunió que provoca pot ser sediciosa: dóna una visió de la vida i de la *pólis* que pot ser perillosa. Pel que fa a la intervenció de Salvi Turró, d'acord; però és Aristòtil mateix qui qualifica els diàlegs de Plató de poesia...

COMUNICACIÓ

Roberto Augusto Míguez: *Poesia i filosofia en F. Schiller: poesia ingènua i sentimental*

1. *Poesia ingènua*: F. Schiller comença el seu tractat *Sobre poesia ingènua i poesia sentimental*¹ destacant el paper de la natura en la vida de l'home. El plaer que ens produeix la seva visió no ve donat pel fet que agradi a l'enteniment o als sentits, sinó per ésser natura; perquè es troba de tal forma en consonància amb la nostra ànima que la seva contemplació ens produeix plaer. Aquesta forma d'apropar-se a la natura necessita dos elements. Per una banda, que l'objecte que ens provoca aquest sentiment sigui natura, o almenys que nosaltres el considerem com a tal, ja que en el moment en què descobríssim que no ho és, canviaria la nostra atenció envers ell. I també que aquest interès sigui ingenu; és a dir, que contemplem alguna cosa no per allò que ens pot fer guanyar o perdre (per un determinat interès) sinó pel fet que ens provoca goig. Això és així perquè la manera de gaudir amb la natura no és estètica, sinó moral, ja que resulta de la mediació d'una idea entre nosaltres i ella.

Aquest sentiment d'ingenuïtat necessita que allò natural s'imposi sobre el que és artificial, que, tal com diu Schiller, la veritat guanyi a la simulació. És a dir, que la natura s'imposi sobre l'art amb consciència de la persona o sense ella. Si no es produeix aquesta consciència estem davant l'ingenu de sorpresa; en el cas que es produeixi amb la plena consciència del subjecte, en l'ingenu de caràcter, ja que és resultat d'allò idiosincràtic propi del subjecte. En el primer cas s'ha de poder negar la natura, i en el segon no es pot fer.

1. F. SCHILLER, «Über Naive und Sentimentalische Dichtung», en *Schillers Werke*, Herman Böhlau Nachfolger, Weimar, 1962, pp. 413-503. Aquesta obra és una de les més importants de la producció de Schiller, juntament amb les *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*. Sobre aquest tractat, que mostra l'àmbit filosòfic kantiano-fichteà de Schiller, m'ha semblat molt interessant el següent article: S. TURRÓ, «L'educació estètica a Schiller», en *Noves reflexions a l'entorn de l'educació estètica: Seminari Iduna* (1998), Ed. Universitat de Barcelona, Barcelona 1999.

2. *Poesia sentimental*: El poeta sentimental és, tal com hem dit, aquell que cerca la natura. Quan l'home roman en ella posseeix una unitat harmònica entre els sentits i la raó. Però quan entra en l'etapa de la cultura això es trenca i només anhela aquella unitat primigènia perduda. Però el geni poètic no desapareix; malgrat que l'ésser humà ha abandonat aquesta edat daurada, l'instint moral incita el seu sentiment poètic, que no s'apaga i troba una altra direcció on anar. Aquesta harmonia sols es compleix ara de forma ideal fora d'ell com un pensament a realitzar. En aquest estat de senzillesa primera el poeta només imita la natura; però en la fase cultural el que fa el rapsode és representar aquest ideal perdut.

En el poeta sentimental hi ha una meditació sobre les sensacions que li produeixen els objectes. És en aquesta relació entre la idea i l'objecte on es demostra tota la força poètica que no posseeix el poeta ingenu. El sentimental lluita contínuament entre la realitat limitada i la seva idea infinita; això provoca una emoció que prové d'una doble font. A partir d'aquesta dicotomia entre realitat i ideal, Schiller estableix una nova diferència. Si es prefereix representar la realitat com un objecte que ens produeixi aversió, es farà poesia satírica. Si es tracta l'ideal amb simpatia, es farà poesia elegíaca. En aquesta classificació s'haurà de situar tot poeta que porti aquest nom.

2.1. *Poesia satírica*: La poesia satírica es basa en el contrast entre l'ideal i la realitat. Si això es fa d'una forma seriosa i apassionada, és sàtira patètica; si es fa de forma plàcida i alegre, és sàtira festiva. Aquesta aversió que sent el poeta satíric no prové de l'objecte mateix, sinó sempre de l'ideal contraposat; si aquesta es basa en els sentits és indigna, ja que ha de provenir de la raó. El patetisme ben entès ha de provocar-nos emoció gràcies a les idees, no en la lluita contra allò que és real.

La vocació del poeta satíric és anhelar l'ideal. Schiller, aprofundint més en la natura d'aquest tipus de poeta, afirma que l'autor donat a la sàtira patètica posseeix una ànima sublim i el rapsode que tendeix cap a la sàtira burlesca posseirà un cor bell. El primer té l'avantatge que la natura del tema que tracta és lluny de la frivolitat de la vida corrent. Per això és necessari que el poeta burlesc es posi en el lloc de l'objecte i l'ennobleixi; així s'allunyarà d'aquesta possible frivolitat.

2.2. *Poesia elegíaca*: Quan en la contraposició entre la realitat i l'ideal predomina aquest últim, Schiller anomena elegíac el sentiment resultant. Si la sensació que produeix és de dolor, resulta l'elegia en sentit estricte; si provoca alegria, ens trobem davant la poesia d'idil·li. Aquest dolor ha de sorgir de l'ideal, ja que altrament és indigne del sentiment poètic; encara que allò que provoca la pena sigui quelcom exterior, s'ha de transformar en ideal per, d'aquesta forma, dotar de vertadera intensitat la composició que pugui efectuar el rapsode. El tractament poètic es basa, doncs, en la reducció del finit a l'infinít.

La natura és l'única que pot justificar l'obra del poeta. No ha de caure en la mera imitació, ni afavorir el que és sensorial, ja que la voluntat està orientada per lleis morals. Els sentiments d'aquest tipus d'artista han de correspondre al caràcter ingenu: senzillesa, llibertat, franquesa, etc. Si hi ha maldat en ell no podrà mai arribar a les cotes d'un gran poeta. No s'ha de quedar només en els sentiments momentanis d'un home concret, sinó que s'ha de dirigir a tota la humanitat elevant-nos al bell i sublim que hi ha en cada un de nosaltres.

2.3. *Poesia idil·lica*: La poesia d'idil·li cerca representar aquell estat d'innocència que se suposa que una vegada l'home va experimentar. A fi d'aconseguir-lo, els poetes fugen de l'escenari de la ciutat per situar-nos en un ambient pastoral més propens a la recreació d'aquesta felicitat sense artifici. El fet de col·locar l'escenari en aquest lloc no és l'objectiu d'aquest tipus de poeta, ja que el fi bàsic és representar la innocència inherent a l'esperit humà. La cultura ha de mirar cap aquest fi últim, encara que només sigui com una quimera vers la qual tendir.

Aquest paradís primer es reconstrueix en tots els pobles; allà l'home no està sotmès a la necessitat de posseir que caracteritza l'home modern i se satisfà amb els mitjans mínims per a la seva supervivència. Aquesta fase no deixa de ser una bella ficció creada pel poeta, un ideal al qual podem aspirar. El problema d'aquesta ficció radica en el fet que es col·loca darrere i no davant, i per això no provoca el desig de posseir-la, sinó una tristesa per la seva pèrdua; a més, aquesta poesia ofereix poc a l'esperit i tan sols incita a la calma, mai a l'activitat.

3. *Conclusions:* Que el poeta ingenu sigui natura fa que aquest pugui actuar com una unitat. Es pot representar l'home com un tot i mostrar el seu vertader contingut. El sentimental, per la seva banda, pot reconstruir la dicotomia entre la realitat i l'ideal per a tornar a restaurar aquesta unitat trencada que es dona en el poeta ingenu (quan està situat en la fase prèvia a la cultura); ell passa de la finitud a la infinitud que s'ha de tornar objecte de tot poema gràcies al retorn a aquesta etapa primera.

El poeta ingenu té una relació de dependència amb la realitat que l'altre no posseeix. El poeta sentimental, per la seva banda, està en desavantatge respecte de l'ingenu, perquè el seu objecte només pot provocar un anhel d'allò perdut que l'altre posseeix com a realitat. Però supera l'ingenu perquè l'ideal que representa és infinit, mentre que l'altre es mou en la limitació; la realitat queda sempre darrere de l'ideal. La poesia basada en l'ideal convida a la tranquil·litat, a allunyar-se de la realitat, mentre que l'altra incita a llançar-se a la vida. El poeta sentimental té la dificultat de passar del que és particular, del subjectiu, a l'universal, que és objectiu. Al final d'aquest procés no pot quedar rastre de la necessitat, ja que un poeta sempre ha d'aspirar a la llibertat.

COMUNICACIÓ

Ignasi Roviró: *La Poètica d'Aristòtil*

El text que ens ha arribat de la *Poètica* d'Aristòtil hauria de poder-se complementar amb l'obra *Sobre els poetes* (només en queden alguns breus fragments, cf. V. Rose *Aristotelis fragmenta*, Leipzig 1886, pp. 70-77) i d'una obra avui perduda titulada *Pragmateia*, adreçada als alumnes del Liceu. Davant aquest panorama, el que pensava Aristòtil de la poesia queda fragmentàriament expressat en l'única obra, la *Poètica*, que sobre aquesta problemàtica ens ha arribat.

Aquest panorama no queda millorat quan entrem en el cos de la *Poètica*. La redacció actual contindria dos nivells diferents, una part antiga i unes modificacions posteriors. L'una i l'altra, de redacció del mateix Aristòtil. Ara bé, les dues parts no configuren un llibre clàssic, sembla més aviat una mena de col·lecció de fitxes del professor per a desenvolupar el tema a la classe. Això fa que, col·locades l'una rera l'altra, l'estil de la poètica sigui un trencacolls per al traductor: les frases són tallades, amb suposicions, amb falta de concordances, etc. Si a més hi afegim algunes interpolacions posteriors, de mà desconeguda, en fa un text laberíntic en alguns passatges.

Més enllà del caràcter inacabat de la *Poètica*, descobrim en el seu interior dues tensions que la recorren de dalt a baix. Dos discursos mesclats. Per un cantó, descobrim la mirada del teòric, aquell que posa axiomes i en dedueix preceptes. Un exemple: Axioma: la tragèdia és *mimesis* de l'acció. Això l'avalua per a fer una preceptiva de la tragèdia. Aquí Aristòtil és un científic normatiu. Per altre cantó, hi veiem el discurs de l'erudit que ha de recollir fets que mostrin la utilitat a la seva teoria.

El centre de gravetat de la *Poètica* és l'estudi de la *tragèdia*, i el centre d'aquest centre és l'estudi del *mithos*, és a dir –simplificant–, l'estudi d'aquella història narrada tràgicament. A l'entorn d'aquest nucli es configura totes les consideracions particulars sobre la tragèdia i es compara amb l'epopeia.

Per a aproximar-nos a la poètica del filòsof hem de tenir ben present que Aristòtil escriu la seva obra tenint com a referent el

teatre grec. Coneix perfectament l'antiga relació del culte al déu *Dionisos* i el teatre. Aristòtil escriu que l'origen del teatre es troba en la lírica dionisiàca. Però sap que, ja en el seu temps, aquesta vinculació ha desaparegut. Ara el teatre ja no és el càntic als déus, sinó un espectacle que imita la vida humana¹. El teatre del seu temps parla dels homes, de les seves vides. Coneix la força catàrtica de l'espectacle i vol incidir en la vida real. L'axioma que utilitzarà per a vincular allò narrat amb la vida és el de *mimesis*. El teatre, la tragèdia, imita les accions humanes. Una imitació que no s'atura en la freda descripció del fer dels personatges sinó que com a arma de doble tall es gira ineludiblement vers l'espectador fent veure que aquella problemàtica imitada és la nostra problemàtica. La *mimesis* interpel·la cada espectador, commou l'íntim moviment de l'ànima. Aristòtil coneix aquesta força de la poesia, i a través del drama arriba al cor de l'home. La poesia és una arma. Però una arma que no apunta a una revolta social, que no aspira a un nou règim polític. La poesia tràgica aspira a la revolta personal. És una arma filosòfica que s'omple dels fets particulars:

«L'historiador i el poeta no difereixen pas pel fet que un parli amb metre i l'altre sense [...] sinó que la distinció rau en el fet que l'un explica les coses que podrien esdevenir-se i l'altre les que s'han esdevingut. Per això la poesia és més filosòfica i sublim que la història. La poesia, en efecte, més aviat explica les coses en l'universal, mentre que la història les explica en el particular. El fet d'explicar les coses en universal consisteix certament a constatar que a aquesta persona determinada li escaurà de dir o de fer aquestes coses determinades des del punt de vista de la probabilitat o de la necessitat, la qual cosa observa la poesia atribuint noms als personatges, mentre que el fet d'explicar les coses en particular consisteix a constatar allò que ha dut a terme Alcibiades o bé allò que ha patit» [1451b].

Que la poesia, a diferència de la història, es mogui en el terreny de l'universal vol dir que la seva problemàtica, que els *mithoi* que narra, afecten la totalitat dels homes, cada un d'ells i tots en la

1. Cf. ARISTÓTELES, *Poètica*, Edició de Salvador Mas, Madrid Biblioteca Nueva, 2000, pp. 17-18.

mesura que són homes. La poesia tràgica, com l'entén Aristòtil, apunta el que els clàssics anomenaren la *humana conditio*.

Però, dit així, la *Poètica* quedaria voltada d'una abstracció molt bonica però poc operativa. Què hi ha d'universal en l'home? Podríem respondre que l'amor, l'odi, la gelosia o qualsevol altre sentiment semblant. Amb això no es construeix una peça teatral ni una poesia, per bé que s'hi representi. Allò universal, allò que necessàriament fa home l'home, és sempre en rostre particular. Li cal un nom, una acció –un *mithos* concret. Si, per un cantó, Aristòtil està interessat en allò que té d'universal un tipus narratiu, potser mostra més interès a veure com es concreta aquest tipus. Aquesta concreció, en la *Poètica*, es fa elaborant els episodis i posant noms.

En la *Poètica* hi descobrim un desplaçament subtil: de la dualitat universal/singular es passa a l'oposició entre argument coherent i argument incoherent. I segurament que és des de la necessitat de la coherència que s'arriba a la universalitat. Allò particular, allò que succeeix a una sola persona, sovint és fragmentari, incoherent i parcial. Amb aquestes característiques, no es pot fer un espectacle catàrtic, no es pot demanar que el lector s'identifiqui amb el poeta. Escriu Aristòtil en el capítol 8 de la *Poètica*: «La trama –*mithos*– no té unitat, tal com creuen alguns, perquè hi hagi un sol protagonista. A un sol individu li succeeixen moltíssimes coses, de les quals no surt una unitat. [...] Així, doncs, cal que [...] la unitat de la imitació descansi en la unitat de l'objecte» (1451a).

D'aquesta manera, veiem que la universalitat que reclama la *Poètica* no és un axioma, no és una dada prèvia a qualsevol acció i a qualsevol home. No s'arriba a aquesta universalitat perquè sigui una essència prèvia i prefixada. La necessitat de la universalitat apareix per la necessitat de la coherència dels arguments narrats. El que reclama la *Poètica* és la necessitat i la unitat dels esdeveniments. La falta de planificació o l'atzar d'acció són defectes.

Ni que sigui de passada cal dir que la 'necessitat' que apareix en la *Poètica* no és la mateixa necessitat que veiem en els tractats científics. Una cosa és la necessitat derivativa de la inducció o de la deducció i una altra és la necessitat en l'acció humana. Per a parlar de necessitat en les coses que estan sotmeses a generació i corrupció cal determinar que la necessitat ho és fins a cert punt. Potser podríem parlar d'una necessitat condicionalment necessària.

Entenem, doncs, que la poesia tràgica aristotèlica arriba a la universalitat no perquè primàriament assumeixi la *humana conditio*, sinó perquè l'objecte que tracta no és l'atzarosa vida d'un home particular (això ho faria la història), sinó que exposa una problemàtica travada per una unitat d'acció, per un pla d'actuació versemblant.

Hem dit que el nucli del nucli de la *Poètica* aristotèlica era la narració del *mithos* i hem vist que aquest no era la descripció de l'atzarosa particularitat d'un individu. El poeta construeix una trama coherent per a tots; d'aquí, hem dit, en sorgeix la universalitat. Però cal dir, per últim, que aquest construir –recordem que poesia ve del verb *poieo*, construir– es fa davant els ulls dels espectadors. És així com Aristòtil aproxima la poesia a l'espectacle. És a dir, allò que és construït per a ser dit i vist. No n'hi ha prou de sentir la poesia, s'ha de veure.

«El necessari organitzar les històries i refinar-les amb el llenguatge posant-les, tant com sigui possible, davant els propis ulls. D'aquesta manera, el poeta, en veure-les amb més claredat, com si els esdeveniments succeïssin davant seu, descobrirà el que és convenient i de cap manera li passaran per alt les incoherències» [1455a 20-25].

En una època en què el text s'ha fet plàstic, en què ha entrat a formar part de la mateixa pintura i en què, al seu torn, la pintura ha reclamat un text que l'acompanyés, en aquesta època, la nostra, què ens pot aportar la lectura de la poètica aristotèlica? Al llarg d'aquesta breu intervenció hem vist com la poesia també prenia cos, era teatre dramàtic. Contra l'angelisme hegelian, la poesia torna a ser gest plàstic, es recol·loca en el terreny de l'espectacle. ¿No serà, però, que l'espectacle d'avui i l'espectacle dels vells grecs els diferencia la mort del teatre com a recurs per fer sensible allò que és comú i, per altra banda, la potenciació del que en àmbits professionals s'anomena la producció i la postproducció?

COMUNICACIÓ

Manuel Satué: *Poesia i psicoanàlisi*¹

El capvespre del dia 6 de desembre de 1907, a Viena, Sigmund Freud va impartir a la sala de l'editor alemany Hugo Heller la conferència intitolada: «*El poeta i els somnis diürns*» (*Der Dichter und das phantasieren*). El doctor vienès va tractar també, en posteriors treballs, de la creació artística, però hem escollit aquest estudi pel seu contingut, on s'expressa a bastament la relació entre poesia i psicoanàlisi.

En iniciar l'esmentat treball, Freud distingeix el joc infantil i les fantasies dels adults o somnis diürns, cercant en ells l'origen del quefer literari. L'infant quan juga ha de desprendre's de la realitat objectiva, no certament per ignorar-la sinó per recolzar-hi unes situacions del tot imaginàries. El nen, en emprar la cadira com un cotxe, sap perfectament que no ho és, i si la mare la hi demana per a fer-ne l'ús ordinari la hi deixarà sense cap mena de problema. També la nena sap distingir el ninus, amb què juga, d'un nadó.

Avui en dia, sobretot des dels estudis realitzats per J. Piaget sobre el tema, admentem que l'activitat lúdica de l'infant és la recerca de la seva adaptació a la vida adulta; l'esmentat pensador presenta la teoria que el joc no és res més que l'assimilació cognitiva, i el somriure del nen en reexir-hi, la demostració de l'afecte positiu del nen quan converteix en familiar allò que li era una novetat. En alguns entreteniments infantils hi trobem també el voler compartir el joc amb els altres, pensem en el «tat» entre mare i fill tapant-se mútuament o el d'aquella nena que feia beure aigua a la seva mare d'un vas del tot buit, fet que feia riure molt la petita.

1. [Nota dels E. La comunicació «El dret en el liberalisme anglès» llegida per Manuel Satué en els Col·loquis dedicats al dret i que va aparèixer publicada en les actes anteriors, era, com va ser indicat oportunament, un extracte de la ponència: «Reflexió històrica sobre el paper del pensament anglès» elaborada i presentada pel membre de la secció de Filosofia Pràctica, Miquel Costa, durant el curs 1998/99 en el si d'aital secció. Afegim ara aquesta nota per tal que en quedi, també, constància escrita]

Freud, conseqüent amb els seus postulats bàsics, assenyala com a finalitat del joc la recerca del plaer. És ben palès el gaudi que el nen juganer troba en tota activitat lúdica. Així conclou el pare de l'anàlisi que a la seva base rau un dels dos principis del funcionament mental, segons la psicoanàlisi: l'anomenat Principi de Plaer. El gaudi assolit pot considerar-se fruit d'escapisme o refugi davant una realitat adversa o frustrant. El doctor vienès havia ja establert en la seva obra cabdal *La interpretació dels somnis* (1900) que aquests eren l'acompliment de desitjos, de vegades inconscients; doncs bé, la mateixa satisfacció desiderativa és també el fonament dels jocs infantils. Freud assenyala que els desitjos són, fonamentalment, de dos tipus: sexuals, entenent com a tals totes les satisfaccions relacionades amb el citat Principi de Plaer i els ambiciosos; més endavant quedaran reduïts a dos: pulsions d'amor i d'agressivitat, és a dir, eros i thánatos. Una de les funcions més importants assignades, tan a jocs com a somnis diürns, o nocturns és la disminució de tensions per mitjà d'una descàrrega afectiva, o merament per la repetició d'actes, el que ell anomenarà pulsio de repetició.

En l'obra *Més enllà del Principi de Plaer* (1920) Freud explica el joc que va sorprendre al seu petit nét: Heinele tenia un carret lligat amb un cordill i el feia desaparèixer i aparèixer, a pleret, tot pronunciant les paraules Fort/De Fora/Aquí.. L'objectiu del joc era disminuir l'angoixa que causaven a l'infant les absències de la seva mare.

Segons M. Aguinis, la novetat aportada per Freud és que tant el nen com el poeta coincideixen en cinc característiques del joc infantil: 1. Crear un món imaginari. 2. Prendre-se'l seriosament. 3. El carreguen d'afecte. 4. El vigoritzen amb material de la realitat concreta. 5. El mantenen separat d'aquesta realitat (*Una magistral il·luminació*, 1999, p. 36).

Cal afegir-hi que ni el joc ni l'obra poètica no són preses del tot com a realitats, ni pels infants ni pels poetes, perquè en el moment que això ocorregués, l'individu cauria en la psicosi. Aquesta consisteix a prendre com a real allò que és purament imaginari. Cal que el Principi de Realitat no desaparegui del tot amb la seva dialèctica amb el Principi de Plaer, ja que el primer representa sempre un fre respecte al segon.

A l'adult, com és natural, li està prohibit continuar amb les seves activitats lúdiques infantils, però no per això abandona la recerca de plaer que abans amb elles havia tingut. Com a substitució dels jocs, l'adult crea certes fantasies, somnis diürns, per dir-ho com s'expressa vulgarment: somia despert. Ara bé, aquests somnis no són tan observables com de fet ho eren els jocs, i la tendència general és d'amagar-los en l'àmbit de la consciència personal. Freud, com la resta d'analistes, els descobreixen en els seus pacients analitzats. El doctor vienès defensa que la seva etiologia no és diferent de la dels jocs ni de la dels productes onírics. Els somnis diürns, igual que les activitats lúdiques infantils, cerquen la satisfacció plaent dels desitjos, seguint, com ja s'ha dit anteriorment, el Principi de Plaer. Amb tot, l'adult es distingeix de l'infant en el fet que és més ric en experiències. La recerca s'efectua segons el record d'una satisfacció pretèrita, desvetllada per una impressió present i projectada vers el futur. La citació exacta ajudarà a comprendre el que Freud vol dir-nos: «Així, doncs, el pretèrit, el present i el futur apareixen units pel fil del desig que passa a través d'ells. (...) El desig utilitza una ocasió present per a projectar, conforme al model passat, una imatge de l'esdevenidor» (OC, p. 1345). Val la pena assenyalar la importància del temps en la psicoanàlisi, que no mira solament al passat sinó també al futur que pot esdevenir causa de neurosi, com per exemple en la depressió.

Recolzant la seva teoria, reconeix trobar menys fantasies en l'home satisfet que en l'home insatisfet; per tant, aquesta constatació analítica assenyalaria els desitjos no satisfets, com ja abans havia afirmat, a la base de les fantasies.

El doctor vienès explica la fantasia d'un dels seus pacients: aquest tot anant a cercar una feina imagina no solament l'acceptació immediata en el lloc de treball sol·licitat, sinó casar-se amb la filla del patró i més endavant suplantar-lo en el seu càrrec. Per tant pot afirmar: «Cada fantasia és una satisfacció de desitjos, una rectificació de la realitat insatisfactòria.»

En els somnis diürns així com en els nocturns, el pas del contingut manifest al latent es realitza desfent el treball d'elaboració del somni. Aquest actua a través de tres funcions: la condensació, el desplaçament i la simbolització. La condensació consisteix a

formar personatges que inclouen els trets de diversos, el desplaçament en traspasar la càrrega afectiva d'un personatge o d'un fet a un altre i la simbolització en canviar uns objectes per uns altres idealitzats.

El poeta es comporta com un nen que juga i s'abandona a les fantasies, sinònim de somnis diürns. El poeta s'expressa tot jugant amb les paraules bensonants i les combina amb figures retòriques. A la base d'aquestes hi trobem la metàfora i la metonímia. Lacan va descobrir, en la metàfora i la metonímia, tan emprades pels literats, la condensació i el desplaçament.

És evident que el poeta gaudeix en la creació de la seva obra i, semblant al nen en el joc infantil, busca compartir amb els oients o lectors el gaudi experimentat. El creador literari en crear un món imaginari per compartir-lo amb els altres vol fugir d'un món real on les imposicions culturals inhibeixen les pulsions bàsiques de la persona humana. Per tant, com assenyala Freud, és la satisfacció de desitjos, en aplicació del Principi de Plaer, el que explica a bastament la creació poètica. El quefer literari hauria d'esperonar-nos, pensa el doctor vienès, a exposar també les nostres imaginacions, una mica seguint la dita popular: «De boig i de poeta, tots en tenim una miqueta».

«El poeta mitiga el caràcter egoista del somni diürn mitjançant modificacions i ocultacions i ens sedueix amb el plaer purament formal, o sigui estètic, que ens ofereix l'exposició de les seves fantasies» (OC, p. 1348).

En exposar el contingut del treball de Freud *El poeta i els somnis diürns*, no s'ha pretès altra cosa que reviuir una teoria sobre la creació poètica en l'intent d'esbrinar el rerefons ocult del quefer literari, tenint en compte que la psicoanàlisi és una psicologia de les profunditats².

2. S. FREUD, *El poeta y los sueños diürns* O.C.T.IV, Madrid: Biblioteca Nueva, 1972; AGUINIS y AA.VV., *En torno a Freud*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999; R. SPEZIALE, *A hombros de Freud*, Madrid: Tecnipublicaciones, 1988.

COL·LOQUI

Ferran Margarit: S'ha dit que el poeta es comporta com un nen que juga i vol fruitir del que és real. En la meva opinió, el que vol el poeta és *trobar* la realitat.

Manuel Satué: Però anem més enllà de la realitat superficial, hi ha d'intervenir la inspiració.

Ramon Muns: Una pregunta. Suposem un societat harmònica, sense problemes: hi hauria creació poètica?

Manuel Satué: Segons Freud, la societat sempre provoca frustració, i per això hi ha poesia. Una societat així, del tot harmònica, ja no faria necessari aquest escapisme que segons ell representa la poesia.



Sr. Manuel Satué.

COMUNICACIÓ

Ramon Muns: *La traducció del ‘Cant Espiritual’ de Joan Maragall per Pierre Pages (Pere Pagès, Víctor Alba) i Albert Camus en Le Cheval de Troie, París, 1947*

Aquesta comunicació als VII Col·loquis de Filosofia de Vic no pretén ser un estudi lingüístic o literari, tampoc un estudi filosòfic.

En 1947 es publica a París la traducció al francès del ‘Cant espiritual’ de Maragall, en la col·lecció *Le cheval de Troie*. Els autors d’aquesta traducció són Víctor Alba (Pere Pagès) i Albert Camus. Intentaré, només, assenyalar tres elements que podrien ser simples coincidències, però que també podrien ser una part dels processos que haurien possibilitat aquesta traducció, feta pels dos escriptors. Víctor Alba, escriptor català exiliat a París en 1939, després de la Guerra Civil. Albert Camus, francès d’Algèria, en un primer moment refugiat a París, després formant part de la resistència contra el nazisme i, en 1947, periodista a *Combat*—diari del qual fou un dels fundadors— i escriptor ja reconegut pel seu llibre *La peste*, de 1942.

El primer element que voldria ressaltar aquí és literari: Camus treballa conjuntament aquesta traducció amb Víctor Alba. Tot i que és nét i fill de descendents directes de menorquins emigrats a Algèria, Camus no coneix el català, tret d’algunes expressions col·loquials emprades a Oran entre la població immigrada, com podien ser, per exemple, ‘bon dia’, ‘bona nit’, etc., d’ús comú. Però la llengua d’adopció funcional és el francès.

Per tant, li cal algú que conegui bé el català, per a la traducció, i aquesta persona serà l’escriptor Víctor Alba.

La traducció conserva exemplarment els continguts del poema, i s’aproxima al màxim a les formes de l’original de Maragall.

El segon element és polític: ambdós comparteixen la lluita contra els totalitarismes feixista i nazi. Ambdós comparteixen haver estat en el punt de mira de l’altre totalitarisme, el soviètic: Víctor Alba, amb la resta de companys del POUM, durant els fets de maig de 1937 a Barcelona, conjuntament amb la CNT; Albert Camus ja fou vigilat per la KGB durant la seva breu militància en el partit comunista algerià.

Ambdós també comparteixen una situació «d'exili»: real, en el cas de l'escriptor català, de *depaysement* en el cas de l'escriptor francès d'Alger, respecte al seu país de naixement, que ja per sempre l'acompanyaria.

I el tercer element és filosòfic: el «Cant espiritual» és un poema «teista». Això pot fer pensar en una contradicció respecte a les posicions de Víctor Alba i de Camus, pel que fa al fet religiós, ja que ambdós estarien enquadrats com a «ateus»... Cal tenir en compte, però, que ambdós escriptors s'han educat en zones mediterrànies, amb una tradició que podríem anomenar «catolicisme de països llatins», «catolicisme de funcionament».

Però el poema de Maragall també és «terrenal»: ja li estaria bé un «cel» que fos com el «cel blau», el cel de la terra en pau i a la mesura de l'home; de fet, no li calen els «focs artificials» de la mística o de les grans elucubracions teològiques.

I en això es «retrobaria» Camus amb ell, ja que en els seus dos llibres estrictament filosòfics –*Le mythe de Sysiphe*, publicat en 1942, i *L'homme révolté*, que publicaria en 1951– tracta conceptes com «el càstig dels déus» (en definitiva, la mort al final del patiment), «la lluita contra aquest aparent absurd» de la vida humana, el «límit», la «mesura», la «revolta»...

I algunes d'aquestes figures de Camus, implícitament o explícitament, ja es troben en el «Cant espiritual», encara que expressades poèticament.

Utopies, en definitiva, més casolanes, més modestes, però també més humanistes, que no pas les grans utopies totalitàries, siguin aquestes polítiques o religioses.

COL·LOQUI

Jordi Sales: Una sola impressió: la traducció és molt literal, però es fa feixuga. Perd una certa musicalitat: no tenien el dia, ni l'un ni l'altre... Testimonia, en tot cas, un trobament d'esperits germans...

Ramon Muns: Jo crec que la traducció conserva el contingut. Però també les figures poètiques, la manera com es pot passar poesia d'una llengua a una altra. Crec que és un exemple d'adaptació i de traducció.



Sr. Ramon Muns.

COMUNICACIÓ

Albert Espona: *La poesia com a mode primigeni de discurs*

La poesia apareix als ulls del lector contemporani fonamentalment com un gènere literari, certament venerable i antic, i, si es vol, profund, però en qualsevol cas com un gènere que ocupa una molt concreta i determinada parcel·la, i que podem caracteritzar d'entrada a partir d'una doble contraposició:

- a) La poesia es contraposa, en primer lloc i fonamentalment, a la prosa, enfront de la qual hom la reconeix per un ús especialment marcat de determinats recursos estilístics. Es podria dir, en aquest sentit, que la poesia fa una utilització «forçada» i en certa manera «artificial» del llenguatge, allunyant-lo de la «naturalitat» que li és pròpia.
- b) En segon lloc, la poesia és vista, amb el conjunt de la «literatura», però ella, la poesia, d'una manera especial, com a segregada del discurs normatiu o científic, al qual pertany en principi l'exclusiva de la veritat. Enfront d'aquest discurs, considerat «objectiu», la poesia (i per extensió la literatura) apareix allunyada de la realitat i inqüestionablement subjectiva, i és considerada com a passatemp o, almenys, com a cosa marginal.

Aquesta doble oposició es presenta com a «obvietat», i no solament com a obvietat que val per a la classificació o comprensió d'allò que és poesia o prosa, literatura o discurs normatiu en l'àmbit de la modernitat, sinó com a obvietat que regeix en principi també per a la classificació i comprensió retrospectiva, històrica, de la literatura. És a dir, independentment o al marge del fet material, i com a tal indiscutible, que siguin poemes els documents més antics que ens han estat transmesos per la tradició, allò que constitueix l'actitud o percepció davant aquests poemes continua essent la seva consideració com quelcom que ha de ser vist a partir de o per contrast amb allò que en l'obvietat moderna resulta central, que no és la poesia sinó la prosa, i que no és l'univers suposadament «subjectiu» o «mític» de la poesia sinó el caràcter objectiu i racional de la ciència.

Sortir del cercle viciós només ens serà possible a partir d'un posar en qüestió l'obvietat mateixa com a tal. Instal·lats en aquesta obvietat, se'ns escapa completament el sentit que pugui tenir el caràcter originari de la poesia que, d'altra banda i com hem dit, materialment se'ns imposa, i se'ns escapa també i per la mateixa raó el sentit originari de la irrupció de la prosa a partir d'una situació prèvia en la qual la poesia és el que hi ha.

Si adrecem la mirada a Grècia, que és on aquesta situació prèvia té lloc, la primera cosa que constatem és que la prosa, tal com avui l'entendem, no és quelcom que puguem considerar clarament constituït i definit, clarament assentat, fins a l'hel·lenisme. Al llarg de la Grècia arcaica i clàssica assistim al procés, cada vegada més avançat, d'autoconstitució de la prosa. I cal aquí mateix fer una observació essencial: aquest procés d'autoconstitució de la prosa és paral·lel al procés pel qual l'escriptura es constitueix com quelcom rellevant en si mateix, pel qual el text escrit adquireix protagonisme com a tal, com a suport d'un discurs fonamentalment pensat per a ser llegit. Això ens ha de posar immediatament en guàrdia davant el fet en absolut trivial que la poesia, partint d'Homer, continuant pels lírics arcaics i clàssics i culminant en la tragèdia, és essencialment, en primeríssim lloc, quelcom oral. La poesia és per a ser dita, o cantada, i fins i tot la seva fixació és concebuda com a fixació en la memòria, davant la qual el text té únicament un caràcter secundari, de baluard d'aquesta memòria. El caràcter oral de la poesia ens ha de posar també en guàrdia respecte del veïnatge que aquesta, la poesia, i no la prosa com a abstracció posterior, tardana, té respecte del llenguatge, o de la parla, en si mateixos.

I és, finalment, en aquest caràcter oral, originari i de veïnatge respecte de la parla on hem de donar sentit al fet que la poesia se'ns presenti sota les formes del ritme, l'entonació i el que només retrospectivament i anacrònicament «nosaltres» podem assenyalar com a metàfora. La poesia, en aquest seu caràcter originari i oral, no pot ser vista com a fruit o producte d'una elaboració intel·lectual sinó com un intent de reproduir allò que el llenguatge és ell mateix en la seva essència. L'únic que passa és que aleshores, naturalment, no qualsevol cosa val, no qualsevol «dir» coses (no qualsevol xerrameca) és digne de ser repetit o cantat, de quedar fixat en la memòria, d'esdevenir poema. La poesia és, en aquest sentit, un

«dir» rellevant: aquell en el qual hi ha o ressona d'una manera eloqüent allò que constitueix la dimensió mateixa del dir, del llenguatge, que no és altra cosa que la dimensió per la qual l'home és precisament aquell l'essència del qual consisteix a estar plantat davant l'esdevenir-se de les coses i donar-los noms.

Dit d'una altra manera: això que caracteritza la poesia, el ritme, l'entonació i la «metàfora», són coses que tenen a veure amb l'essència mateixa del llenguatge, però que en la poesia hi són sota la forma de l'eloqüència o la rellevància: en el seu brillar, podríem dir, hi brillen les coses. Fins i tot valdria a dir, en aquest sentit, que és en el tenir lloc de les coses que hi ha la regularitat o les contraposicions que la mètrica rememora i evoca, o que són les mateixes coses les que es deixen dir, o les que demanen ser dites, sota la forma del que nosaltres exteriorment reconeixem com a «metàfora».

En la mateixa mesura, la consideració de la poesia com a expressió «subjectiva» (de la subjectivitat del poeta) en contraposició a una presumpta expressió «objectiva», està també aquí fora de lloc, ja que la distinció objectiu-subjectiu no ha estat encara fundada. La seva fundació es produirà com a conseqüència d'un altre fenomen, la filosofia, el sorgiment del qual és paral·lel al citat procés de constitució gradual de la prosa precisament a partir de la poesia. El sorgiment de la filosofia serà, de fet, entès en tota la seva dimensió no pas sota l'esquema trivialitzador i anacrònic que el vol veure com el pas del mite al logos, en el qual el mite seria propi de la poesia i el logos apareixeria com una mena d'irrupció espontània cap a la «racionalització». La poesia és (i això literalment) ella mateixa logos, i la filosofia no podrà ser entesa si no és precisament com quelcom que s'esdevé en el si mateix de la poesia com a fenomen que caracteritza de manera essencial allò grec. Així, el que passa amb la filosofia és que, gradualment, allò que s'esdevé o apareix reconegut en el poema, la distància entre el dia i la nit, la vida i la mort, els déus i els homes, en definitiva, la dimensió tota del logos, es converteix ell mateix en tema a partir de l'ús forçat d'algunes paraules o expressions que només a la llarga acabaran esdevenint termes tècnics. En quins autors això, aquest forçar paraules, passa d'una manera més o menys clara, no és una cosa fàcil de determinar, i en aquest sentit el fet que estudiem Parmènides

o Xenòfanes, que componien hexàmetres com Homer, i no, per exemple, Soló, en la història de la filosofia, té sobretot a veure amb una actitud retrospectiva nostra com a investigadors, condicionada per lectures posteriors d'altres grecs més tardans (bàsicament Aristòtil), i no tant amb la cosa mateixa.

En definitiva, allò que per a nosaltres apareix com a «obvietat» tant de la prosa com del discurs normatiu o científic no és sinó fruit d'una abstracció tardana a partir de la primarietat de la poesia. I és sols a partir de la fonda comprensió d'aquest fet que obtindrem una mica de llum sobre allò que sovint ja és intuït: que l'univers grec és fonamentalment poètic de la mateixa manera que el nostre univers és, essencialment, l'univers de la ciència.

Podrem seguir considerant la poesia com un gènere literari entre altres, però això serà legítim només en la mesura en què aquesta consideració val avui com a fruit de la citada abstracció que, al llarg d'un determinat procés, dóna lloc a la prosa. La poesia és avui, certament, un gènere, i la novel·la, o la narrativa, o la prosa en un sentit més ampli, n'és un altre, però tots dos són deutors d'un mateix fons comú: la poesia com a mode primigeni de discurs en el sentit que acabem de descriure. Resultaria massa fàcil deixar-se portar per les aparences formals, deutores en bona part, al capdavant, del fet que avui prosa i poesia tenen com a mitjà propi el text escrit. És en allò literari en general, entès com allò que continua cercant de transmetre l'essència de la llengua, on hi ha el ressò d'allò que va ser, primigèniament, la poesia. Permeteu-me acabar, en aquest sentit, amb una referència concreta en forma de pregunta: hi ha una més digna continuació de la poesia, en una contemporaneïtat caracteritzada pel caràcter ja d'obvietat absoluta de la prosa, que un exercici de polvorització, de destrucció sistemàtica de la prosa com el practicat, per exemple, en l'*Ulisses* de Joyce?

COL·LOQUI

Carles Llinàs: Escombraré cap a la meva comunicació. Estic d'acord amb el que s'ha dit. Simplement: sí, d'acord, mite i *lógos* en cert sentit és el mateix, però... però... Però això, en certs contextos, és perillosíssim!

Jordi Sales: En el dinar de la tesi d'en Josep Monserrat mossèn Balasch deia que tota la cultura grega és desmitificadora des d'Homer. Per a pensar bé les coses, cal contextualitzar-les molt bé. El primer que vull dir és que no podem donar per obvi el que sigui l'escriptura. Plató anomenava Aristòtil «el lector», apel·latiu que ens dóna notícia de la raresa del llegir en aquell moment. De fet, fins molt tard, l'escriptura tenia una existència com ara les partitures musicals. Això ho veiem clarament mostrat en el *Teetet*, on Euclides mana a un noi esclau que agafi el text i llegeixi. Aristòtil és «el lector» perquè fa una altra cosa respecte als costums de l'Acadèmia. Encara sant Agustí ens explica, en les *Confessions*, com se sorprèn de trobar que Ambrós llegeix sense parlar. És clar, doncs, que les condicions de reproducció del discurs les hem de contextualitzar molt, i hem de desconfiar, per tant, de les nostres categories com ara poesia, prosa, màgia... Contra la identificació de la poesia com a paraula de la màgia, gairebé diria que la poesia és científica. Haveloc ens explica que Homer és un catalogador, i que escriu com ho fa perquè diu de manera que es pugui recordar. Homer és l'Enciclopèdia tribal. Tot ho tenim après, amb Homer. Homer s'assembla més a la Larousse que a un poeta líric. Cal, doncs, en suma, contextualitzar amb moltes dades, perquè si no farem anacronismes.

Salvi Turró: Un matís: «la poesia és la ciència del llenguatge», deia el comunicant. El llenguatge serveix per a moltes coses. Pot tenir una funció metafísica, però també, com en Píndar, podem fer un poema a un atleta, o pot servir, simplement, per a recordar. Així doncs, no ho veig gaire clar: la poesia pot tenir moltes funcions...

Dídac Ramírez: «Poesia és ciència», ha dit en doctor Sales. I el Sr. Espona ha contraposat la poesia al discurs científic-normatiu. Sobre el primer, jo crec que la poesia no pot ser científica. Suposo

que no cal forçar-ho. Però tampoc no cal estar en aquesta comparació constant, com si calgués guanyar un espai propi. Quan he pensat sobre què és la poesia, no he arribat a res millor que a això de «poesia eres tú»... Vull dir que, com amb la ciència, quan penses massa què és, t'hi acabes perdent... Pel que fa al segon, dir simplement que discurs normatiu i ciència no són pas el mateix: el discurs científic no té per què ser normatiu.

Albert Espina: Jo no volia entrar en la distinció entre mite i *lógos*. Només pretenia posar de manifest que la poesia és *lógos*, que aquestes dues paraules a l'origen són equiparables. Només volia emfasitzar el caràcter de *lógos* de la poesia: el dir que és un reconèixer les coses. Això és anterior a la concreció del *lógos* com a tema específic de la filosofia. La filosofia irromp lentament, aquí. Quan es força de dir el *lógos* com a tal, va esdevenint filosofia. I una altra cosa: només pretenia evidenciar el caràcter tardà del discurs científic en el qual ens movem com una obvietat i de la prosa com a forma elemental quan és fruit d'una certa elaboració. La prosa va lligada a l'escriptura, és posterior, més sofisticada que la poesia.

COMUNICACIÓ

Carles Llinàs Puente: *La literarització o transformació literària de l'hermenèutica com a única filosofia possible. El cas d'Odo Marquard*

Un dels problemes que la poesia planteja des de molt antic (constitueix probablement el nucli de la polèmica originària entre poesia i filosofia que es troba, entre altres textos, en la *República* platònica) és el dels graus de convencionalitat o constructibilitat (*poiesis*) de la veritat o, en termes més cosmològics i polítics, el de la relació entre *physis* i *nomos*. En molts casos i circumstàncies (per exemple, la major part dels estudis de teoria literària) no existeix una necessitat imperiosa de donar resposta a aquesta qüestió, que pot restar fecundament indecisa. Tanmateix, n'hi ha d'altres, de circumstàncies, en què la decisió d'aquest problema es converteix en una qüestió de vida o mort, i això en un sentit literal –per exemple, en el cas d'allò que Marquard, l'autor que ens ha de servir de punt de referència en aquesta comunicació, anomena la «guerra civil hermenèutica». En situacions extremes d'aquest tipus la pregunta al voltant de la relació entre *poiesis* i veritat esdevé d'allò més urgent: què passa, en aquestes circumstàncies, si no hi ha cap mena de «residu» de *physis* en la noció de veritat? La resposta de Marquard a aquest interrogant és clara: s'acaba la guerra civil hermenèutica. La meua resposta, en canvi, tendeix a la conclusió contrària: l'absència de qualsevol mena d'arrelament objectiu de la noció de veritat en la *physis* (o en la *hyperphysis*) és una de les millors maneres d'intensificar la guerra civil hermenèutica, encara que sigui ocultant-la.

Abans d'encetar el breu resum de l'assaig de Marquard en què aquesta problemàtica és posada d'una forma més radical, cal justificar mínimament l'ús de la inhabitual expressió que apareix en el títol d'aquesta comunicació. El terme alemany que jo he traduït per «literarització» és *Literarisierung*. La versió castellana del llibre en què es va publicar l'article de Marquard opta, molt comprensiblement, per una perífrasi: «transformación literaria de [la hermenèutica]». El sentit de l'expressió original apunta sobretot cap al fenomen de l'actual predomini de l'hermenèutica literària

(l'hermenèutica de textos literaris) per sobre de l'hermenèutica d'altres classes de textos (jurídics, teològics); en darrer terme, però, i encara que sigui de forma parcialment encoberta, m'atreveixo a pensar i a dir que també vol assenyalar cap a la correlativa mutació de la naturalesa mateixa de l'hermenèutica que aquell predomini potser implica, a saber, vers la transformació literària de la substància de l'hermenèutica que, fent-ne una disciplina essencialment literària i pluralitzadora –com aviat se'ns dirà–, la converteix alhora implícitament en el nucli dur d'allò que hom encara pugui o vulgui anomenar «filosofia». Enfront d'aquesta possible riquesa semàntica, la violència terminològica de la meua traducció, que vol conservar la fidelitat a la lletra, és totalment secundària i, en aquesta mateixa mesura, probablement legítima. Altres neologismes com, per exemple, «literaturalització» uneixen a la violència terminològica la infidelitat a l'original alemany, per la qual cosa, al meu judici, es desqualifiquen immediatament.

Proposo a continuació una síntesi dels punts principals de l'article d'Odo Marquard titulat *Frage nach der Frage, auf die die Hermeneutik die Antwort ist* [Pregunta per la pregunta la resposta de la qual és l'hermenèutica] (*Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart: Reclam, 1981, pp. 117-146 [trad. cast.: *Adiós a los principios*, València: Alfons el Magnànim, 2000, pp. 125-152]). És evident que hauré de prescindir de molts detalls, alguns d'ells extremament rellevants. Faig el meu resum distingint les idees principals en paràgrafs numerats. Comencem:

1. La pregunta de l'article és la pregunta per l'hermenèutica: per què necessitem, per què desitgem interpretar? Què vol dir interpretar? Com cal interpretar l'interpretar?

2. La pregunta per l'hermenèutica, doncs, i com pot fàcilment deduir-se del punt anterior, és ella mateixa una pregunta hermenèutica i, per tant, haurà de ser contestada seguint el mateix camí que les altres preguntes hermenèutiques. Com es responen, però, les preguntes hermenèutiques? Quina és l'estructura bàsica i fonamental de les preguntes hermenèutiques?

3. Marquard, citant Gadamer, que al seu torn cita Collingwood (*Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1972 –3^a ed. –, pp. 344 i ss., especialment pp. 351 i ss.; *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme, 1977, pp. 448-451, 453-4), respon afirmant que l'estructura

fonamental de les qüestions hermenèutiques és l'estructura-rèplica [*Replikstruktur*]: hom entén la cosa de què es tracta en la mesura en què hom l'entén com a resposta a una pregunta; dit d'una altra manera: hom entén una cosa quan hom coneix i entén la pregunta a la qual això era o és la resposta. En conseqüència: la pregunta per l'hermenèutica és la pregunta hermenèutica per aquella pregunta a la qual l'hermenèutica respon, la pregunta per la pregunta a la qual l'hermenèutica és la resposta. Quina és, doncs, aquesta pregunta a la qual l'hermenèutica era o és la resposta?

4. L'hermenèutica, diu Marquard, és una rèplica o una resposta a la pregunta posada per la finitud humana –i aquí finitud vol dir sobretot finitud en relació al temps, no a l'espai o a Déu: és finita aquella cosa el temps de la qual és amidat, expira, acaba. Finitud hermenèuticament rellevant (la finitud a la qual l'hermenèutica és la resposta) és, per consegüent, mortalitat.

5. Des d'aquesta perspectiva, resulta clar que l'hermenèutica, com a rèplica a la finitud humana, és principalment una relació amb el passat, car l'home, en quant que mortal, és un ésser que no té futur. En aquest sentit, l'hermenèutica és la contrafigura de tota escatologia de futur en general i de la moderna filosofia de la història en particular, que és una filosofia de l'absolutització de l'ésser humà preocupada exclusivament pel futur. Val a dir: l'hermenèutica és, segons Marquard, una figura de la contraescatologia saludablement relativista i pluralista que ja va fer la seva aparició amb la concepció diltheyana de les «ciències de l'esperit», poc després de la consumació hegeliana de la filosofia de la història; és una figura, doncs, de la neutralització escèptica i pluralista de l'escatologia, si més no de l'escatologia de la intenció directa de sentit filosòfico-històrica pròpia de la modernitat tardana.

6. Fins ara, però, hem parlat de l'hermenèutica en general i, per tant, d'aquella pregunta a la qual l'hermenèutica inespecífica, genèrica, és la resposta. A partir d'aquest moment, en canvi, ens interessa la pregunta per l'hermenèutica literaritzada de la modernitat tardana: quina és la pregunta a la qual la moderna literarització de l'hermenèutica és la resposta? Si l'hermenèutica com a «gènere» era resposta a la finitud i a la mortalitat en general, l'hermenèutica literaritzada serà resposta a una finitud i a una mortalitat específiques, concretes. Quines són aquestes?

7. La hipòtesi central de Marquard diu el següent: la pregunta (o almenys una pregunta) a la qual la literarització de l'hermenèutica és la resposta és l'experiència de la guerra civil confessional. En altres termes: la forma específica de mortalitat a la qual l'hermenèutica literaritzada és la resposta és la mortalitat específicament moderna representada per la guerra civil religiosa.

8. Què fou (què és) la guerra civil interconfessional des d'un punt de vista hermenèuticament rellevant? Una *guerra civil hermenèutica* entre *hermenèutiques singularitzadores* al voltant del text absolut; val a dir: una guerra civil hermenèutica al voltant de l'única lectura correcta i salvíficament vinculant (absoluta) del text absolut.

9. Com respon, segons Marquard, l'hermenèutica literaritzada a aquesta experiència de la guerra civil confessional? Hi respon, precisament, literaritzant-se, transformant-se en hermenèutica pluralitzadora i relativitzadora dels molts textos relatius –transformant-se literàriament o, cosa que és igual, convertint-se ella mateixa en literatura. L'hermenèutica literaritzada és l'*hermenèutica pluralitzadora*, escèptica i relativitzadora que, contra l'única lectura absoluta del text únic i absolut (això era l'hermenèutica singularitzadora), es converteix a si mateixa i converteix tota lectura (jurídica, teològica, filosòfica) en literatura plural i relativa, escèptica, contraescatològica (desemfasitzadora) i, en darrer terme, conscientment i il·lustradament politeista. La literarització o transformació literària de l'hermenèutica com a filosofia, i com a única filosofia possible, és, doncs, el preu que cal pagar, i que Marquard paga gustosament, per tal de posar fi a la guerra civil interconfessional.

10. Les conclusions que el nostre autor extreu del decurs de pensaments anteriors, i que el lector perspicaç ja haurà pogut anticipar pel seu compte, es poden resumir en les següents definicions que apareixen al començament i a l'acabament de l'article marquardià, i que aquí ordenem en un *crescendo* ple de males intencions:

- a) L'hermenèutica (*literaritzada, pluralitzadora*) no és altra cosa que «la sociabilitat dialògica de la conversa infinita que dóna a tots la paraula sense límit temporal i sense coacció d'unificació».

- b) «El nucli de l'hermenèutica és l'escepticisme, i la forma actual de l'escepticisme és l'hermenèutica.»
- c) L'hermenèutica és «l'art d'obtenir treballament d'un text allò que no hi ha»; per tal d'aclarir-ho, Marquard ho repeteix en llatí: *Originalitas, non veritas facit interpretationem*.

Els comentaris i les observacions que hom podria afegir a aquestes definicions que aquí hem presentat com a resum conclusiu podrien ser moltes i de molt diversa mena. Em limito a posar sobre la taula un petit problema: podria passar que, no havent-hi veritat (substituint la veritat per la novetat), acabés de fet no havent-hi text; dit d'una altra manera: podria passar que, amb l'hermenèutica pluralitzadora, acabés no sols no havent-hi moltes interpretacions, sinó de fet cap interpretació; dit d'una última manera: podria passar que la conversa infinita fos, de fet, una no conversa.

Proposo, finalment, i en la línia de les darreres remarques, les meves pròpies conclusions: potser la guerra civil hermenèutica no neix simplement del caràcter *singularitzador* de l'hermenèutica singularitzadora i, per tant, hem de tornar a començar. Potser la *possibilitat* de la guerra civil hermenèutica hi és sempre present i no hi ha manera humana d'eludir-la. Potser és immanent al fet mateix de l'hermenèutica. Una altra cosa podria ser que sempre estigui també oberta la porta de l'avinença pràctica, que sempre sigui també possible acordar els límits materials que cal concedir a la defensa d'una convicció o d'una interpretació, sabent amb plena consciència que aquesta sortida restarà sempre provisional (com gairebé tot en aquesta vida). Però fer de la pluralització de les interpretacions i de la neutralització de les seves pretensions de veritat la solució necessària i conceptualment adequada del problema de la guerra civil hermenèutica, hom pot sospitar que, o bé és un pur i simple formalisme que, com tots els de la seva mena, no resol res a la llarga, sinó que es limita a deixar en suspens «formalment» i sense consciència la guerra present a favor de la guerra «materialment» efectiva del futur més immediat; o bé que és un fals formalisme que agreuja a la llarga la guerra a través de la constant temptació d'acusar l'adversari d'estar contravenint les formes pluralistes; o bé hom pot sospitar que, segurament, aquella proposta acaba essent aquestes dues coses alhora. Donar a tots

la paraula *sense cap mena* de límit temporal i *sense cap mena* de coacció d'unificació, molt em temo que és una cosa que contradia les experiències més comunes, humanes i evidents del que és i pot ser de fet el diàleg entre persones; una cosa que, en cas de ser conseqüentment realitzada, poc es diferenciaria d'un immens guirigall en el qual cadascú va a la seva –en el qual cadascú va a la seva fins que topa amb el veí i recomença la guerra civil hermenèutica–, acusant ara a més el contrincant de no respectar la llibertat d'interpretació d'altri. Potser l'hermenèutica literaritzada, pluralista –val a dir, escèpticament i relativísticament contraescatològica i politeista–, és una bona manera, no d'acabar la guerra civil hermenèutica, sinó de reiniciar-la i d'intensificar-la, perdent, a més a més, la capacitat de percebre la guerra com a guerra (és a dir, amb bona consciència). Que «pensar» (o, amb un mot antic ple de dignitat, «filosofar») no sigui altra cosa que «interpretar», enlloc de tancar la guerra civil, potser és la millor manera de reprendre el «combat etern», o almenys de legitimar-lo; en qualsevol cas, aquesta és una possibilitat que ja Nietzsche contemplava ple d'entusiasme. ¿Els déus que l'autor del *Zarathustra* invocava, els mateixos que Max Weber veia sortint de la seva tomba com a forces secularitzades, donaran lloc al «politeisme il·lustrat» i a la pacificadora «divisió de poders» que Marquard desitja? ¿O bé, potser, conservaran prou «energia mítica» en el seu si per a fer impossible tot control i per a conduir-nos a una guerra civil «neomitològica» encara més devastadora? Com cal *interpretar* la història del segle XX i les actuals circumstàncies mundials? Aquests fets, són text o són interpretació? La gent sembla morir d'una manera tan «dogmàticament vertadera» que potser difícilment podem refusar tota pretensió de veritat sense que aquesta renúncia ens pugui arribar a ser reprotxada com una frivolitat imperdonable.

COL·LOQUI

Jordi Sales: Això de l'hermenèutica ja era difícil, s'hi han posat els alemanys i ho han fet inexplicable. Per a entendre què és l'hermenèutica es pot recordar aquella anècdota. El Talmud prescriu als jueus que una dona no pot trobar-se sola dins una habitació amb un home que no sigui el seu marit; el problema va venir quan van aparèixer els ascensors: els rabins es van reunir per decidir si l'ascensor era o no era una habitació... Això és l'hermenèutica. Hi ha una comunitat quan hi ha un text que fa llei per a la comunitat: l'hermeneuta és, primer de tot, el jutge. El problema de la interpretació de les lleis és que les lleis estan en conceptes però els delictes passen en situacions, L'hermeneuta de la Bíblia és el qui interpreta les lleis en les situacions per a l'ús del poble.

El que va passant amb això de l'hermenèutica és una mena de rebel·lió dels intèrprets que es volen més lliures: volen anar xerrant sense límits. Es tracta d'una situació que hem de pensar des de la imatge babèlica.

Sigui quin sigui el cas actual, podem dir que la cultura occidental és l'art de produir substituïts del llibre sagrat. Es van configurant comunitats per l'imperi del llibre que en cada cas circula. Stanley Rosen, en un llibre espès però clar, parla d'això, dels diferents imperis culturals que s'han donat en el segle XX. I què passa quan no hi ha llibre de referència reconegut per tota la comunitat? Ens trobem, aleshores, en la guerra sense referents que és la situació pensada per Hobbes...

L'acte de triar un clàssic és, per tant, un acte polític. Això es veu molt clar en la universitat americana, en què el cànon s'ha trencat perquè les diferents comunitats (negres, dones, jueus...) tenen, cadascuna, el *seu* llibre: les dones només llegeixen dones, els negres negres, etc. L'hermenèutica és, en suma, el lloc de les guerres culturals, la mare de totes les batalles, i la pregunta escaient és aleshores aquesta: Quin és el text sagrat? Per a quina comunitat? Qui l'instaura? Com?...

Carles Llinàs: Uf!

Jordi Sales: ... hi ha, associat a aquest, el problema jacobí del terror...

Carles Llinàs: És impossible improvisar una resposta a una pregunta tan difícil. Efectivament, existeix aquí un problema greu. Insistir excessivament en el factor purament decisionista fa que es pugui fer un ús pervers de la frase de Hobbes «*Auctoritas, non veritas*»... Vet aquí el problema...

Dídac Ramírez: El llibre, és la *physis*?

Carles Llinàs: Sí... En part, si més no. En la mesura en què es pugui instaurar un cert ordre, aquest ordre ha de gaudir d'una certa factualitat. Insistir en el decisionisme porta a la pura constructivitat, a la creació del no-res. Si no hi ha un fet, no sé pas com pot començar res.



Dr. Carles Llinàs.

COMUNICACIÓ

Israel Forteza: *La ironia com a circumstància*

El prestigiós professor de matemàtiques del Trinity College d'Oxford, Lewis Carrol, va escriure, en els seus instants d'esbarjo, *Alicia en el país de les maravelles*, un calc mil·limètric de la nostra realitat més quotidiana i avorrida, sols que girada de cap per avall. Amb aquesta tècnica, per exemple, celebrant el dia del no-aniversari 364 cops l'any, feia creure als nens, i als no tan nens, que el dia del seu aniversari amagava quelcom especial. D'una manera perfectament inversa, Jorge Luis Borges va contestar així, quan tot just acabava de morir sa mare amb noranta-nou anys, a un admirador que es planyia que la mare de l'escriptor no hagués arribat als cent anys: «Me temo», li va dir Borges, «que tiene usted una excesiva confianza en el sistema decimal». I, això no obstant, tant el llibre de Carrol com la resposta de l'argentí ens parlen de la nostra absurda necessitat de l'absurd. I dic que és absurda perquè, així com fan l'un i l'altre, només ens sabem referir a ella invocant una necessitat no menys forta però oposada, la necessitat d'ordre i de raó. El fet que Lewis Carrol dilucidi la genuïnitat de celebrar l'aniversari mitjançant la possibilitat que pugui existir una tradició matemàticament inversa, ens fa pensar dues coses: la primera és que, certament, el valor d'una tradició resideix en el fet que aquesta tingui exactament el caràcter que té, i no un altre; la segona és que els motius que fan que les nostres tradicions esdevinguin genuïnes són, ben mirat, una poca-soltada. Nogensmenys, quan Borges desmitifica, amb tota la solvència del seu escepticisme, el possible –i no realitzat– centenari en vida de la seva mare, el que vertaderament està fent és un secret homenatge als inexactes noranta-nou anys que *sí* que va viure sa mare.

El poeta Wystan Hugh Auden escriu en algun lloc: «Tots som aquí per a ajudar-nos els uns als altres. Per a què hi són els altres, és quelcom que només Déu sap». Certament –i més enllà de la brillantor de la ironia–, hi trobem un salt qualitatiu respecte als dos exemples anteriors. En aquells, el joc d'oposicions i identificacions diríem que era més proper a la matemàtica que no pas a la poesia; la sincronia de la seva disposició irònica probablement és trans-

portable a qualsevol circumstància o moment històric similar. Ben al contrari, l'expressió del poeta anglès no concedeix cap mena de dubte pel que fa a quin és el discurs del passat sobre el qual pivota ni quin és el present que tot just denuncia.

La funció de la ironia, en poesia, és la de dinamitar la identitat dels valors reconeguts, no perquè els lectors se'n descreguin, sinó perquè ells mateixos, amb paraules que responguin al seu present real, s'ocupin de re-identificar-los. Tota ironia poètica és, en realitat, una contra-ironia envers un discurs ètic preestablert, la tensió estètica del qual ja ha estat despullada per la realitat. (Sortint-nos un segon de la poesia *stricto sensu*: quan Nietzsche sintetitza la ironia romàntica, no ja amb aquella *boutade* que «Déu és un problema de gramàtica», sinó afirmant que «Déu es pensa a si mateix», però que «només pot fer-ho per mitjà de la seva antítesi», de fet està exigint una relectura materialista dels passatges bíblics, on Déu sigui Creador només en la mesura de la nostra capacitat per a desobeir-lo, i sigui immortal només en la mesura de la nostra mortalitat.) Tornant, doncs, a la poesia, veiem, en dos exemples conseqüenciats, un de T. S. Eliot de 1922 i un altre de Samuel Beckett de 1953, aquesta funció de la ironia com a revestiment dels valors establerts.

Precisament aquesta mena de teologia negativa de què parlàvem, juntament amb el modelatge que el simbolisme francès exerceix sobre les flors malignes de Baudelaire –Llucifer del segle, en aquell temps sense polvorines a la cara–, arriben a Europa les anomenades avantguardes poètiques, durant el primer terç del segle XX. D'entre totes les seves manifestacions, ens fixem en un autor i en un text, T.S. Eliot i la seva *Terra gastada*. Dividit en cinc apartats, el poema s'edifica sobre el contrast permanent entre la sòrdida ciutat europea postindustrial i la incansable recreació de tot l'imaginari cultural d'Occident. La «ciutat irreal», on «cada home - tenia fíts els ulls en els seus peus» i pel lliscar suau del Tàmesi «se sent - el cruixir d'ossos, i un riure sord d'orella a orella es va estenent», en definitiva la natura estuprada de Londres conviu, en el poema d'Eliot, amb personatges d'Ovidi, passatges del Dant, resonàncies bíbliques i recreacions de rituals primitius de fertilitat. El passat s'inserta així dins el present, de cap manera per a rescatar-lo, sinó, ben al contrari, per a subratllar l'estat ruïnós

de l'herència que rep l'home modern, «un munt d'imatges fetes a trossos» l'ordre del qual se sent destorbat per l'instint creatiu, un desig vital que sacseja la vida com la primavera quan remou cruelment els lilàs:

Quines son les arrels que s'arrapen, quines branques creixen
en aquesta pedregosa desferra? Fill de l'home,
tu no ho pots dir ni endevinar, tu no coneixes
sinó un munt d'imatges fetes a trossos, on el sol bat.

Aquesta sentència, en el bell començament del poema, configura la frustració de la mateixa empresa poètica que tot just arrenca, en què un personatge múltiple concretat en el savi Tirèsias recorre cinc-cents versos en la recerca d'un mot capaç de contenir la no-lingüisticitat del seu desig:

Datta: què hem donat?
Amic meu, la sang batzegant-me el cor,
l'aterridora gosadia del do d'un moment
que no pot mai retreure tot un temps de prudència,
és en virtut d'això, d'això sol, que hem existit
que no podràs trobar en les necrologies
ni en els records que drapa benèfica l'aranya
ni dessota els segells que el flac procurador
romp a les nostres cambres buides.

El substrat irònic de les avantguardes, efectivament, consistí en la lluita, conscientment infructuosa, envers els límits de l'expressió racional. Amb Breton i tota la seva *troupe*, la incoherència esdevé càlcul, i les idees de tota la tradició filosòfica i cultural aspiren a convertir-se en l'arc de sant Martí. A la fi, una renovada dictadura de l'esperit que, seguint el crit de guerra dadaïsta, pretenia «destruir la poesia pels seus propis mitjans».

Tanmateix, després de l'eclosió avantguardista, sens dubte necessària en el terreny de l'art i en concret de la poesia, es va instal·lar a Europa el vertader feixisme, aquell que no entén d'ironies. I tots en coneixem les brutals conseqüències. Sota una Europa central derruïda, i sobre la paraula «Auschwitz» com a símbol de la

vergonya, s'hi va apilar la (quasi) realització d'un somni paranoic, l'aniquilació de sis milions de jueus. En el terreny de la poesia, cap altre com l'exigència, tant exacta alhora que impossible, de Theodor Adorno: «Si us plau, cap poema després d'Auschwitz!» Així és com va néixer la literatura del silenci, també anomenada de l'absurd.

«Esta voz que habla—diu un personatge de Samuel Beckett de l'any 1953—, sabiéndose mentirosa, indiferente a lo que dice, demasiado vieja quizá y demasiado humillada para poder decir alguna vez, finalmente, las palabras que la hagan cesar, (...) esta voz que no escucha, atenta al silencio roto por ella, por donde quizá un día recuperará el prolongado suspiro claro de adviento y adiós, ¿es acaso una voz?»

L'alè poètic dels textos de Beckett es configura entorn d'una negativitat infinita. En molt pocs textos literaris els signes superficials s'orienten d'una forma tan elaborada envers l'absència expressa de significat. En un assaig de joventut el mateix Beckett va escriure que «l'artista és actiu, però negativament, i recula davant la nul·litat dels fenòmens extracircumferencials, atret cap al vòrtex del remolí».

«El amor—diu el protagonista de *La innombrable*—, he aquí un cebo que no ha fallado nunca. Había dado ya una buena decena de pasos, si se pueden llamar así, desde luego no en línea recta, sino siguiendo una curva muy pronunciada. Probablemente me metí en una especie de espiral invertida, quiero decir una espiral cuyos anillos, en vez de ir ampliándose se fueran reduciendo, hasta ya no poder continuarse, visto el espacio de especie en el que se suponía que debía hallarme. En aquel momento, ante la imposibilidad material de ir más lejos, sin duda me hubiera visto obligado a detenerme, libre en rigor para en seguida reanudar mi marcha en sentido inverso, o mucho después, desatornillándome en cierto modo, después de haberme atorillado bien. Es inútil desviarse, sé un montón de cosas. Pero aquí se presenta la dificultad. Pues si a fuerza de enroscarme valía la pena querer ir más deprisa, si a fuerza de enroscarme tenía fatalmente que concluir por encontrarme clavado, incapaz de ir más lejos so pena de disminuir de volumen o de penetrar literalmente en mí mismo, y, sin em-

bargo, forzado, la palabra no es bastante fuerte, a inmovilizarme, en cambio, una vez lanzado en el otro sentido, ¿no debería normalmente desarrollarme hasta el infinito, sin que nada pueda ponerle fin, toda vez que el espacio en que se me echó es globular, a menos que se trate de la tierra, lo que da lo mismo, yo me entiendo? Pero ¿dónde está, en fin de cuentas, la dificultad? Juraría que había una.»

La maquinària irònica de Beckett disposa un món fantasmal en el qual els valors vitals i morals s'han extingit de la Terra com ja ho feren els dinosaures fa milions d'anys. Els personatges beckettians son herois grotescos en la mesura en què, davant aquest no-món, aquesta no-vida, enmig de situacions tan patètiques com el simple fet d'empaïtar un orinal amb la punta d'un bastó, mai no perden la integritat i l'instint salvatge de viure. I aquest atributs, representats en el no-món de Beckett, per refracció, mitjançant un paral·lelisme estètic amb el sí-món, malgrat tot, en el qual viu el lector o espectador, en el qual vivim tots i des del qual llegim Beckett, funcionen en la nostra ment com a veritaders valors d'afirmació de la vida, inclusivament al bell mig de tanta mortandat. Com observa Frederick Karl quan situa el dropo en el centre de la problemàtica beckettiana, «els esforços de Murphy per no treballar es converteixen en una nissaga de la ingenuïtat i de la bravesa humanes. Desafia tota la societat per poder ser ell mateix». En efecte, el descens cap a un territori immoral i absurd el realitzem irònicament de la mà d'uns «gladiadors moribunds» que, un cop arribats al final de la partida, no tindran per oferir-nos res que no sigui la seva tendressa infinita. Com escriu Harold Bloom, «al mateix temps que esperem Godot, també podem, de passada, esperar el dia en què nosaltres, un cop morts, també ens tornem a despertar».

Ara ja podem observar com la dialèctica entre vitalisme i nihilisme recorre camins perfectament inversos en el text d'Eliot i en els de Beckett. De manera molt sintetitzada, podem dir que aquell mirall, sobre el qual s'organitza la frustració de la modernitat i que provoca una recerca desesperançada, en el personatge de T.S. Eliot, envers la subjecció del seu anhel, és un mirall l'absoluta destrucció del qual provoca, en la dels personatges de Beckett, el reciclatge dels valors més tradicionals. Allà on la ironia poètica

d'Eliot consistia en un cop d'Estat, en nom de la llibertat, precisament contra allò que ens fa lliures, el llenguatge i les paraules, una vegada confirmada la massacre històrica d'Auschwitz, els poetes d'aquell present, Beckett entre ells, van transformar-la en la contra-ironia d'acceptar cegament la nostra vida de cucs i baldats, la nostra realitat d'esclaus del no-res, precisament des de la confiança brutal que els sentiments essencials que n'aflorarien anirien en favor –i mai en contra– de la vida.

Hem vist, doncs, una interpretació on la ironia latent en el text literari funciona com a circumstància a partir de la qual realitzar l'exercici de continuïtat i ruptura amb la poètica immediatament anterior. Tantmateix, el *constructe* que avui entenem com a història de la literatura, de ben segur que es prestaria a ser explicat per mitjà d'aquesta operació. Efectivament: sense temps per a entrar en més detalls, la maniobra no és diferent d'aquella que fa Cervantes, pare de la novel·la moderna, a partir de la novel·la picaresca, invertint el punt d'honor exagerat i, per refracció, grotesc, de Guzmán Alfarache, amb un trist cavaller que es passeja pels deserts de la Manxa amb un orinal enroscat al cap, el vitalisme i la creativitat del qual esdevenen entranyables. O, tanmateix, en el mite bíblic de Salomé, pivotant sobre el símbol de la decapitació, no hi trobaríem el negatiu del llibre de Judit? No s'hi transllueix el revers de la noblesa insubornable de la jueva, que es prostitueix per salvar un poble, en la virginitat solipsista de la filla d'Herodíes, que excita el poder per tallar la intel·ligència del precursor de Jesús? «L'infern», com escriu D'Aurevilly tot comentant la *Salomé* de Wilde, «és el buidatge del paradís».

COL·LOQUI

Carles Llinàs: S'ha dit una cosa que cal completar. S'ha dit que el feixisme és l'absència d'ironia, i suposo que és cert. Però també deu ser cert que és la perfecta ironia: la substitució de la realitat per la pura ficció...

Israel Forteza: És veritat. L'altre dia Manuel Vicent deia en un article que si Hitler no hagués suspès en l'Escola d'Arts de Berlín no hauria passat el que va passar. Sobre la frase d'Auschwitz, és clar que és impossible de realitzar... Però Günter Grass, que en la seva joventut va pertànyer a les joventuts hitlerianes, diu en algun lloc que després del nazisme ha d'escriure d'una altra manera, sense encobrir el que ha estat un desastre, sense ocultar res...

Jordi Sales: Aquesta frase sobre que a Hitler el van suspendre de dibuix a Viena... És molt difícil saber el que hauria passat, en història no es pot raonar així... I sobre això d'Auschwitz i de posar fi a la història, és una qüestió molt delicada. L'art, quan es tematitza massa en lloc d'executar-lo, és que no va... Entrant en la qüestió de la frase: no sé si es podia escriure la *Iliada* després de Troia! No, la cosa va d'una altra manera. Quin és el sentit de l'escriptura humana? Si no hi ha res a dir, per què es convoca un públic per dir-ne les novetats? El fenomen de convocar la comunitat es realitza en l'esperança d'una certa paraula: l'esperança de constituir una comunitat entorn d'una celebració de la paraula. Auschwitz, certament, és l'antítesi d'això; però la resposta que escau no és el silenci sinó la paraula que pugui reparar la comunitat, ni que sigui la paraula de dol. El moment de la creació és la creació de la festa que convoca i, com a creació de la festa, creació d'un públic que és cridat a reunir-se. Contra la frase, doncs, i tant que després d'Auschwitz hi cap la poesia! La desfeta reclama una refundació de la comunitat, i això reclama una paraula fundadora.

Ferran Margarit: No hem de renunciar mai a estudiar el fenomen del feixisme, amb esperit analític. El feixisme és el pitjor que pot passar; el poder és una tècnica, no és filosòfic. Aquí, per molt que parlem de feixisme, no estem en el lloc adequat.



Sr. Israel Forteza.

SEGON ÀMBIT
POESIA POPULAR

ACTES ETNOPOÈTICS, ACTES DE PARAULA

DR. JOSEP M. PUJOL.

Universitat Rovira i Virgili (Tarragona)

Les meves paraules d'avui em temo que no arribaran a constituir una ponència de debò. Confesso des d'ara que prenc la paraula més per temptejar i aprendre que no pas per proposar aportacions consolidades. El cas és que, en rebre la invitació de venir a Vic, per correspondre a la vostra cortesia vaig voler triar un punt de vista que tingués algun component filosòfic, i em va semblar que, d'acord amb el que em proposava Ignasi Roviró, hi podria escaure la contemplació de l'anomenada «literatura popular» a la llum de la teoria dels actes de paraula. Em satisfaria que les meves disquisicions poguessin aportar algun punt de vista complementari a un excel·lent treball teòric seu sobre la noció de folklore.

El present text va constituir la base de la meua ponència al Col·loqui que ara s'edita, i va ser completat en la seva versió oral amb una sèrie de comentaris sobre diversos exemples d'interacció folklòrica, particularment en el terreny de la cançó, i matisat amb algunes apreciacions que ara no hi consten. Davant la impossibilitat material per part meua de poder reconstruir, dintre els terminis lògicament establerts per a la publicació de les actes del Col·loqui, la versió efectivament pronunciada, em decideixo a fer públiques aquestes notes amb l'esperança que tanmateix resultaran prou intel·ligibles i sobretot permetran imprimir també el col·loqui posterior, que va resultar per a mi molt interessant i que espero aprofitar quan arribi l'hora de revisar aquest treball amb el deteniment necessari.

És del tot segur, però, que amb les meves ganes de complir l'encàrrec i quedar bé he estat massa agosarat i que m'hauré endinsat per camins que vosaltres domineu molt més que no pas jo, que em trobo exactament en la situació contrària dels autèntics ponents. La meva petició de benevolència no té, doncs, res a veure amb el conegut tòpic exordial.

És sabut que Austin com a filòsof del llenguatge no és partidari de considerar la literatura¹ com un acte de paraula, o almenys com un acte de paraula normal, però això no ha impedit que la seva teoria hagi pogut traslladar-se i aplicar-se a l'estudi de la literatura. Ara bé, desconec que hi hagi bibliografia sobre la seva aplicabilitat al cas de l'anomenada literatura popular. És el que em proposo de fer en la sessió d'avui.

La teoria dels actes de paraula d'Austin desplaça l'atenció del que *és* el llenguatge cap al que *fa* el llenguatge i veu un *procés social* allà on altres filosofies del llenguatge veuen només una *estructura formal*. Saussure va ser el primer a reconèixer que el llenguatge és una forma, no una substància, i després d'ell la investigació lingüística ha centrat la seva atenció sobre les característiques abstractes que exhibeix el llenguatge amb independència d'on i quan es fa servir. La teoria dels actes de la paraula indaga més aviat la força productiva del llenguatge, que depèn totalment d'on i de quan s'usa, i analitza el poder del llenguatge en la comunitat.

Aquest poder que té el llenguatge és fruit de la seva capacitat «performativa», un concepte que Austin va examinar sistemàticament, com és sabut, en *How to do things*

1. Parteixo del fet que la literatura es fa amb la llengua, cosa que l'etimologia –a l'inrevés del que sol passar– no aclareix pas adequadament: *literatura* empeny a creure que la creació artística verbal és cosa de lletra, d'escriptura, que és un ús concret de la llengua. La definició de literatura que donaven els vells manuals escolars era força més comprensiva: la literatura, deien, és «la expresión de lo bello por medio de la palabra».

with words, on es proposa de distingir entre l'ús constatatiu del llenguatge —el que descriu el món des de fora—, sotmès a l'arbitri de la veritat i la falsedat, i el performatiu (no m'atreveixo a dir *executiu*, que és el que hauríem de dir), que situa el llenguatge dintre el món perquè contribueix a crear-lo.

Del cos teòric que hi ha en *How to do things with words*, ara voldria destacar-ne tres elements que seran rellevants per a la meua intervenció.

El primer és que, per a aconseguir fer coses, el llenguatge performatiu extreu la seva força de l'acceptació col·lectiva d'aquest ús. La col·lectivitat pot ser tan petita com dues persones, diu Austin, però el llenguatge performatiu no pot correspondre mai a la iniciativa d'un individu tot sol².

Una altra de les característiques que m'interessa remarcar és que el llenguatge performatiu requereix l'èxit en l'acte de comunicació, i aquesta és una de les diferències més notables respecte a l'ús constatatiu: requereix el que Austin en diu *audience uptake*: que el destinatari l'assumeixi. Austin ho converteix en la seva famosa regla a.1: «Ha d'existir un procediment convencional acceptat que tingui un determinat efecte convencional, un procediment que inclogui l'enunciació de certes paraules per part de certes persones en certes circumstàncies.» Les altres cinc regles deriven d'aquesta.

La tercera de les observacions d'Austin que voldria retenir és que, a diferència del llenguatge constatatiu, el performatiu no té res a veure amb l'alternativa veritat/falsedat sinó amb si s'adiu o no s'adiu amb els requisits de la convenció (el que Austin denomina amb una paraula anglesa de traducció una mica complicada: *felicity / infelicity*). Les paraules *fan co-*

2. Austin nega la possibilitat que un individu tot sol pugui formar una col·lectivitat, però per al folklore el cas no és tan clar. Crec que hi ha algun moment en què un individu pot actuar com a emissor (cantant / llaurador) i destinatari (llaurador / cantant) del seu acte comunicatiu, com passa amb les cançons de llaurar.

ses quan invoquen amb èxit una convenció; el fracàs a produir aquest efecte indica que s'ha trencat o no s'ha complert el ritual de la convenció.

En relació amb això, Austin parla de la *força il·locutiva* dels actes lingüístics. La *forma* locutiva s'exhaureix *dintre* l'enunciat lingüístic; la *força* il·locutiva és una combinació del llenguatge amb una pràctica social. Quan algú diu alguna cosa amb intenció ofensiva sobre la intel·ligència d'algú altre o sobre la disponibilitat sexual de la seva mare, està posant a prova perillosament la capacitat del llenguatge per a fer coses, per produir efectes. La veritat o la falsedat de l'insult són irrellevants per a avaluar-ne la força il·locutiva: només pot determinar-la el context³. Una senzilla constatació com «La porta és oberta» pot equivaler, segons el context en què s'insereix, a una *petició* que algú la tanqui, a un *avis* perquè algú no caigui, a un *reny* a algú que ha fet alguna cosa mal feta, etc. En conseqüència, per a entendre què diuen les paraules només cal que mirem les paraules; per a entendre què *fan* hem de tenir en compte les persones que les usen. Qualsevol anàlisi d'un acte il·locutiu ens confronta amb la interacció entre individus dintre una matriu social.

Després d'haver establert amb fermesa la diferència entre els constatatius i els performatius en la primera de les conferències de Harvard, en la penúltima, l'onzena, Austin explica que no hi ha enunciats constatatius per oposició a enunciats performatius, sinó usos locutius i usos il·locutius del llenguatge, és a dir, que [p. 27] des del moment en què la teoria dels actes de paraula contextualitza els enunciats concentrant l'atenció sobre què fan com a il·locucions, impedeix descontextualitzar-los per prestar atenció únicament al que diuen en quant *locucions*; l'oposició no és entre

3. Austin distingeix acuradament entre el *context convencional* pertinent per a l'estudi de la força il·locutiva dels enunciats performatius i el *context físic* que permet determinar el grau de propietat descriptiva dels enunciats constatatius

afirmacions constatatives i actes performatius, sinó entre actes constatius i les «construccions lògiques» que poden fer-se a partir d'ells al preu de no fer cas de l'acte realitzat i contemplar només la «proposició» continguda en la «frase». Ja se sap que un insult ofèn, però també és un fet conegut que «les veritats ofenen».

En la mateixa conferència XI, Austin, després de demostrar que l'expressió de la veritat no és l'única tasca de les proposicions constatatives reeixides, passa a examinar la possibilitat que el mateix concepte de veritat sigui una «construcció convencional» que mostri la mateixa variabilitat social que els procediments que estan a la base d'actes de paraula canònics com prometre o apostar, és a dir, que el valor de veritat constatatiu sigui una *performance* subjecta a protocols col·lectius amb el mateix poder *constituti*u que els que estableix qualsevol altra força il·locutiva. La raó és que no podem contestar la pregunta de la falsedat o la veracitat d'una afirmació a menys que coneguem les condicions sota les quals funcionarà la resposta. L'exemple clàssic d'Austin és «França és hexagonal»: per a un geòmetra que sigui invitat a definir-se *ex cathedra* la frase és absurda, per a una persona que hagi de fer-se una mínima idea de la forma del territori francès la frase funciona com una descripció suficient.

La qüestió del concepte de veritat com a construcció convencional subjecta a variació social té un exemple preciós en una narració inserida en una interacció etnopoètica que publicarem pròximament en un llibre sobre llegendes urbanes que he treballat amb el Grup de Recerca Folklorica d'Osona.

Es tracta d'un enregistrament espontani fet casualment en un estudi radiofònic. En un moment determinat, el conductor del programa, que en presència d'un llicenciat en biologia està entrevistant una persona que té un cocodril a casa seva, comença a explicar: «Hi ha la llegenda famosa

que durant la dècada dels seixanta es va posar de moda als Estats Units tenir animals exòtics, però quan se'ls feien grossos no tenien més alternativa que posar-lo al vàter, tibar la cadena i baixaven. I es veu que van trobar un hàbitat prou adaptable, no?, sota les clavegueres de Nova York, i es van anar fent grossos; diu que mutaven, es tornaven blancs i eren cecs...» Com es pot veure, el narrador ha qualificat espontàniament el seu relat de llegenda. A continuació, el llicenciat en biologia afirma amb gran aplom: «Efectivament.» El conductor fa marxa enrere sense cap dificultat: «¿És així, N.? Sí? Això, és llegenda o...?» I el biòleg reprèn, amb to de gran seguretat: «No, no. És cert. La gent que treballava allà de pouers es van trobar un bon dia, doncs, que hi havia uns animals molt grossos... i que... s'alimentaven... bàsicament, doncs, de restes i de rates», i continua la narració.

La «negociació» de la veritat ha tingut lloc davant el propietari, que més endavant explicarà que els cocodrils necessiten un hàbitat que se situï invariablement a l'entorn dels 25/26 °C i que, per tant, no podrien viure al jardí de casa seva, al Vallès. El biòleg, per la seva banda, sap forçosament que el cocodril és un animal de sang freda, i que no pot sobreviure en les condicions per a ell extremes d'una ciutat com Nova York, on a l'hivern acostuma a nevar amb freqüència. I, això no obstant, ni l'un ni l'altre no reaccionen. L'explicació d'aquest fenomen és que, com saben els investigadors en etnomedologia, la conversa —el tipus d'interacció que estaven duent a terme— no pot funcionar sense un grau mínim de complicitat entre els participants, que li donen un to informal característic, que fa, en primer lloc, que els dialogants parteixin d'una actitud bàsica de franquesa i confiança mútua, i en segon lloc que estiguin disposats a admetre que les persones, les coses i el món són el que aparenten, sense aturar-se a rascar per veure què hi ha sota la superfície de les aparences. Els científics estan obligats professionalment a anar més enllà de les aparences

i a no acceptar allò que es dóna per descomptat, a qüestionar-se la superfície de la realitat i a cercar sempre proves de tot, però tothom sap que una actitud d'aquest tipus portada de manera coherent i sistemàtica posaria fi a qualsevol conversa en pocs segons i conferiria a la persona que la manifestés un merescut estigma d'antipatia i nul·la sociabilitat. És evident que si el biòleg, en un examen o requerit per una autoritat judicial, hagués hagut de pronunciar-se sobre les possibilitats de subsistència d'un animal poiquiloterm en un clima que oscil·la normalment entre -2 i $+29$ °C, hauria contestat negativament sense el més petit dubte. Ara bé, el fet que la interacció sigui informal i que el biòleg i el conductor estiguin interessats –com es desprèn de l'anàlisi de l'escena– a recriminar al propietari de l'animal que tingui en captivitat un animal salvatge, fa que s'accepti una altra «veritat» sense que ni tan sols la persona «perjudicada» protesti.

Les observacions d'Austin que acabo d'apuntar destaquen que la mort de l'oposició constatatiu/performatiu equival al naixement de l'oposició entre el llenguatge considerat en ell mateix i el llenguatge inserit en el món, entre locucions i il·locucions.

Davant d'Austin, els crítics literaris han reaccionat en general a favor, i els lingüistes en contra: tant les progènies de Saussure com les de Chomsky s'han esforçat a mantenir separades la locució i la il·locució; desconec, però, que hi hagi bibliografia sobre la reacció dels folkloristes. La cosa és fins un cert punt paradoxal, perquè el mateix Austin nega més d'una vegada que calgui comptar el llenguatge literari entre les paraules que fan coses.

Un enunciat performatiu serà, per exemple, buit o nul *d'una manera peculiar* si el pronuncia un actor dalt de l'escenari, si s'introdueix en un poema o si apareix en un soliloqui. Això s'aplica de manera similar a tots i cadascun dels enunciats –un autèntic canvi de dimensions oceàniques en circumstàncies especials. En aquestes circumstàncies, el

llenguatge no s'utilitza seriosament des del punt de vista de la intel·ligibilitat, sinó de forma *parasitària* sobre el seu ús normal –de maneres que cauen sota la doctrina dels usos atròfics [*etiologies*] de la llengua. Tot això ho *excloem* de consideració. Els nostres enunciats performatius, reeixits o sense reeixir, s'han d'entendre com a emesos en circumstàncies ordinàries (Conf. II).

Qui parla aquí és, doncs, un filòsof «del llenguatge ordinari», i en opinió seva la literatura no figurava entre els usos ordinaris del llenguatge: quan les paraules entren en un text se situen més enllà de les convencions socials en què han d'interaccionar per a tenir força il·locutiva. Al capdavant, Austin comparteix l'actitud formalista respecte a la literatura que la seva mateixa teoria nega de manera tan decisiva.

Però si la característica definitiva de l'acte il·locutiu és el seu convencionalisme, és lícit que ens demanem com s'ho fa Austin per a creure que un llenguatge tan subjecte a la convenció com el literari pugui no tenir res a veure amb l'acte il·locutiu. En el llenguatge literari no hi ha *absència* de convencions sinó *presència* de convencions d'un tipus especial, i casos com el de Salman Rushdie i els destins en general dels escriptors sota els estats autoritaris demostren la força il·locutiva de la literatura.

Però ara el meu tema no és la literatura *escrita*. Em sembla evident –si ens atenem als exemples que dóna– que quan Austin parla de «llenguatge ordinari» vol dir fonamentalment llenguatge oral, cara a cara entre els dialogants. La pregunta és: què passaria si trobéssim interaccions orals, cara a cara, basades en una articulació literària del llenguatge? Per la força de l'atròfia del llenguatge literari –per utilitzar la terminologia d'Austin–, es podria argumentar que estarien mancades per aquest fet de força il·locutiva? La part de la literatura, ¿hauria de considerar-se com a generadora d'atròfia, o podria reintroduir-se com una contribució a la seva força il·locutiva?

No és cap sorpresa quina ha de ser la meua resposta: des de 1985 he estat defensant una noció de folklore—entès com a literatura popular o literatura tradicional— basada precisament en la seva consideració com a acte comunicatiu, molt sovint, però no sempre, de paraula (més endavant tornarem sobre aquesta qüestió). Des de les darreries de 1979 que vaig assumir l'ensenyament d'aquesta matèria a la universitat sempre m'havia preocupat la manca de definició teòrica d'aquesta disciplina. Per més que cercava, no trobava cap tret que separés netament la literatura popular de la literatura escrita. Els folkloristes tradicionals no m'oferien sinó un repertori inarticulat, purament acumulatiu de textos impresos—amb idèntic estatus ontològic que els de la literatura escrita— aplegat sense cap criteri explícit. Finalment, gràcies als treballs d'alguns folkloristes nord-americans de la fi dels anys seixanta, pertanyents a l'escola que allí se'n diu contextualista, vaig trobar-lo precisament en una característica que comparteix amb les interaccions directes orals que analitza Austin i que el dotava d'una força il·locutiva immediata i del mateix tipus, absolutament de la força il·locutiva de la literatura escrita, caracteritzada pel diferiment.

Vaig abandonar aleshores la noció de folklore com a producte acabat i tancat per desplaçar l'atenció cap a l'esdeveniment comunicatiu: l'acte que a manca d'un adjectiu millor anomeno «etnopoètic». Com a actes de paraula que eren, estaven potencialment dotats de força il·locutiva que podia reeixir o fracassar d'acord amb una convenció específica.

El folklore no és més que un tipus especial de comunicació que s'utilitza en determinades situacions difícils, delicades o potencialment conflictives que es produeixen entre persones que estan en contacte directe.

Algunes vegades l'altra persona és una mica lluny i no ens pot sentir bé del tot, o no és accessible per raons socials, o és massa petita perquè ens entengui si nosaltres li parlem

com si fos gran, o temem que el nostre silenci creï una situació violenta, o bé que les nostres opinions, expressades obertament, resultin massa agressives, prolixes o socialment conflictives... En tots aquests casos es pot recórrer al folklore per a superar l'obstacle comunicatiu: el pregonador modulava la veu per augmentar-ne la potència i fer-la arribar més lluny; l'automobilista emmudit per la seva closca motoritzada respon a un toc de clàxon intempestiu exhibint el puny clos amb l'índex i el dit petit estesos; els fadrins sortien de ronda i acudien al vers i a la melodia, protegits per portes i porticons tancats, per fer saber a les noies casadores certes intimitats que podien resultar del seu interès; les mares explicaven el conte de la rateta per aconseguir que la criatura s'estigués quieta i engolís els àpats; i tots expliquem acudits quan el silenci podria resultar incòmode si no es trenca amb una riallada (i encara en aquest cas ho podem aprofitar per a donar a conèixer indirectament les nostres opinions polítiques o per a fer propaganda dels nostres prejudicis ètnics o sexuals, etc.).

El folklore, com acabem de veure, consisteix a dir les coses d'una manera diferent de com les diem en una situació normal. Consisteix a dir-les d'una manera artística: cantant, en vers, acudint a metàfores o substituint els arguments de la lògica per narracions...

Els requisits que es necessiten perquè hi hagi folklore són molt senzills i coincideixen amb el tipus d'intercanvi lingüístic privilegiat per Austin: 1) que hi hagi dues o més persones (alguna vegada, per excepció, nosaltres mateixos podem ser el nostre propi públic); 2) que aquestes persones estiguin en contacte directe (ni que sigui amb la utilització d'instruments comunicatius, com el telèfon o les videoconferències); 3) que comparteixin com a mínim un sistema de signes (verbals, escrits o gestuals); i, naturalment, 4) que hagin de resoldre algun obstacle d'ordre material o social derivat de la mateixa situació comunicativa en què es troben.

Convé de remarcar que la base humana del folklore és, exactament, el petit grup de gent que està en contacte directe, de manera fixa (tertúlies, grups de convivència domèstics, laborals o escolars, colles, etc.) o ocasional (desconeguts que coincideixen un breu moment, passatgers en un mateix compartiment de tren, participants en un foc de campament, etc.), no les agrupacions socials més complexes, siguin la localitat més petita o la nació.

Els avantatges d'una concepció d'aquest tipus són múltiples. Pel fet de deixar de ser considerats com a productes acabats per a passar a ser actes de paraula, el folklore recupera: la seva complexitat comunicativa, i els seus elements constitutius poden ser isolats i identificats adequadament. En una cançó de bressol, per exemple, el destinatari de la interacció folklòrica –l'infant en procés d'agafar el son– no té en compte la *lletra* de la cançó que li canta la mare, sinó que reacciona només a la *melodia*. Això explica que la lletra de les cançons de bressol no sigui l'element que les caracteritza com a tals, sinó únicament la part melòdica. A l'àrea catalana una bona part de les cançons de bressol «llargues», del tipus balada (com, per exemple, «La mare de Déu | quan era xiqueta») tenen una lletra religiosa. La publicació de cançons de bressol sense les tonades és, doncs, absurda.

Recupera, també, la possibilitat de reeixir o fracassar, i en conseqüència la possibilitat de ser jutjat críticament.

Pel fet de passar a ser considerats actes comunicatius concrets, els actes de paraula folklòrics:

– Recuperen la seva concreció temporal, espacial, social i humana i perden la seva condició anterior d'abstraccions ucròniques, atòpiques, asocials i anònimes, condició que es revela com una construcció *a posteriori* dels investigadors a partir dels seus prejudicis i de l'aplicació d'uns mètodes reduccionistes i distorsionadors.

El model positivista, que creia que el folklore era un atribut

inherent als «textos», tenia limitacions que no han deixat de pesar sobre els reculls folklòrics, que apleguen cançons i relats extrets del «poble» de factura encara essencialment romàntica que va assumir; un «poble» concebut com un tot homogeni els membres del qual s'acollien amb idèntics drets a l'estatus únic d'«informants», sense destriar-se en individus responsables del seu art i dels seus repertoris; els seus noms consten sense cap detall pertinent que informi de l'«execució». El folklore esdevé així un absolut: el folklore d'un *topos* ideal cristal·litzat a l'entorn de topònims sense homes ni dones, pobres ni rics, convilatans ni forasters, joves ni vells, pagesos ni botiguers, devots ni descreguts, sogres ni gendres, lletrats ni analfabets, barris ni famílies...

Coberta per un vel d'anonimat introduït per decisió editorial, l'oralitat esdevé en aquests repertoris un magma uniforme dins el qual queden sense resposta les preguntes dels investigadors que s'interessen pel que hi ha darrere les traces textuals del folklore.

Recuperen el ple usdefruit de la seva singularitat, i en conseqüència la tradició deixa de ser valorada amb preferència sobre la variació, cosa que els impedeix que puguin ser fixats en repertoris ni convertir-se en patrimoni *nec varietur*⁴.

Finalment, en no poder fixar-se, deixen de ser susceptibles de ser presos com a coartada dels fonamentalismes identitaris, siguin de nivell nacional, regional o local.

4. Per a un exemple concret d'anàlisi de variants per sobre dels elements estables, remeto al meu estudi sobre les versions catalanes del conte AaTh 122A: «Variacions sobre un tema narratiu: El llop cerca esmorzar (AaTh 122a) a les terres catalanes», dins Joan MAS I VIVES, Joan MIRALLES I MONTSERRAT i Pere ROSSELLÓ BOVER (eds.), *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* [Palma de Mallorca, 8-12.IX.1997], col·lecció Abat Oliba 218, Barcelona: AILLC – Universitat de les Illes Balears – Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1999, vol. II, pp. 337-364.

COL·LOQUI

Ignasi Roviró: Jo voldria remarcar algunes coses que m'han semblat molt suggeridores. Comencem tornant al locutori de ràdio on es va donar el fet del cocodril. Imagina't que jo sóc el biòleg i m'expliques tot això dels cocodrils. Tinc dues opcions: o dir que és mentida o seguir la veta. Fa un temps jo em pensava que cal dir la veritat, però ara no ho tinc tan clar. Com enfrontar el rumor? Amb la veritat científica? Si ho faig així hi ha un desplaçament, perquè ja no respecto el llenguatge del rumor: passo al llenguatge de la ciència, i això, donada l'ocasió, molesta. El rumor convida a mantenir-se en l'àmbit de la narrativitat, que té un criteri de veritat diferent del de la ciència...

Josep Maria Pujol: Evidentment hi ha convencions que governen la conversa, unes convencions en què no entren ni la confrontació ni la veritat científica. Qui infringeix les regles trenca la conversa.

Ignasi Roviró: De la noció de folklore, jo hi veig dues o tres morts i resurreccions. En primer lloc, desapareix la noció de poble i, al seu lloc, apareix un grup virtual que es fa i es desfà en la mesura en què apareix el rumor; hi ha grups d'oients, no hi ha un poble que escolta...

Josep Maria Pujol: ... és un poble més petit, de «quita y pon»...

Ignasi Roviró: ... En segon lloc, canvia igualment la noció de tradició. Ja no es tracta de transmetre un saber: la força ja no està en allò transmès, sinó en l'acte de transmissió. Es tracta de construir (*póiesis*) amb unes regles determinades. La força de l'argument està en la seva forma i no en el seu contingut. Ens podríem demanar, però, si qualsevol argument pot ser modelat de manera que sigui folklore... Per fi, en tercer lloc, hi ha també la mort de l'èxit assegurat: estem en la mort de l'eternitat i el domini de la pura mutabilitat.

Josep Maria Pujol: Has posat els límits del folklore. Un parell de coses: com a estudiós del folklore no estic disposat a que em demanin més del que es demana als crítics literaris. Posaré els límits del folklore només si ells posen els límits de la literatura. Jean Genet, crític literari, distingeix la ficció de la dicció, i diu que el que

confereix a un text el caràcter de literatura no és la primera sinó la segona, és a dir, el *com* es diu. Si assumíssim aquest criteri resultaria que el folklore no té límits: qualsevol argument pot ser folklore... Jo recordo un amic meu, dotat per als negocis, que va muntar un negoci de venda de pinzells. En un sopar ens va explicar la seva experiència de treball en una empresa catalana: vam quedar embadalits per la construcció de com refeia l'experiència. Si atenem només a la forma, qualsevol cosa articulada adequadament té l'estatut de comunicació folklòrica.

Dídac Ramírez: M'ha agradat molt la ponència. Se li ha d'agrair l'esforç d'explicar i sistematitzar en un context clar el que ha volgut comentar. Només vull fer tres comentaris. Primer: Que el cocodril, que tot això no pugui ser, no és que no sigui veritat científica o no científica, és, simplement, que no és veritat. La separació entre veritat científica i un altre tipus de veritat jo no l'entenc. N'hi hauria prou de dir: «Això és un rumor.» El que està en joc no és la veritat científica sinó la veritat. Evitar pànics innecessaris a la gent és bo. La separació veritat científica i veritat, en aquest cas, doncs, no la veig clara. En segon lloc, voldria plantejar una pregunta. Ha parlat d'Austin, però no ha mencionat el concepte de joc lingüístic proposat per aquest autor. La meua pregunta és: aquest concepte, quin joc pot tenir? Segons aquest concepte en cada context s'ha de veure com funciona el llenguatge: això podria afegir alguna cosa a la seva explicació? Per fi, una darrera pregunta. Ara penso en el flamenc. Em demano: hi ha una jerarquia quant a la universalitat? Vull dir això: hi ha uns folklores que em semblen una llauna i d'altres, com el flamenc, que m'encanten. Hi ha alguna raó per a això? Ho pregunto perquè en el cas del flamenc em sembla que no hi ha destinatari: la seva arrel és la queixa, i no sembla que vagi dirigida a un públic en particular. La pregunta és, doncs, aquesta: hi ha un tipus de folklore que originàriament no tingui destinatari?

Josep Maria Pujol: En primer lloc, no era la meua intenció caure en un cert relativisme. Parlàvem de convencions. La regla de la conversa demana col·laborar en la conversa. Conductor i biòleg volien renyar el famós. A més, la persona que encerta el nom del convidat sabia de qui es tractava perquè coneixia la família, i això fa que encerti de qui es tracta massa aviat: calia, doncs, omplir el programa d'alguna manera. El biòleg calla, no perquè respecti una

veritat diferent de la científica, sinó perquè en benefici del programa atén a una altra cosa que la veritat...

Pel que fa al concepte de joc lingüístic, segur que serviria per a aclarir encara més la noció de folklore. Ara mateix, però, no estic en disposició de fer-ho. Per fi, pel que fa al tercer punt, diré només això. El flamenc *no* és folklore justament perquè no té destinatari. Un altre exemple seria la literatura romànica, medieval: els joglars tenien coneixements tècnics en l'ús de la paraula però no interaccionaven amb el seu públic, i per això mateix tenien un art verbal però no un art verbal folklòric. La confusió ve del fet que la noció de folklore ha esdevingut massa «folklòrica»... És curiós que la noció popular de folklore és precisament pel que no té força il·locutiva –o sigui, precisament pel que no és folklore...

Jordi Sales: Vull felicitar el ponent. Em sembla que ens posa en situació de repensar l'essència de la comunicació popular. Ahir ja en parlàvem a propòsit de l'*Ió*. La qüestió és com es fa comunitat... És clar que, qui no en fa, és el recopilador de folklore: aquest el que fa és recollir morts, el que estava desapareixent. Com s'està creant comunitat? Tornem al cas del cocodril. És clar que és mentida, però el qui, en aquell moment, ho fes notar seria el que en castellà se'n diu un «aguafiestas». El creador de festes és el creador de la comunitat (en l'*Ió* és Homer). Per això m'ha agradat que el ponent parlés de «*etnopóiesis*». És com els nanos que s'inventen coses, especialment bromes, que pertanyen només al seu grup: mitjançant la broma, mitjançant la paraula, creen la comunitat. Es tracta d'això: crees, mitjançant la paraula, un *etnos*: la paraula dóna, així, el moment de la producció (*póiesis*) d'un *etnos*. El cas dels cocodrils va per aquí: agermanats mitjançant la paraula, crees un *mythos* que crea una comunitat.

Ara bé, com que les comunitats com aquestes són efímeres, la recopilació és un problema, perquè estàs ja en el fòssil i no en la paraula etnopoètica. El cas és que les empreses recopiladores, a base de fixar la paraula folklòrica, la maten. Per a ser viu, el folklore ha de ser mudable. Fer-ne un patrimoni quan ja no convoca, fer-ne el catàleg, és una feina babilònica tocant a estúpida. Potser es pot exemplificar el ridícul d'aquesta empresa amb aquell acudit sobre els acudits. Diu que un grup d'amics es reunien sovint per explicar-

se acudits. Al cap d'un cert temps ja s'havien explicat tots els que sabien, de manera que ja no feien més que repetir-se. Els tenien tan sabuts, que els havien numerat i tot. Al final només deien «el 27!», i ja reien...

Maribel Salvatierra: Potser aquests recol·lectors podríem dir que, encara que fossilitzats, ens donen a conèixer els pobles. «Per les bromes els coneixereu», podríem dir...

Josep Maria Pujol: Això se'n diu «arxivística folklòrica», una cosa diferent de l'estudi del folklore. Hem parlat de morts. Però algun d'aquests cadàvers es pot recuperar. Hi ha folklore que dona una tradició, amb moments d'apagament però amb moments de recuperació. Certament, no tot el folklore és tradicional, però hi ha un cert folklore de durada llarga. Convé, en tot cas, no confondre folklore amb tradició: la tradicionalitat és un atribut contingent, hi ha folklore que no fa una tradició. Sense anar més lluny: la cinta del programa del cocodril ja és un cadàver, ben conservat, però cadàver. És el que deia una folklorista finlandesa, Elli Köngäs-Maranda: «El folklore s'ocupa d'artefactes no enregistrats.» Aquesta és l'*aporia* final.



Dr. Josep M. Pujol.

COMUNICACIÓ

Agustí Boadas Llavat: Mn. Cinto, sant Francesc i la Plana de Vic

Mn. Jacint Verdaguer definí Marià Aguiló com el primer dels nostres poetes. Un caprici? Potser un elogi per la viola d'or que el vigatà rebé del mallorquí en els Jocs Florals del 1874? Seria massa pueril i l'explicació, tot i que pot semblar rebuscada, és molt més romàntica. Mn. Cinto, amb vint-i-cinc anys, li havia donat un poema, *Sant Francesc s'hi moria*, el 2 d'octubre i Aguiló el dedicà a la seva promesa, Francesca Miró, per la seva onomàstica.

Justament l'endemà, vigília de la festa del *Pobrissó d'Assís* de 1870, Mn. Cinto celebrava la segona missa a l'ermita de *Sant Francesc-s'hi-moria*, que està a uns centenars de metres del seu Folgueroles natiu. I deu anys abans, 1860, amb gairebé quinze anys, ingressava als terciaris franciscans de Folgueroles, cosa que repetí, ja seminarista, a Vic poc abans d'ordenar-se de prevere. Ens és lícit, doncs, preguntar-nos quina ha estat la relació entre la seva poesia i el moviment franciscà.

D'entrada, caldria esbossar el marc físic i, a part de l'ermita, trobem el convent de Sant Tomàs de Riudeperes —el mateix Verdaguer és anomenat *poeta de Riu de Peras* per Aguiló—, els tercerols establerts al redós del convent (cal recordar que, per ordre del capítol general dels franciscans de Toledo de 1604, tots els convents havien de crear una fraternitat seglar) i la semblança entre el paisatge de l'Umbria i d'Osona. Boira i fred a l'hivern, símbol d'un Mn. Cinto i un Francesc marcats per estigmes paral·lels (els poemes franciscans de l'època en què fou calumniat o el Francesc que viu malalt i aïllat als eremitoris). Esclat de la primavera en dos poetes de la natura: l'un amb el començ del poema «La Plana de Vic diu que en treu florida / des que sant Francesc l'amor hi predica»; l'altre, amb el *Càntic del Sol*.

Però hi ha més: el jove Cinto volia fer-se franciscà. No obstant això, el Col·legi de Missions de Sant Tomàs només funcionà de 1862 a 1868, fins a la *Septembrina*. Podia haver-hi ingressat, però a última hora canvià d'opinió, segons ell, perquè li feia recança haver de marxar a les Amèriques, cosa que després féu com a capellà de vaixell. El contacte, però, amb els catalans missioners al

Perú fou constant, com ho prova el fet que parli del martiri en 1875 del president d'Equador, García Moreno, presumptament a mans dels maçons. El fet és que la vida religiosa regular amb prou feines existia a casa nostra i la restauració franciscana arribaria amb la Restauració monàrquica en 1877, amb ordres expressives de no fundar on els *frases* *havien estat foragitats a sang i foc*, és a dir, Barcelona i Reus—segons deia el P. Ramon Boldú, restaurador de la Província, una figura cabdal en la introducció i promoció del franciscanisme hispànic i a qui va dedicat el poema de *Sant Francesc-s'hi-moria* en 1882.

Quina seria la raó per a la simpatia envers els franciscans d'un noi de poble que havia sentit deixar en ridícul la vida religiosa regular, com confessava un contemporani, el P. Josep Maria Vila (que sí que arribà a entrar a Sant Tomàs en 1867)? Més d'una, sens dubte, però no es pot oblidar el paper actiu que els frares van tenir en les guerres carlines i, en especial, el seu paper tradicional a Catalunya, a cavall entre la mística i el compromís social més radical, o dit altrament, el tradicionalisme i l'anarquisme. També devia ser atractiu el tema de la vida conventual en un home, com sabem, poc donat a obeir absurditats. I finalment, la confrontació entre el sant Francesc històric, tot pobresa, i els franciscans que vivien de manera miserable a Riudeperes.

Més encara: els missatges contradictoris entre el descrèdit de la vida religiosa i els records dels tercerols de Folgueroles, unit a la munió de tradicions orals rebudes—com ara el pas de sant Francesc per la Plana de Vic en 1214— encaixaven en una persona que a poc a poc anava afaiçonant la seva poesia en els cànons de l'ideal romàntic. Tal és el lligam pregon amb Marià Aguiló, també folklorista i poeta, romàntic i faedor de la Renaixença. No oblidem que entre els romàntics de segona fornada, és a dir, de la segona meitat del XIX, el nacionalisme, allò popular i el retorn a una Edat Mitjana vaporosa i sublimada són moneda comuna. Sens dubte, el príncep dels medievals que recull aquests elements és sant Francesc. Europa, doncs, viu la creació del paradigma de Francesc predicant als ocells, el romanticisme estètic (recordem Cousin, Renan o, més tard, Little o Duhem), en un procés que culmina amb la publicació de la vida del *Pobrissó* per Paul Sabatier. Un procés, aquest del naixement del franciscanisme com qüestió històrica,

estètica i filosòfica, que corre paral·lel –per què no dir-ho– a la lluita teològica entre el monopoli del tomisme, que culmina amb l’*Aeterni Patris*, i les alternatives que, per exemple, els franciscans intentaven sistematitzar de sant Bonaventura o Duns Escot.

Per les lectures de Mn. Cinto posteriors sabem de la influència del romanticisme europeu. No, però, de la seva posició teològica i eclesial. Aquest capítol s’hauria d’interpretar a la llum del gran *Aplec de Sant Francesc-s’hi-moria* de 1882, el del centenari del sant, que congregà entre trenta-cinc i quaranta mil persones i quatre bisbes. Organitzat per ell i pel qui després també seria un gran franciscanista, el canonge Collell, el jove Verdaguer es va dissoldre entre la multitud, desaprovant la tendenciositat política de l’acte, però des d’aleshores encara ressonen els seus celebrats rodolins:

*Qui per fra, qui per germà,
Tot el món és franciscà.*



Dr. Agustí Boadas.

COMUNICACIÓ

Francesc Morfuleda: *Per què han ennegrit les muntanyes i les omple una bromada? L'afortunat pas del barquer Caront en la poesia popular*

«HERMES.- Si et sembla bé, barquer, passarem comptes de tot el que em deus fins ara i així no ens haurem de barallar més endavant.

CARONT.- Passem comptes, Hermes; millor que tot estigui clar, ens estalviarem maldecaps.

HERMES.- L'àncora que vaig portar per encàrrec teu, cinc dracmes.

CARONT.- M'ho fas molt car!

HERMES.- Per Hades, cinc dracmes és el que en vaig pagar! Una corretja per al rem, dos òbols.

CARONT.- Això fa cinc dracmes i dos òbols.

HERMES.- I una agulla de sargir per a la vela. Vaig pagar-ne cinc òbols.

CARONT.- Afegeix-los a la llista.

HERMES.- I la cera per tapar els forats de la teva barqueta, els claus i la mica de corda amb què vas fer el braç de l'antena, dues dracmes tot plegat.

CARONT.- M'ho fas barat això també!

HERMES.- Si no m'he deixat res en el recompte, ja està tot. Bé, així quan dius que m'ho pagaràs, això?

CARONT.- En aquest moment, Hermes, m'és impossible. Ara bé, si una epidèmia o una guerra m'envia una remesa generosa de morts podré fer un bon calaix estafant-los amb el preu del passatge.

HERMES.- O sigui que per poder cobrar m'he d'asseure aquí i m'he de posar a pregar perquè s'esdevinguin les pitjors desgràcies imaginables.

CARONT.- No hi ha cap altra solució, Hermes. Ara, com pots veure, no m'arriben gaires clients, estem en temps de pau.

HERMES.- Més val així, encara que haguem d'esperar per cobrar el teu deute. Canviant de tema, Caront, tu saps com eren els que

venien abans, homes valerosos, amarats de sang i plens de ferides, la majoria. Ara, en canvi, arriben enverinats pels fills o les dones, amb l'estómac o les cames inflades a causa de la vida regalada, pàl·lids i miserables, en fi, no s'assemblen gens als d'abans. La majoria vénen aquí com a conseqüència de maquinacions que fan els uns contra els altres a causa dels diners –aquesta, si més no, és la impressió que fan.

CARONT.- Ai Hermes, els diners són una cosa molt atractiva.

HERMES.- Doncs així no et semblarà malament que et reclami el deute amb insistència»¹.

[I a fe de Déu que els clients de Caront no són els que antany creuaven les aigües del sinistre Aqueront. La queixa d'Hermes, doncs, el veloç missatger diví de casc i sandàlies alades, que tan i tan bé va saber retratar Cellini, té bona part de raó. Fixem-nos, si no, amb qui se les ha d'haver tot seguit el funest Caront:]

«CARONT.- Paga el passatge, maleït!

MENIP.- Ja pots cridar tant com vulguis, Caront!

CARONT.- Et dic que paguis el transport!

MENIP.- D'on no n'hi ha no en pot rajar.

CARONT.- Però com hi pot haver algú que no tingui ni un trist òbol?

MENIP.- No sé si hi ha ningú més; jo no en tinc cap ni un.

CARONT.- Miserable! Si no em pagues t'escanyaré, t'ho juro per Plutó.

MENIP.- I jo t'obriré el cap amb el meu gaiato.

CARONT.- Doncs hauràs fet aquesta travessia tan llarga per a no res.

MENIP.- Que et pagui Hermes, ja que ha estat ell qui m'ha lliurat a tu.

HERMES.- Només em faltava això, per Zeus, haver de pagar pels morts.

1. LLUCIÀ, *Diàlegs*, Introducció, traducció i notes d'Albert Berrio, Col·lecció L'Esparver Clàssic, 13, Barcelona: Edicions de La Magrana, 1995. pp. 154 - 155.

CARONT.- No m'apartaré de tu.

MENIP.- Doncs si és així, ja pots treure la nau a sec i esperar assegut.
Com vols que et doni el que no tinc?

CARONT.- Però tu no sabies que calia portar un òbol?

MENIP.- Sí que ho sabia, però no en tenia cap. Què havia de fer?
Havia de quedar-me sense morir, per culpa d'això?

CARONT.- Així, pretens ser l'únic que pugui vantar-se d'haver fet el trajecte de franc?

MENIP.- De cap manera, amic meu! He tret aigua del fons de la barca, t'he ajudat a remar i he estat l'únic passatger que no ha plorat.

CARONT.- Tot això no té res a veure amb el barquer: un òbol, m'has de pagar un òbol. No pot ser d'una altra manera.

MENIP.- Si és així, torna'm a la vida!

CARONT.- Deus estar de broma! I que Èac m'ompli de garrotades...

MENIP.- No m'atabalis, doncs.

CARONT.- Ensenya'm què hi tens, al sarró.

MENIP.- Tramussos, en vols?, i un àpat d'Hècate.

CARONT.- D'on l'has tret aquest gos, Hermes? Quina xerrameca durant la travessia! Rient-se i fent befa de tots els passatgers, cantant ell sol, mentre els altres ploriquejaven.

HERMES.- És que no ho saps, Caront, quin home has dut a la barca?
És algú totalment lliure, algú que no es deixa inflar el cap per res.
M'estic referint a Menip»².

Heus aquí uns fragments de literatura grega antiga escrits, com resulta evident, amb una prosa certament divertida i mordaç. Fins i tot podríem dir corrosiva. Pobres cínics, ells i la seva moderna idea de llibertat—aquella antiga *apatheia* que només obtindrem si sabem deslligar l'ànima de tots els influxos exteriors i som capaços d'encalmar l'esperit— en surten prou ridiculitzats i malparats.

Pertanyen, en efecte, a un escriptor grec que curiosament va escriure la seva obra quan Roma i el llatí s'havien ensenyorit del

2. LLUCIÀ, *op. cit.* pp. 121-122.

món. És, per tant, un autor que no ha conegut directament el món de la *polis* clàssica i que sent per la mitologia dels seus avantpassats no un *credo* sinó una simpatia d'artista i un viu apreci no molt distant —suposem— del que actualment podem tenir nosaltres. Per això, és clar, fins i tot pot fer burla del pensament escatològic anterior. Em refereixo a Lluçia de Samòsata, escriptor prolífic, i, més concretament, a dos diàlegs inclosos en l'obra *Diàlegs dels morts*. I he seleccionat aquests dos fragments perquè a continuació vull parlar-vos de la figura de Caront.

De barba grisa i hirsuta, apedaçat i malgirbat, Caront fou per als antics clàssics el vell barquer que s'ocupava de la fúnebre travessia que feien les ànimes dels difunts, d'una a l'altra riba de l'Aqueront, a través d'un seguit de llacunes d'aigües estanyades i insalubres, fins a atènyer el regne dels difunts: l'obscur Hades. El monstruós ca Cèrber, de tres testes, donava la benvinguda a les ànimes acabades de desembarcar i sempre a l'aguait, amb tota la seva fúria i salvatgia, tenia cura que cap d'elles no emprengués el camí de retorn cap a l'altre costat. De fet, aquest periple de la tenebra a la llum no existia, perquè el viatge amb Caront era irreversible i la navegació damunt aquelles aigües pestilentes feia que les ànimes perdessin fatalment la memòria i oblidessin per sempre més tota la vida terrenal anterior.

Així, doncs, la riba enllotada, coberta de canyes, veia l'anar i venir incessant de Caront, col·locat a la punta de la seva góndola mentre marcava el ritme de les remades compassades amb la perxa. Sempre tirànic i brutal, tothora insensible i despietat, Caront no coneixia la compassió i feia menyspreu de les súpliques que li adreçaven les atemorides ànimes. Fred el deixaven també els retrets amb què clamaven els tripulants per haver estat inclosos pel barquer entre el malaurat rol de la seva nau. Heus ací l'infeliç Alcestitis en els versos d'Eurípides que tan bells féu sonar en la nostra llengua el gran poeta català, capaç d'una traducció literal i literària:

Ja veig el doble rem, ja veig la barca,
i el barquer dels difunts
amb la mà sobre l'asta, el vell Caront,
ja em crida: "Per què trigues?
Cuita a venir, que em tens entretingut!"

Així impacient em dóna pressa.

Ai las! De quina amarga travessia ha fet esment!³

Caront hagué d'infringir una sola vegada l'ordre establert i hagué de veure com se li escapava cap al món dels difunts un ésser viu; és clar que estem parlant del brau fill d'Alcmena, el forçut Hèrcules, el qual l'apallissà amb l'asta fins que aconseguí el seu passatge il·legítim. I, a sobre, aquest polissó no va lliurar l'òbol prescriptiu. Caront, no cal dir-ho, meresqué dels genis infernals un càstig exemplar: romandre encadenat un any sencer.

Hi ha, però, un altre vivent que creuà el llindar de l'Hades. El cèlebre Eneas, escollit potser per al més noble i alt dels designis. D'aquesta manera els hexàmetres de Virgili ens descriuen el moment precís de l'entrada de l'heroi troià a l'Avern. La traducció és, en aquest cas, del llatinista Miquel Dolç i els versos conserven, sens dubte, la gravetat de la llengua mare:

Mena el camí llavors al riu Aqueront, dins el Tàrtar.
És tot ell un avenc agitat de llot, una gorga
vasta que bull i dins el Còcit escup la fanguera.
Un horrible barquer vigila aquest riu i les aigües,
d'esgarriosa sutzor, Caront: inculta i blanquina,
llarga li cau la barba; els seus ulls són flames immòbils;
sòrdid li penja, fermat amb un nus, un drap a l'espatlla.
Ell condueix la barca amb la perxa, arranja les veles
i tragina en el buc rovellat les ombres dels cossos,
ja envellit, mes d'un déu amb la ferma i verda vellura.
Tot un tropell allà dispersgit s'abocava a la riba:
mares, marits, així com magnànims herois que reteren
ja llur cos a la vida, infants, donzelles intactes,
nois davant l'esguard de llurs pares pujats a la pira,
tants com fulles ràpides pels freds primers de l'autumne
i caigudes pel bosc, com ocells, vinguts de l'onada,
que per la terra formen estols quan l'hivern els arruixa
d'ultramar i els tramet devers solellosos països.

3. EURÍPIDES, *Alcestis*, vv. 254 ss, traducció de Carles Riba, Clàssics Curial, 2, Barcelona: Curial, 1985, 3a.edició, p. 78.

Que els deixés traspassar primers dempeus li pregaven,
i estenien les mans per l'enyor de l'altra ribera.
L'aspre nauixer, però, rep adés els uns, ara els altres,
i rebutja els qui deixa empenyent-los lluny de la sorra⁴.

L'any 1866 Nikólaos G. Politis, catedràtic de Laografia a la Universitat Nacional d'Atenes, publicava un llibre molt esperat a Grècia. El llibre tenia un títol prou clar, *Selecció de cançons del poble grec*, i recollia bona part del material folklòric que ell mateix havia reunit en les seves innumerables sortides per tot el territori de l'Hel·lenisme, ço és, arreu on després de tants i tants anys sota la fèrula turca, talment un prodigi, es parlava encara la llengua grega.

Per què han ennegrit les muntanyes i les omple una bromada?
Potser el vent les combat, potser la pluja les colpeja?
Ni el vent no les combat, ni la pluja les colpeja,
només és que Caront passa amb aquells que ja finaren.
Estira els joves per davant, els avis pel darrera
i les tendres criatures a la sella s'arrengleren.
Súpriques li fan els vells, els joves s'agenollen,
i les petites criatures amb les mans fan una creu:
“Caront meu, passa pel poble, atura't a la font,
perquè hi puguin beure els vells i els joves hi llancin pedres,
i les petites criatures rams de flors hi reuneixin”.
“Si passés ara pel poble i m'aturo a la font,
vindran les mares per l'aigua, em reconeixeran els fills,
es retrobaran les parelles i separació ja no hi haurà⁵.”

Efectivament, la poesia popular s'havia fet dipositària, i d'una manera extraordinària, d'aquella tradició tan antiga que tot just suara, molt breument, intentava perfilar. I els grecs, en aquest

4. VIRGILI, *L'Eneida*, VI, vv. 295 – 316, traducció poètica de Miquel Dolç, Barcelona, Alpha, 1958.

5. Nikólaos G. POLITIS, *Selecció de cants del poble grec*, edició a cura d'Achilleas F. Zárbanos, col·lecció Grámmata / Logotechnia, 185, Atenes: Edicions Grámmata, 1991, p. 267 (en grec). Es tracta d'una reimpressió de l'obra original grega editada a Atenes l'any 1866.

moment a la recerca d'elements d'identitat, no podien deixar escapar aquesta oportunitat. És així com la majoria de cançoners i aplecs de cançons que recolliren aquesta veu poètica que rajava espontàniament de la boca d'un poble de pastors i semianalfabet –i no és cap exageració, perquè certament Grècia, a finals del segle XIX era un país molt petit, molt nou, que tot just començava a assaborir la llibertat després d'una duríssima opressió enemiga– celebraren que la figura de Caront s'hagués preservat en l'ànim del poble com a protagonista d'un gran nombre de planys fúnebres, els *moirologia* que són els *cants* contra la fatalitat del *destí* i la pèrdua d'un ésser estimat.

De fet, alguns cançoners foren fets amb aquest propòsit polític nacionalista. Davant els atacs de la majoria d'il·lustrats europeus que, de primer, amb el seu filohel·lenisme havien lluitat contra l'enemic i a favor de la independència dels grecs i, tot seguit, s'havien girat contra els grecs perquè, i cito literalment unes paraules de Fallmerayer, «*no hi ha una sola gota de sang hel·lènica, pura de tota mescla, en les venes de la població cristiana de la Grècia moderna*»⁶, calia demostrar d'una manera feaent que els grecs continuaven essent els hereus legítims de la glòria passada i, per tant, el fulgor d'aquella Grècia que havia estat llum i bressol de la civilització no s'havia extingit completament. D'aquesta manera, hom podia reivindicar-se amb més energia i majors arguments com un descendent directe d'aquell passat ja tramuntat.

En aquests planys moderns, Caront apareix com un ésser despietat i inflexible davant els precés de les víctimes, tot i que algunes vegades intenta justificar-se dient que actua seguint les ordres de Déu (alguna cosa irremeiablement havia de canviar: els anys no passen mai perquè si). La imaginació del poble ha inventat fins i tot una mare per al nostre personatge, la Carontissa, que sovint censura al fill la duresa del seu cor. D'aquesta manera, ploraven al petit poble de Neochori, al Peloponès, la mort mai concebible d'un infant en una versió recollida l'any 1975 pel Centre de Recerca Folklòrica de l'Acadèmia d'Atenes.

6. La citació prové indirectament de l'obra d'A. A. VASILIEV, *Historia del Imperio Bizantino*, traducció de J.G. de Luces, Barcelona: Editorial Iberia, 1946, vol. I, p. 218.

Ahir, abans-d'ahir, passava pel cementiri.
A Caront sa mare renyava, a Caront sa mare renya:
- "Fill meu, per què la volies aquesta dolça criatura?
Li cuino i no em menja, li paro el llit i no em dorm;
vol tornar a casa seva, per trobar-se amb els germans ⁷.

De les muntanyes de l'Epir, a la frontera septentrional amb Albània, prové aquesta altra cançó, la darrera, que manté aquell ritme viu propi de la poesia popular i que segueix perfectament –quina musa inspira el poble!– el vers polític de quinze síl·labes eminentment popular. Aquesta versió és recollida en uns poblus que conformen la comarca dita Àgrafa, perquè precisament no estava inscrita en el primer cens que es féu de Grècia. Allí, és clar, també apareix Caront per a personificar la mort. No és damunt la barca, sinó dalt un cavall.

Qui té de pedra el cor, aquell vull que no es doblegui,
perquè us diré un trist plany, que tot ell és fet de pena.
De les vídues no ha sortit, ni tampoc de maridades.
Fou la mare de Caront, un plany féu de la tonada:
“Amagueu les criatures, que els germans les protegeixin,
les dones d'homes bons, que amaguin llurs esposos,
caçador n'és el meu fill, tinc un fill que n'és corsari,
de nits ell en dóna toms, el botí se'l pren a l'alba,
on n'hi ha tres n'arrenca un parell, on n'hi ha dos un n'arrossega,
i allí on n'hi ha un de tot sol, aquell prou que l'extermina.”
Guaiteu-lo bé com baixa, un genet enmig dels camps.
Negre és ell, negre vesteix, i negre és també el cavall.
De doble tall l'estilet porta, fora la beina hi duu l'espasa,
per als cors usa estilet, per als caps s'ho fa amb l'espasa ⁸.

És així, doncs, com a Grècia la poesia popular fou un argument que sostingueren durant el segle XIX els forjadors de la pàtria grega

7. KEEL. Centre de Recerca del Folklore Grec (*Kentro Érefnas El-linikis Laografias*) de l'Acadèmia d'Atenes, núm. 3805, pp. 39-40. Plany recollit a Neochori, Peloponès, per Eleni Psichoiú.

8. Nikólaos G. POLITIS, *op. cit.* p. 267. Cf. Panaiotis S. FOTIU – Nikos B. LITIS, *Cançons populars del Nord de l'Epir*, Atenes: Edicions Nefeli, 1995, pp. 61 – 70 (en grec).

per tal de mostrar-se com a legítims continuadors de la raça hel·lènica. Tal vegada, vistes avui les coses, semblen una mica exagerades. Tanmateix, no es pot negar que certes tradicions s'han conservat al llarg dels segles amb una força extraordinària. I, és clar, en aquests «Col·loquis» dedicats a la poesia, bo serà de notar l'ús de la poesia com a arma política.

Pausània, l'infatigable viatger, meticulós narrador de les seves excursions, tingué l'oportunitat de passejar-se per Delfos, durant el segle II dC, i contemplar el meravellós fresc de Polignot que els cnidis havien col·locat en el seu temple per a glòria i honor d'Apol·lo, senyor del santuari. S'hi representava el descens d'Odiseu a l'Hades per aconseguir el consell del savi Tirèsias just en el moment de l'encontre amb Caront. Avui només ens queda el consol de llegir-ne la descripció en les pàgines del *Recorregut de Grècia* de l'escriptor. Ara bé, sempre podrem contemplar i admirar la figura del barquer de l'Aqueront en les belles *lekythoi* àtiques de terra blanca, els vasos on els antics dipositaren un dia les cendres dels éssers més estimats.

Recordo perfectament una terrissa d'una vitrina del Museu Arqueològic Nacional d'Atenes perquè em va impressionar des del primer instant: el desprietat Caront acabava d'embarcar una tendra criatura al buc i, des de la riba, abans del comiat definitiu, la mare, segurament per assuaujar la insuportable solitud de l'infant en el més enllà, amb un gest de debò emocionant, estira els braços per oferir al fill un ànec. Sempre he estat convençut que Caront, almenys aquesta vegada, acceptava l'animaló...

COL·LOQUI

Ignasi Roviró: De la seva intervenció m'han agradat moltes coses. En destacaré només una: ens ha parlat de la utilització política de la poesia. Aquest motiu que ha considerat en l'Antiguitat és una constant també en els segles XVIII i XIX. És evident que els folkloristes que recullen cants populars a Alemanya i Anglaterra d'aquells temps sovint agafen un motiu poètic popular amb finalitats polítiques, com ara per construir una nació. També al nostre país vivíem aquest fet amb l'aplec romàntic de les cançons durant la nostra Renaixença.

Jordi Sales: Lligat amb això, amb l'aspecte polític, i responent a en Salvi, deixeu-me dir això. Una cosa que ha dit sobre el romàntics és clara: la seva poesia no és lírica. Ara bé, «poesia metafísica» és una manera de dir que tampoc no m'agrada. No m'agrada gens, perquè també formen una nació... Són moltes coses... Alguna cosa passa amb els romàntics que ens han fixat la feina de poeta com la de qui porta el pes d'una comunitat, una comunitat que ells ajuden a construir. De fet, ja ho trobem en el primer poeta, Homer. Els grecs són grecs perquè llegeixen Homer. En l'*Ió*, Ió ve de guanyar el que per a mossèn Cinto eren els Jocs Florals; els qui escolten Ió constitueixen el poble grec políticament convocat. Sobre això, el professor Blecua deia que l'existència del poeta s'assembla més als nostres cantants de rock que no pas al professor que treballa en cercles íntims. En la poesia existeix una dimensió política perquè el poeta convoca un públic. Així, per exemple, és Homer qui fa el poble, qui ha ensenyat als grecs tot el que saben. La poesia té sempre aquesta possibilitat de fer comunitat...

Salvi Turró: La poesia de què parlava és «metafísica» almenys en el sentit de síntesi de la totalitat. I el que volen fer els fundadors d'aquest gènere encara no és ben bé el moment fundacional d'un poble. Això ho faran poetes posteriors: Humboldt, Heine, Green... En el moment fundacional no hi ha connotacions polítiques: Schlegel és, com Novalis, un republicà universalista. La meva matisació a la intervenció d'en Jordi Sales és doncs aquesta: la poesia en qüestió té dos moments: el primer «metafísic», que no està associat amb el destí d'un poble, i només després apareixerà el segon sentit, «polític», ara ja sí lligat al destí d'un poble.

COMUNICACIÓ

Xavier Roviró i Alemany: *La màgia de la paraula*

Els quatre paràgrafs que avui lleigeixo aquí sols volen ser unes senzilles reflexions sobre la poesia popular oral.

En l'any del centenari de la mort de Verdaguer deixeu-me començar parlant del poeta de Folgueroles. L'entusiasme per la cançó tradicional li venia, a Jacint Verdaguer, d'haver-se format sota l'ambient camperol de la seva comarca fins ben entrada la joventut. La plana de Vic tenia fama de ser un dels racons de Catalunya on s'havien conservat amb més fermesa les tradicions de l'antigor. El cançoner hi era present arreu: en la feina del camp, en els temps de lleure, en boca dels pastors, dels traginers, dels segadors, dels passavolants...

Són dues, doncs, les fonts bàsiques de formació del nostre poeta. Per un cantó, els estudis al Seminari de Vic el van posar en contacte amb la cultura clàssica i cristiana. Amb aquest utilitatge i amb una gran mesura d'esforç personal, podrà accedir al cercle d'idees del seu temps i del seu país: el Romanticisme cristià. La segona font, no menys essencial, és el seu coneixement de l'ús popular de la llengua, dels costums, de les llegendes pròpies..., en definitiva, del que habitualment s'anomena *folklore*. Verdaguer serà sempre home de frontera: es troba empès pels grans temes de la literatura universal, però els desenvolupa amb el gust propi del llenguatge popular. Un exemple força conegut en el trobem al primer cant de *Canigó*:

Lo dia de Sant Joan
n'és dia de festa grossa,
les nines del Pirineu
posen un ram a la porta,
d'ençà que una n'hi hagué
d'ulls blavencs i cella rossa,
tenia una estrella al front
i a cada galta una rosa.

L'assimilació de l'estil tradicional pot resultar més directa encara, ja siguin proemis:

Ara ve lo mes de Maig,
regalada primavera;
de totes les seves flors
mon Amor és la més bella
(«Amor», *Al cel*, OC, p. 771),

fórmules d'acabament:

La cançó qui treta l'ha,
la cançó qui l'ha dictada,
és un cançoner novell
nat al bell cor de la Plana
(«Lo tafetà», *Jovenívoles*, OC, p. 866),

o segments de discurs ben característics del cançoner popular:

Aixís que arriben al port
una nau va a pendre vela:
–Mariner, bon mariner,
tornau-nos a nostra terra
–No ho faré jo, fra Ramon,
lo senyor rei nos ho veda,
(«Sant Ramon de Penyafort», *Barcelonines*, OC, p. 829).

La seva poesia i la seva prosa són plenes de referències al món tradicional. El té com a objecte d'estudi i com a eina d'inspiració artística; sovint, amb el propòsit de tornar al poble allò que prové del poble. Un exemple és la cançó *El noi de la mare*. Verdager la coneix, n'agafa la música, en reserva alguna part de la lletra i la refà¹.

1. Pels volts del Nadal de 1871, ja l'ha acabada i escriu al seu amic Collell: «Estimat Jaume: començant pel títol de *Tam-pa-tan-tam*, que no he sabut com posar-lo i acabant pel “flor de lliri-lliri” de la nova cançó, [es refereix a la tornada de la *Cansó del rossinyol*] que sols ha vist Mn. Galceran, toca-hi i corregeix lo que vullas. Estampeu-les tot seguit, si pot ser, perquè si comencem d'esperar, de dia en dia me vindran temptacions de guardar-la per l'any vinent.» Poc després, l'impressor Ramon Anglada de Vic n'ha editat uns quatre o cinc mil fulls que amb el títol *Noves cançons de Nadal* aplega aquesta i altres cançons. Es ven a les esglésies i ermites del bisbat de Vic al preu d'un *quarto* cada exemplar.

Jo no sóc poeta ni rapsode, ni filòleg, ni lingüista; sóc senzillament un folklorista que, com a tal, m'he passat moltes hores conversant amb els meus informants. Les converses mantingudes han girat al voltant de temes ben variats, temes que abracen la totalitat dels vessants de la vida humana: vivències i anècdotes, supersticions i creences, rondalles i contes, remeis i oracions, rumors i llegendes, jocs i entreteniments, refranys i endevinalles, costums i tradicions, danses i corrandes, cançons i poesies.

Durant una conversa són moltes les estones que s'esmercen per a fer conèixer el nom d'una cosa, o la toponímia d'un indret, o el nom d'una persona, o com s'anomena una feina, o el nom d'una eina o d'una planta.

És molt important, doncs, conèixer el nom per a conferir-li existència; un cop sabem el nom tenim ja coneixement de la cosa anomenada.

Deixeu-me que posi una quants exemples fruit tots de l'experiència:

Si a la pregunta: «Coneixes en Pep del Vilar» hi dones resposta afirmativa, la conversa continua el seu procés i no queda tallada; en canvi, si és negativa s'intenta, la majoria de vegades, de fer conèixer l'individu en qüestió i s'obre un procés llarg i complicat de relacions de coneixences personals.

Un altre exemple: «Heu estat mai al serrat dels Tres Roures?» Si, quan l'informant et fa aquesta pregunta, respos que coneixes el lloc, automàticament segueix una narració referida a l'indret; en cas contrari segurament no la contarà o intentarà explicar on se situa el lloc.

I un darrer exemple: «Has collit mai l'herba de cop?» Si hi respos tot descrivint la planta, la conversa agafa un rumb més, podríem dir-ne, tècnic ja que formes part dels «entesos en la matèria».

Com hem vist en els exemples, conèixer el nom és posseir un cert poder, ja que el nom no és un signe independent sinó part integrant de la cosa.

El poder de la paraula resulta així força gran; el vast imperi que abasta arriba fins i tot als dominis sobrenaturals: amb ella l'home es pot enlairar a Déu (amb pregàries i oracions) o davallar a l'infern (amb renecs i malediccions).

També es troben en l'oralitat fórmules del llenguatge que denoten un cert poder màgic en l'arrel d'algunes paraules:

Per exemple, diem: «Jesús!», quan un eixabuiria; «Déu perdoni i ajudi!», quan un vol començar a beure; «Bon profit!», quan s'eructa; «Sant Antoni!», quan un altre s'entrebanca.

Vist això i tornant a la poesia, observem que una simple paraula pren més poder i significat quan s'intercala en un vers, on les paraules estan fixades i regulades per un ritme. Quan en una conversa apareixen uns mots amb estructura poètica, produeix efectes més poderosos que en una narració no subjecta a la mesura i al ritme del vers. Les endevinalles, els conjurs, els refranys, les corrandes, les cançons, tenen un valor afegit que fan insubstituïbles cada una de les paraules que formen l'estructura, donant a cada una d'elles un poder encara més gran del que posseïen.

Deixeu-me posar alguns exemples molt significatius del valor, podríem dir-ne màgic, d'algunes fórmules poètiques. Tots els exemples són trets de l'oralitat. *Fórmula infantil*. «Poma, pera, / l'endevera, / crusquinyol, / duus dol»

Oracions. «*Tall fet, / de ferro fet, sigues curat, com les cinc llagues / de Crist Crucificat. (Tres parenostres a la Santíssima Trinitat. Se senya i persigna la ferida al compàs de l'oració).*»

«Una brossa tinc a l'ull, / si és de terra no la vull; / si és del cel, sí que la vull. / Qui me la traurà? / Maria Santíssima, que té bona mà / (Tres parenostres a la Santíssima Trinitat).»

Vers del final d'una rondalla. «*A darrere la porta / hi ha una bossa de confits / a on tots els llaminers / hi van a ficar els dits.*»

El paper que han representat les tradicions orals, i per damunt de tot la poesia popular i oral, en la història de la humanitat ha estat molt important; civilitzacions senceres, arcaiques i actuals, han sobreviscut principalment gràcies a la transmissió de la seva cultura per via oral².

2. Sigui dit de passada que cada dia que passa desapareixen del món desenes de llengües minoritàries, rebutjades i ofegades, mortes amb l'últim dels vells que la parlaven; són veus verges d'escriptura, que sols la memòria les defensava.

Vull acabar recordant uns personatges com els dictadors de cançons, els glossadors, els corrandistes o fins i tot molts dels actuals compositors de cançons que han estat uns anònims poetes populars. Sembla una paradoxa, però en molts casos aquests poetes no posseïen l'art de l'escriptura. Solien ser homes amb una reputada fama d'especialista a compondre cançons i per això se'ls encarregava que se n'inventessin una per a recordar un esdeveniment, per a acusar algú o per a avergonyir-lo.



Sr. Xavier Roviró.

COL·LOQUI

Carme Merchán: Una cosa només que serveix d'al·lusió al que després diré. M'ha agradat molt la idea que defenses sobre el poder del nom de les coses que has vist com a màgia. Després hi tornaré. M'ha agradat molt. Gràcies.



Dra. Carme Merchán.

COMUNICACIÓ

Carme Merchán Cantos: *Tot llegint i rellegint El nom de les coses de Marta Pessarrodona*

La present comunicació consisteix en el que podríem anomenar un exercici de lectura d'un poema, el poema *El nom de les coses* de Marta Pessarrodona.

La lectura i relectura del poema ens ha revelat tres àmbits d'ambigüitat, polaritat i tensió en la relació humana: la del nom i les paraules, la d'allò públic i allò privat i la de la raó i els sentiments. Si bé el que desitgem és poder «donar el nom de les coses» (especialment els sentiments), ens trobem que tots «seguim amb la basarda de les paraules». Malgrat tot, el *savoir fer* de Marta Pessarrodona fa que aquesta «basarda de les paraules» esdevingui també «el goig de les paraules».

El nom de les coses

Les converses
han de ser brillants,
les trucades de telèfon,
un fax...

Hi ha, però,
una fatal incapacitat
per donar el nom de les coses.

Sentiments?
Seguim sense noms.

Un sopar,
un concert,
una trobada...

Sé que ho saps,
Però tu, jo, tots,
seguim amb la basarda de les paraules.

(Marta PESSARRODONA, *L'amor a Barcelona*, Barcelona: Columna, 1998)

Amb aquest poema s'obre el llibre *L'amor a Barcelona* de Marta Pessarrodona, llibre del qual, com la mateixa autora ens diu en els agraïments: «Em va interessar, en especial, l'ambigüitat de la preposició *a*. És a dir, el meu amor “envers” Barcelona, la ciutat, i l'amor “dins” d'ella» (p. 12). I és que tot poema és probablement alhora un fer ('poiesis') i una situació (un *situs*, un 'hic et nunc').

Aquesta ambigüitat crec que travessa tot el llibre i ressona d'una manera especial en el poema *El nom de les coses*. El títol ens presenta un desig, que en el seu desenvolupament aviat ens confronta amb la nostra limitació («hi ha, però, una fatal incapacitat per donar el nom de les coses») i que acaba amb la constatació humana, massa humana, que «...tu, jo, tots, seguim amb la basarda de les paraules». És a dir, els humans cerquem el nom de les coses i ens adonem que només tenim «la basarda de les paraules».

Ahora l'ambigüitat/polaritat nom-paraules dóna lloc en el poema a altres polaritats: l'àmbit del que és més aviat públic («Les converses / han de ser brillants, / les trucades de telèfon, / un fax...») i el que és més aviat privat («Un sopar, un concert, una trobada...»). Ambdós àmbits, allò públic i allò privat, la ciutat i la casa, el fora i el dins, ens fan palesa aquella «fatal incapacitat per donar el nom de les coses», si bé només el privat ens posa en contacte amb els noms que ens fan més problema, el noms per excel·lència: els sentiments («Sentiments? Seguim sense noms»).

És en relació als sentiments quan apareix encara una altra polaritat: la polaritat sentiments-raó. Pels sentiments seguim sense noms mentre que la raó ens dóna les paraules: «Sé que ho saps; però tu, jo, tots, seguim amb la basarda de les paraules.»

Davant aquestes ambigüitats, polaritats, tensions, què ens cal fer?

En l'Epíleg del llibre, Àlex Susanna escriu: «Allunyar-se del llenguatge vol dir fer-ho del pensament (ja saps el que deia Nietzsche: “no ens és donat de pensar fora de la presó del mots”), i allunyar-se d'una cosa i de l'altra no vol dir sinó fer-ho de nosaltres mateixos. Com més lluny ens sentim —o trobem— de les paraules, més lluny estarem de nosaltres mateixos» (p. 53).

I aquí crec que rau la clau interpretativa del poema, ja que posa de manifest el problema de la relació humana, però no solament de

la nostra relació amb el món o amb els altres, sinó de la relació amb nosaltres mateixos, que de fet serà l'única que ens podrà retornar les altres dues, car només des de la identitat es fa possible la unitat en la diversitat.

És per això que Marta Pessarrodona ens diu que seguim o que cal que seguim «amb la basarda de les paraules».

Llegeixo en el Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans el significat de la paraula 'basarda': «Sentiment de depressió que s'empara d'algú en presència de quelcom que el fa pensar en possibles perills contra els quals se sent indefens. *Travessar la plana solitària aquella hora del vespre feia basarda.*/ REL. basardós, basardosa *adj.* *Un camí basardós*» (p. 144).

Potser podríem dir que el nom del sentiment que provoca a la poetessa el fet de desitjar noms i trobar paraules s'assembla molt als terrors primitius (filogènesi) o als terrors infantils (ontogènesi) davant possibles perills contra els quals un se sent indefens.

I en aquest punt podríem fer un joc de paraules, el joc del jo i les quatre *ces*: *coses*, *cossos*, *casos* i *cases*. Quan naixem som gairebé *coses* («Quina coqueta més bufona!»). Amb l'adquisició del llenguatge ens sabem bàsicament *cossos* («Quins ullets que tens, i quines manetes!»). En l'adolescència esdevenim *casos* («Tu no coneixes el meu cas», «Sóc un cas»). Finalment, i amb una mica de sort, quan creixem ens fem com *cases*, més o menys sòlides, però *cases*. I els materials de construcció d'aquesta casa, que pot ser alhora fortalesa defensiva dels perills exteriors i lloc d'acolliment de benvinguts visitants, són bàsicament el noms i les paraules.

Per això amb l'ambigüitat del nom i les paraules potser passa com amb el mite d'Eros: els tenim i ens manquen. I per això també «la basarda de les paraules» d'aquest poema de Marta Pessarrodona esdevé per a mi «el goig de les paraules».

POESIA I CIUTAT

DR. CARLES DUARTE,
Departament de Presidència

La ciutat és la construcció humana per excel·lència, l'espai configurat per l'ésser humà com el més idoni per a desenvolupar les seves potencialitats. Altres éssers vivents adopten o creen uns altres tipus d'escenaris per a la seva existència mentre, del «teixit de pedra» de les ciutats, els humans en fem recer i refugi davant les inclemències de la natura, fins al punt d'allunyar-nos-en potser desmesuradament i de perdre'n a cops la necessària consciència, que la contemplació dels jardins o el cel ens permeten retrobar. De fet, la paraula *ciutat* ens remet, a més, a *civilització*, és a dir, a cultura, a forma de viure i a model de societat, i ens remet també a *cívic* i a *civisme*, és a dir, a ètica, a la moral que regula la vida en comú amb altres, a valors solidaris, al sentit de responsabilitat compartida.

Si bé és cert que l'home de Neandertal havia viscut en cavernes, també ho és que les primeres grans formes de civilització que continuen suscitant avui la nostra admiració queden associades a les ciutats, com en el cas de les civilitzacions sumèria, babilònica o assíria a Mesopotàmia, o el de l'Egipte dels faraons, amb ciutats com Memfis o Tebes i on quan el faraó Akhenaton trenca amb el politeisme imperant per imposar el monoteisme centrat en el déu solar Aton emprèn alhora la fundació d'una nova ciutat, coneguda com a Al-Amarna o Akhenaton, com a expressió del nou ordre que es volia instaurar.

Avui també, a l'inici del segle XXI, les ciutats compleixen una funció decisiva en l'articulació de la vida humana sobre el territori i són exponents de l'avantguarda i del progrés. De fet, en les agendes dels principals dirigents del món constatem el contrast entre l'orientació que podríem qualificar de *green* o més ecològica, caracteritzada per l'atenció preferent que es reclama per a la preservació de la natura i el medi ambient, i l'orientació que podríem qualificar com a *brown*, que té com a prioritat la urbanització i el desenvolupament.

Mentre els països més avançats són fermes partidaris de dedicar grans esforços a la conservació de la natura, els països menys avançats econòmicament consideren que, sense menystenir la importància del medi ambient, cal en primer lloc garantir l'alimentació, l'habitatge i el benestar més essencial a les persones que encara tenen grans dificultats per a accedir-hi. És a dir, que el procés urbanitzador prossegueix incessant.

La relació del poeta amb la ciutat es dibuixa de maneres ben diverses. D'una banda, el poeta viu la ciutat com una veritable cruïlla, com un indret on confluir amb altres autors i on es poden teixir una xarxa de lligams que acaben provocant la formació de generacions literàries, com ha succeït precisament a Vic, o que es concreten en tertúlies, revistes, lectures o festivals de poesia. La ciutat és, a més, el lloc on es constitueixen les editorials i des d'on els mitjans de comunicació projecten i difonen enfora l'obra dels poetes.

Afegim-hi que, com a punt de trobada que són, esdevenen el gresol que dona lloc a l'emergència d'un fructífer diàleg de poetes amb pintors, escultors, músics, arquitectes..., com va passar per exemple en el París d'ara fa un segle.

Una altra visió de la relació entre el poeta i la ciutat és la que es produeix quan el poeta fa de la ciutat motiu i font d'inspiració de la seva obra literària. Ben lluny del batec que

alena en les obres bucòliques de Teòcrit o Virgili, la ciutat ha anat ocupant al llarg dels segles una presència creixent i a hores d'ara ocupa sovint un lloc protagonista en la poesia contemporània. L'any Verdagner ens duu a evocar en aquest punt la seva *Oda a Barcelona*, que s'inicia així:

Quan a la falda et miro de Montjuïc seguda,
m'apar veure't als braços d'Alcides gegantí
que per guardar sa filla del seu costat nascuda
en serra transformant-se s'hagués quedat aquí,

que tindrà després una represa en *l'Oda nova a Barcelona* de Joan Maragall, en la que va escriure Joan Oliver «Pere Quart» en el trasbalsat any 1936 i en la *Novíssima oda a Barcelona* de José Agustín Goytisolo. Les odes successives ens ofereixen interpretacions diverses i sovint netament diferenciades de la ciutat. Durant la segona meitat del segle xx la poesia de matèria urbana s'ha anat endinsant, seguint els camins traçats per la narrativa, en una mirada menys clàssica, cultista i ordenada, menys harmònica i diguem-ne noucentista, i s'ha anat nodrint del món *hippy* i *underground*, de l'estètica de l'abandó i el desemparament dels escenaris descarnats de la marginalitat, fins al frontal qüestionament del sistema social vigent.

Un tercer aspecte de la relació del poeta amb la ciutat és el contrast entre la perspectiva centrada gairebé exclusivament en l'existència personal, d'una naturalesa més intimista, romàntica o experiencial, i la posició del poeta que, més enllà de nodrir la seva obra de la seva realitat individual, busca donar-hi un contingut cívic i moral, en una expressió de compromís amb els altres, amb la voluntat d'unir el seu destí vital a un somni compartit. Es tracta del poeta que se sent part d'un jo col·lectiu i que adreça un missatge que invoca uns valors i que vol sacejar consciències.

No em vull estar en aquest punt de citar un bellíssim poema de Màrius Torres, *La ciutat llunyana*, escrit l'any 1939,

malalt i enmig de la tragèdia dels darrers moments de la Guerra Civil, que s'inicia així:

Ara que el braç potent de les fúries aterra
la ciutat d'ideals que volíem bastir,
entre runes de somnis colgats, més prop de terra,
Pàtria, guarda'ns: –la terra no sabrà mai mentir,

i que més endavant continua així:

Qui pogués oblidar la ciutat que s'enfonsa!
Més llunyana, més lliure, una altra n'hi ha potser,
que ens envia, per sobre d'aquest temps presoner,
batecs d'aire i de fe.

L'idealisme que amara aquests versos em duu a recordar la condemna que Plató fa dels poetes en la seva obra *La república*, on propugna l'expulsió dels poetes de la *polis* i on afirma, des d'un rebuig racionalista de l'univers mític que envolta la poesia: «Diguem, doncs, de tots els poetes, començant per Homer, que tant si tracten en els seus versos de la virtut com de qualsevol altra matèria, no són més que imitadors de fantasmes, sense arribar mai a la realitat.»

Vicenç Llorca, en una conferència pronunciada l'any 1999 a la Universitat de la Sorbona sobre el poeta en la *polis*, recollia, com a exponents d'una visió oposada respecte a la platònica sobre el paper social dels poetes, els testimonis, entre altres, de Hölderlin, que defensava la perdurabilitat del que funden els poetes, o de Novalis, que apel·lava a la capacitat transformadora de la poesia.

També situat en un posició ben allunyada de la de Plató, un polític tan eminent com Jordi Pujol reivindicava recentment, referint-se a Miquel Martí i Pol, el paper d'estímul i revulsiu cívic i de vegades èpic que els poetes poden aportar, i convé que aportin, a la societat. En un text seu de 1961, escrit, doncs, en ple franquisme, Jordi Pujol ja assenyalava: «El que ens cal no són paraules vulgars i corrents, ni tampoc paraules sàvies i erudites. Només paraules màgiques, només

paraules poètiques poden salvar.» I afegia: «No ens calen mestres d'oratorïa (...) El que ens calen són homes capaços de sentir, de voler i d'estimar intensament. El que ens calen són mestres d'energia», una expressió que Pujol ha aplicat, per exemple, a Miquel Martí i Pol.

Un debat persistent ha acompanyat les relacions entre poesia i poder i entre poesia i política, plantejat sobretot a l'entorn de la compatibilitat entre la llibertat que l'escriptura poètica cal que tingui tothora i la implicació del poeta en tasques cíviues, que cal reconèixer que ha arribat a portar a lamentables, i fins i tot grotesques, actituds servils en poemes que responen a la voluntat de mitificar líders o, posem per cas, dedicats a un partit polític, com en la Rússia soviètica.

D'altra banda, antigament era força habitual que els poetes fossin o bé homes poderosos o bé persones que es movien prop del poder (recordem en el cas de la poesia catalana medieval els noms prou emblemàtics d'Ausiàs Marc o de Jordi de Sant Jordi, que va ser cambrer del rei Alfons el Magnànim), entre altres raons perquè la poesia per ella mateixa no podia garantir als poetes els ingressos necessaris per a llur subsistència.

Les circumstàncies dramàtiques, i sovint adverses, que han marcat el nostre segle xx, amb dictadures, la Guerra Civil, l'exili i la resistència antifranquista, expliquen el gran nombre i la indiscutible importància dels poetes catalans que han escrit obres d'un clar compromís cívic, com Joan Oliver «Pere Quart», Salvador Espriu, Vicent Andrés i Estellés o Miquel Martí i Pol, i de poetes que, en els períodes en què Catalunya ha pogut gaudir d'institucions d'autogovern, s'han implicat directament en l'acció política, com Ventura Gassol o Joan Alavedra durant la Generalitat republicana. En altres literatures, però, podem trobar també grans poetes compromesos en la defensa d'un model de societat, com, per exemple, és el cas del que podem associar a noms com Vladímir Maiakovski, Bertolt Brecht o Pablo Neruda.

En una Europa amb uns elevats nivells de benestar, amb una societat cada vegada més avançada, que cerca cada cop més la comoditat, que considera prioritària la satisfacció de les ambicions individuals i que pot caure fàcilment en l'autocomplaença, cal reivindicar la força mobilitzadora de la paraula poètica que toqui el cor dels homes, que sacsegi l'esperit i la consciència dels pobles, que esquerdi la carcassa de la indiferència i de l'egoisme exacerbats que trobem pertot, per a projectar de nou un missatge d'idealisme generós com el que Màrius Torres transmetia en el seu poema *La ciutat llunyana*.



Sr. Lluís Soldevila, Dr. Carles Duarte.

COL·LOQUI

Antoni Bosch: Al fil del que ha anat dient, se m'ha plantejat una qüestió polèmica: el contrast entre el poeta de la ciutat i l'arquitecte. A mi em sembla que el poeta de la ciutat és l'arquitecte. Si la ciutat és *pólis*, per què hi calen les paraules? Segons com, semblaria que li calen poetes de paraula perquè l'arquitecte ho ha fet malament!

Carles Duarte: El poema de Màrius Torres que he llegit parla de l'arquitectura. Parla de l'arquitecte com a constructor de la ciutat... Abans he parlat del diàleg entre les diferents disciplines artístiques. Avui *La Vanguardia* anuncia que en el 2004 hi haurà una exposició sobre l'espai urbà. El que jo crec és que hem de fer un espai habitable. L'edificació o construcció és el fruit del talent constructiu d'arquitectes i urbanistes. La poesia i l'arquitectura han de dialogar més. A mi em sembla que la poesia és indispensable en la vida de les ciutats. L'espai ens dona el lloc de la convivència, però la poesia entra dins nostre, trenca la crosta de la rutina, ens alleugereix del dolor humà. La poesia és del tot necessària, com ho és la paraula, perquè l'home pugui aspirar a una certa comprensió del món. L'arquitectura ha de tenir un aspecte ètic i cívic, però la poesia és del tot necessària.

Jordi Sales: Voldria comentar una cosa així com un acús de rebut d'això de «Plató i Pujol». D'entrada, constatar que tots dos noms comencen per la mateixa lletra de l'abecedari: potser és això el que pensava el ponent contraposant aquests dos autors... Però el que vull comentar és un aspecte d'aquesta alternativa, la qüestió de la veritat. La Ciutat llunyana de Màrius Torres és la dels pelegrins, i en el poema el poeta estableix una veritat molt essencial de la condició humana... Si Plató expulsa els poetes, és perquè diuen mentides: la categoria essencial sobre la qual juga la querella entre la poesia i la filosofia és la categoria de veritat. És perquè els poetes falten a la veritat, que els expulsa. Segons l'opinió que vostè ha manifestat, el president Pujol és el bo, perquè, a diferència de Plató, reconeix als poetes la seva funció; ara bé: segons el president Pujol (i vostè mateix) la funció dels poetes no es defineix en termes de veritat, sinó en termes d'energia. Formula el paper del poeta en termes energètics, com si parlés de petroli o de benzina, i

ens diu; «ens calen ideals, paraules enceses que moguin la gent a l'acció... i nosaltres ja ens ho farem». Perdoni'm la fórmula, però vostè el que ve a demanar és mà d'obra barata per a la mobilització política. Però jo em demano: cal moure la gent, a fer què? Per què cal moure'ls?... Em penso que seria millor pensar la relació entre la gent i els polítics en termes de col·laboració. Molt em temo que el vell Plató ens ho podria ensenyar molt millor...

Carles Duarte: La política és una activitat que quan s'exerceix des del govern té un component molt material. Per exemple: que es dobli l'Eix Transversal, que hi hagi recursos per a això i per a allò, etc. Això tendeix a crear unes condicions de benestar, però la política no pot ser tan sols això, perquè seria la mera gestió, amb el risc d'equivocar-se però mera gestió. La política no pot ser això i prou, perquè té l'aspecte essencial de creació de societat. No solament satisfà necessitats materials, sinó que hi ha un factor essencial de direcció moral, de projecte compartit, que fa que la gent se senti il·luminada i compromesa en un projecte compartit. Permetin-me una il·lustració: Giddens reclamava fa poc un nou patriotisme pensant en la societat britànica i en la immigració que hi arriba. En això els poetes juguen un paper essencial. La paraula poètica és aleshores determinant: quan el polític sap trobar les paraules, toca el cor de les persones i pot convocar així unes energies que poden compartir un projecte. El polític ha de ser conscient del poder que té la paraula, del poder de convocatòria.

Ramon Muntanyà: Només una acotació. Seré pragmàtic: l'urbanisme ha estat en la pràctica, d'una manera real, envaït pels arquitectes. Pensant en Màrius Torres, se m'acut preguntar: per què els filòsofs no reivindiquen aquesta funció que han assumit de forma exclusiva els arquitectes? I els sociòlegs? I per què no també els poetes? Es tracta de fer aquell espai en què és possible viure, i això no és competència exclusiva dels arquitectes. Encara podríem afegir: i els artistes i... els polítics! Els polítics cal que tinguin en compte que fer política no és solament administrar. El polític ha de ser també previsor, i ha de treballar per la construcció de la societat. Cal, en suma, que ningú no detenti aquest paper: fer la ciutat és cosa de tots.

Dídac Ramírez: M'ha interessat molt l'exposició i el to, el to de

reflexió. Una qüestió: l'arquitecte ha de tenir qualitats de poeta, de filòsof, de tot plegat una mica, perquè és qui fa que a les ciutats es visqui millor o pitjor. No cal posar exemples de barris on es viu malament, i, per tant, la qüestió és important. Per la meua part, no estic segur que la relació entre política i poesia sigui ben bé com vostè l'ha plantejada. Perquè vostè ha dit: «poeta, per tant lliure», però això no ho veig clar. En realitat el poder polític el que vol és coartar: per moltes energies que es vulguin alliberar, es volen alliberar només les que contribueixin a portar a terme el projecte que de bona fe unes persones pensen que és el millor per a la ciutat. El seu poeta respon a la idea de l'intel·lectual orgànic portat al servei del poder que es vol constituir. Jo voldria que des del poder s'afavorís igualment aquella poesia que va en contra del projecte que es vol construir. Per dir la veritat, això no acostuma a ser així.

Carles Duarte: És bo que hi hagi poetes en el món de la política. Per això hi sóc. En el món de la política cal que hi hagi gent que tingui ideals. Això és bo. En aquest món dur, aspre, agre, és bo que hi hagi la presència poètica, és saludable. Convé, però, que la poesia no sigui servil. Hi ha el cas de Maiakovski, per exemple, que es va implicar amb la Revolució soviètica però després, defraudat, la va abandonar. La poesia pot dialogar amb el món de la política sempre que no sigui llagoteria. Per sort al nostre país això no passa: jo no veig que es facin poesies dedicades al president Pujol... per sort! Em sembla que els pobles necessiten ànima i que els poetes interpreten millor que els altres l'ànima dels pobles, i aquesta és la raó per la qual convé implicar-los en la construcció d'un país.

Aquesta funció creadora de l'ànima d'un poble ha estat reconeguda moltes vegades. Un llibre recent d'un arqueòleg jueu defensa una teoria curiosa en relació a la Bíblia. Explica que la Bíblia va ser escrita en el 1250 aC amb una finalitat política, per a la formació de la societat jueva. Segons aquesta teoria, Abram, Isaac i Jacob no van existir pas, sinó que són productes d'una empresa conscient de creació mítica del passat per redreçar el present –per unificar els regnes de Judà i d'Israel. La teoria és, certament, molt discutible, però ens mostra la voluntat d'una literatura per construir un poble. Deixant de banda el poble jueu, aquest cas s'ha repetit en altres ocasions. Jo el que dic és que és bona aquesta presència de la poesia en la política –sempre que la poesia no esdevingui servil.

Ignasi Roviró: Per a pensar bé la qüestió cal introduir la noció de retòrica. La política té l'ideal de construir, però per a fer-ho necessita la retòrica. La necessita per a trobar l'art del discurs bell, del dir adequat. Això ens fa replantejar el paper del poeta. La retòrica com a discurs que fa bonic i brillant allò que vull dir no és pas propi del poeta, sinó del polític, que ha de triar el llenguatge adequat al públic que té al davant per a convèncer-lo. La retòrica no hauria de ser l'art de persuadir, sinó l'art d'expressar bé, però si no ho he entès malament el poeta per a vostè és aquell que és capaç de revolta...

Carles Duarte: Sí, i també capaç de commoure, d'exaltar, de transmetre una il·lusió... Si la retòrica no és capaç de commoure, el polític serà de perfil gris. En el llenguatge de la política és important, no solament adequar-se al destinatari, sinó també commoure i sacsejar. Una condició necessària per a dedicar-se a la política és estimar les persones i, precisament per això, el polític ha de parlar al cor de les persones. Ha d'haver-hi un sentiment que uneixi el polític amb la gent. I com que el món de les emocions és el món de la poesia, cal que estigui present en la política.

Maribel Salvatierra: Crec que hi ha un punt que era metafòric. La referència de Màrius Torres a l'arquitectura és una metàfora, vol dir que cal construir un país pur, clar i net –no vol pas dir que la construcció hagi d'estar en mans dels arquitectes professionals! Pel que fa al rebuig platònic dels poetes, cal recordar que en aquell moment Atenes es trobava en plena crisi, estava desfeta, i els poetes del moment insistien en la mentida que destruïa Atenes. Per això Plató diu que això no convé, que *aquells* poetes no convenen. El que no s'hi val és enganyar els pobles! I això em fa tornar a Màrius Torres: el que s'ha de construir no són pas ponts i edificis, sinó una gent que pensi amb ànima que volem fer i que siguin ciutadans i persones dignes.

Carles Duarte: Jo admiro Plató. Els diàlegs, com *El banquet*, són obres poètiques. Però ell és dur i contundent: es refereix fins i tot a Homer titllant-lo d'«imitador de fantasmes». Contra els somnis i els deliris, reclama un seny ordenador. Jo el que dic és que la poesia pot ser encarnada en forma de deliri, però que, tanmateix, el factor poètic és un factor mobilitzador que enriqueix la vida de la ciutat.

TERCER ÀMBIT
LA PRÀCTICA DE LA POESIA

PRESENTACIÓ DE LA TAULA RODONA

DR. JOSEP PARÉ

Ens toca parlar de l'ofici de poeta. Entrarem, doncs, dins l'obrador i tractarem d'apamar l'ofici. D'entrada deixeu-me dir que la poesia és l'intent d'aprensió de l'inafrensible. Carles Riba deia que la poesia completa és un exercici d'introspecció, de descens per gratar en les entranyes de l'ésser. El poeta això ho fa amb el verb, així com la pintura i la música ho fan amb altres instruments. Des del punt de vista del lector, que és el meu, l'accés al poema és alguna cosa així com tancar un cercle, com caminar a l'inrevés el camí del poeta. L'art de la poesia és, a més, un exercici de síntesi, perquè es tracta de dir poques coses per dir-ne moltes; és, doncs, una essencialització del llenguatge i, per tant, una essencialització del pensament. Del que he dit es desprèn que la poesia és alhora accés a l'essència i síntesi i és, doncs, un estri de coneixement.

En relació a això, Freud deia que allà on ell arribava amb la ciència, sempre abans hi havia passat un poeta amb l'artefacte verbal. Aquesta última expressió ens permet d'afegir un nou element de l'ofici de poeta: el fer lingüístic és important, com qui fa pa a l'obrador. El poeta, amb poques paraules, i amb el propi ordre, va, com l'alquimista, més enllà de les paraules mateixes; la poesia sempre és enaltida: treballa sempre extramurs, anant més enllà dels murs que li fan de límits. En aquest sentit els poetes són franc-tiradors perquè desapareixen més enllà d'ells mateixos: la poesia guerreja, juga i

construeix, però també guerreja, perquè no solament ordena la realitat sinó que la construeix en la paraula. Ara bé, en una societat que tendeix a l'analfabetisme funcional, el poeta és qui viu al suburbi; és divinitzat, però alhora ni és llegit ni és entès.

Cal afegir que perquè hi hagi poesia no n'hi ha prou que hi hagi vers. El vers no sempre és poesia. L'important és la construcció d'un espai intern, un espai en què l'emoció hagi trobat unes paraules. Compte, però! La poesia no explica res ni ensenya res; i, sense fer això, tanmateix porta al coneixement i intensifica la vida. És un exercici de visceralitat.

La poesia és lloc de la veritat, però no en el sentit racional sinó com a barreja de veritat racional i pulsio d'imaginació, que és gairebé una barreja d'oli i aigua. La poesia és també enigma, perquè el poeta concentra els elements de la seva construcció en píndoles, anant a l'essencial, i d'ací que sigui de difícil accés per al gran públic. La poesia és també un intent de donar forma a allò que no en té: certament, no hi ha res que emergeixi que no tingui un nom, però la poesia constitueix l'idioma per sota de l'idioma, que mostra fins i tot les mancances de l'idioma i revela l'ocult—dient en la forma el contingut que no es pot dir. Per fi, la poesia és ésser: no es tracta de «fer poesia» sinó que es tracta d'«ésser en la poesia»; tu no fas poesia sinó que «ets poesia».

La poesia, en suma, completa els sentits. Ha de ser escrita sempre amb foc, tal com vol Blake. O és allò de Voltaire: enmig de la tempesta, a mitja nit, truca algú a la porta, tot moll, i el convides a passar i, prop del tió encès, us poseu a parlar. La poesia ha de repetir sempre això: és la comunicació que escalfa. En aquesta comunicació el qui es comunica és el poeta, i fa una doble revelació, existencial i formal. Els bons poetes són els qui juguen amb aquesta revelació. El bon poeta és qui parla de les incògnites del món; el mal poeta, el qui parla d'ell mateix. L'única autobiografia vàlida del poeta és el seu propi artefacte, perquè el que compta és la

construcció de la seva pròpia individualitat i, per tant, el bon poeta no s'uniforma. Per això deia abans que tot bon poeta és un franc tirador: sempre dispara contra el desconegut per encertar el coneixement. La poesia, però, no és filosofia, perquè es tracta d'una revelació i no d'una racionalització. Podríem parlar d'una mena de primitivisme, perquè el poder de la poesia és tan fort com l'instint primitiu. Com deia el poeta, «si la vida crema bé la poesia és una bona cendra». El lligam íntim a la vida és el que fa que la poesia sigui tan difícil de definir formalment...

Pel que fa als poetes que conformen la taula, no en faré pas el currículum. Prefereixo mostrar com tots quatre participen d'alguna de les coses de què he parlat. Víctor Sunyol és un poeta de l'experimentació: la seva poesia és una bona il·lustració de l'artefacte i del joc, és una poesia que crea arquitectures primitives, d'experimentació atàvica. En la poesia de David Jou hi juga un paper important el visual: expressa la idea d'harmonia en la natura, és una poesia de la contemplació, un joc d'introspecció sobre la natura; i encarna la idea humanista de l'autoconeixement per bé que, com que Jou és professor de Física a la UAB, té un peu en el racional. La poesia de Lluís Solà es troba a mig camí entre la poesia i la prosa poètica, i és un exercici de síntesi, una poesia en què l'extern té tant de pes que ha estat catalogat de descriptivisme conceptual. Per fi, Francesc Codina experimenta amb estructures medievalitzants i, en el seu darrer llibre, *La llum ineficaç*, construeix la idea del fer poètic, de l'obrador. Donem-los, ja, la paraula.



Dr. David Jou, Dr. Josep Paré i Sr. Lluís Solà.

L'OFICI DE POETA

DR. DAVID JOU MIRABENT,
Universitat Autònoma de Barcelona

El títol d'aquesta taula rodona, «Ofici de poeta», m'evoca la relació entre el poeta i la paraula. Hi ha, és clar, altres interpretacions possibles, més centrades en la paraula que en el poeta, però des de fa anys he aplegat els meus poemes de reflexió sobre l'activitat poètica en una secció del meu llibre *Mirall de vellut negre*, titulada precisament «Ofici de poeta», cosa que em fa decantar cap a un vessant més personal que no pas abstractament literari. Dintre aquesta perspectiva, esmentaré la relació entre poeta i poesia des de tres punts de vista: la dedicació, la professió i l'ambició.

Pel que fa a la dedicació, he estat d'aquells poetes que dediquen moltes hores a la poesia, d'una forma relativament metòdica, en lloc d'esperar el buf de la inspiració. Sóc, doncs, un enamorat impacient i assedegat de la poesia, que no ha esperat que la poesia vingués a ell, sinó que li ha anat a l'encontre, plogués o nevés. Crec que aquesta m'ha correspost, no sé si amb bons resultats poètics, però sí amb estones d'una gran intensitat vital i d'una notable eufòria. El full en blanc m'ha semblat sempre un espai immensament atractiu, obert a totes les possibilitats, on podien ser traçats tots els camins, inventades totes les històries, dibuixats tots els retrats i tots els mapes, un lloc que m'oferia trobar-me a mi mateix, concentrar l'evocació de l'amor i el desfogament de la ràbia, descobrir en el llenguatge més quotidià un rerefons submergit, entre el glaç de l'iceberg i el magma del volcà. No reivindico

cap mèrit especial per a aquesta intensitat en la dedicació, que té una explicació bastant senzilla: d'una banda, m'he sentit més atret per la construcció de llibres que pels poemes aïllats; en segon lloc, he tingut l'oportunitat de publicar gairebé setmanalment, durant trenta anys, un poema, a la revista local «L'Eco de Sitges». He tingut, doncs, dues menes d'estímul: el de l'actualitat i el de la construcció. Per posar alguns exemples entenedors: he parlat de guerres, de manifestacions, d'efemèrides, o he escrit llibres no pas a l'atzar, sinó en etapes ben delimitades: un poema sobre el cinema us invita a escriure tot un llibre de poemes sobre cinema, la idea d'una forma –el cicle anual del fullam d'un arbre, per exemple– us invita a escriure no pas un poema sinó uns vint-i-cinc poemes que desenvolupin, visualment i verbalment, aquesta evolució. Finalment, he tingut l'estímul de la relectura dels propis poemes, de l'autocrítica i l'autocorrecció i, tot recentment, a més, l'estímul de la traducció o recreació d'alguns dels meus poemes a altres llengües (castellà i francès).

En segon lloc, he dit que parlaria de la professió, indispensable per a la supervivència. En el meu cas, la professió és l'ensenyament i, sobretot, la recerca en física –una física teòrica, que demana, com la poesia, alhora concentració i obertura al món, que exigeix uns recursos mentals no gaire llunyans dels de la poesia, si bé amb uns utilitatges completament diferents: equacions en lloc d'adjectius. Per això, la professió no és, en el meu cas, una manera relativament anodina de guanyar-se la vida, sinó un espai de creativitat, en competència i col·laboració amb l'espai de la dedicació poètica. La competència s'expressa, és clar, en les limitacions de temps per a desenvolupar tots els projectes que vénen a la ment, que són tants. Com a col·laboració, és la font d'inspiració, tant temàtica com formal, que suposa la ciència: veure amb altres ulls la matèria, no tan sols la matèria que tenim al davant, sinó com a part d'una història d'evo-

lucions i de cataclismes, de veure el temps no tan sols com la nostàlgia o el projecte, sinó amb una diversitat de ressonàncies còsmiques, fòssils, biològiques, o amb les formes suggerides pels estels, per l'expansió de l'univers, pels entortolligaments del DNA. Els desavantatges d'aquesta dedicació són, d'una banda, el perill d'esdevenir excessivament racional, poc sensorial, poc emotiu, i d'altra, el risc de ser considerat pels crítics com un diletant, com un afeccionat marginal, tot i haver publicat gairebé un miler de poemes.

En tercer lloc, les ambicions o objectius de la tasca literària. Per a què escrivim? Ja no dic allò que ens impel·leix a fer-ho —l'amor, la curiositat, la ràbia, la fe, la rebel·lia, allò que en definitiva no sabem, perquè forma part de nosaltres des que vam començar a fer les primeres redaccions escolars, des d'abans que ens haguéssim preguntat mai qui érem ni d'on veníem—, sinó aquelles ambicions que ens mouen a continuar escrivint, quaranta anys després d'haver escrit els primers textos. Hi ha un estadi de la poesia que se centra en l'autoexpressió —l'aclariment de la pròpia consciència, l'afinaments dels desigs, la recerca de paraules que donin cos als propis pensaments. Hi ha un altre estadi que depassa poderosament el jo personal: la doble crida de la realitat i de la col·lectivitat. Un se sent forçat a eixamplar la sensibilitat i les possibilitats expressives, enllà d'allò que li caldria per a expressar-se i comunicar-se. En el meu cas, sento amb especial immediatesa la invitació a eixamplar la sensibilitat pel que fa a les relacions amb el món, vist a través de la ciència o de la religió. Pel que fa a la ciència, sento la potència estètica de les teories, no pas com a formulacions abstractes, sinó com a narracions sobre l'origen, el destí, l'arquitectura secreta de la realitat que ens volta: atmosferes primitives, oceans anteriors a la vida, explosions d'estrelles, enigmes dels àtoms, atzars i necessitats, ressonàncies i caos; pel que fa a la religió, sento l'absoluta urgència de trobar paraules que permetin transmetre la força, l'alegria, la rebel·lia de la

fe en una societat que sembla en bona part anestesiada per la premsa, l'egocentrisme, la despreocupació i el desdeny, paraules, doncs, que cal trobar no tan sols en l'expressió de les conviccions personals, sinó també en el diàleg amb posicions de dubte, que poden resultar ben estimulants. Pel que fa a la veu de la col·lectivitat, vivim en una època d'erosió del patrimoni de les tradicions, de diluvi d'imatges i llengües alienes. Combinar obertura i personalitat, assimilar particularismes d'altri –presentats com a valors universals– i particularismes nostres, sumar aportacions exteriors i herència pròpia,... : què és, avui, la cultura popular? He sentit, des de la poesia, la necessitat d'integrar els mites del cinema, les novetats de la tecnologia, de fer meves amb paraules meves les tensions, inquietuds i esperances del món d'avui. Pel que fa a les possibilitats expressives, he intentat combinar els ritmes verbals –tant de les estrofes clàssiques com del vers lliure– amb els suggeriments de les formes visuals: he trobat fascinants les formes de la natura; he escrit textos en forma de coves, d'arbres, de platges, de cims; he aprofitat la inspiració de la cosmologia i de la biologia molecular per a desenvolupar els suggeriments mètrics de la relativitat general, les espirals del DNA, les gramàtiques dels enllaços químics i del codi genètic. És tot un món de formes que probablement d'altres exploraran amb més encert –però potser no amb més fruïció– que jo mateix, en un futur proper. El fet que jo les hagi usades no ha estat motivat per a delimitar un espai propi, un estil propi, sinó també, sobretot, com una invitació a l'exploració d'aquest àmbit immens de possibilitats.

En definitiva, crec que parlar de l'ofici de poeta pot resultar il·luminador sobre la poesia. La relació entre poeta i poesia pot depassar l'anècdota concreta i fer-nos preguntar pel poder de la paraula, per la relació entre paraula i realitat, pel lloc de la paraula en la societat actual, per la relació entre imatge i paraula, pels reptes del diàleg entre ciència i

fe, entre globalitat i localitat, entre països, entre generacions. Els poetes ens sentiríem molt acompanyats si els filòsofs ens ajudessin a discutir sobre totes aquestes qüestions –conceptuals, socials, psicològiques, morals, estètiques, religioses–; una obra poètica acompanyada per una bona anàlisi crítica i una indagació filosòfica podria multiplicar la seva potència. Una potència, no ho oblidem pas, que en el cas de la poesia sempre ve del misteri del llenguatge i del magma de la sensibilitat, més que no pas de la voluntat i de la racionalitat. Per això, en definitiva, rere les teories, rere les reflexions, rere les ambicions i les perplexitats, l'actitud més aconsellable per al poeta és la de la curiositat, l'obertura, l'entusiasme i la modèstia.



Sr. Victor Sunyol i Dr. David Jou.



Dr. Josep Paré, Sr. Lluís Solà i Dr. Francesc Codina.

UNA POÈTICA

SR. VÍCTOR SUNYOL COSTA

Una poètica, una reflexió, un discurs en el temps (a través del temps) i en els textos (a través dels textos); una pràctica inserida en la pràctica de l'escriptura, d'on prové i on retorna; un pràctica, o un ésser, un estat, un no-res.

Una poètica del moment, sincrònica; una poètica en un moment, en una pràctica. I també una poètica com a recorregut en el temps de tantes pràctiques i de tantes poètiques, un recorregut per la poètica sempre fent-se (fent-se completa a cada moment, no pas cercant-se).

Exposar una poètica, la poètica: com ara: rescatar del temps fragments que puguin narrar-se i narrar, present i camí. Inventar aquest camí amb fragments d'enrere, crear la història, una poètica cap al moment, que hi porti i el narri. Una poètica: camí i moment.

[1984, «nota de l'autor», *Ni amb ara prou*. Sabadell: Les edicions dels dies.]

El discurs, per naturalesa impossible, i que cal salvar – crec ara– anant més enllà –més ençà– d'ell mateix, al punt de la seva gènesi, i fent que el pseudo-discurs creat des d'allí esdevingui –perquè l'és– el vehicle més idoni –i únic– per a «dir» [...] El discurs, pels seus mateixos raonaments i les seves estructures constitutives, es desintegra en aquesta fase de pre-discurs; i aquest és el vincle més directe i més pur –menys mediatitzat– que pot constituir una lectura.

*

[1994, «Patrick Gifreu: vers un axis mundi», dins DIVERSOS AUTORS, *Escriptura i combinatòria*, Barcelona: KRTU, Generalitat de Catalunya.]

10. Cap altre camí no és possible sinó la consciència d'èsser el primer i alhora el darrer a compondre mapes amb restes de naufragis. *Un llenguatge del qual no conec ni una sola paraula, el llenguatge que fan servir les coses mudes per parlar-me.* Per a l'èsser: contra la presó, la llengua. Per a la llengua: contra la llengua, la llengua.

12. Ni provar d'aclarir la impotència o la confusió del llenguatge, sinó aprofundir(-se) en elles. Partir del llenguatge com a confusió, com a impotència, i operar amb ell. Operar per ell la cerimònia també del món. Operar en ell la pròpia cerimònia ritual.

22. [...] Contra aquest estat el poeta no hi oposa cap puresa sota campana de vidre, sinó que dient-lo de l'única manera possible (el text políglota, mestís i protèsic) el descarna i remet contra ell la pròpia força. [...]

27. Diu Gifreu que diu Maïakovski que només es pot conèixer una llengua destruint-la. Diu la llengua que diu Gifreu que només es pot reconèixer una llengua reconstruint-la. Diu la llengua que diu el discurs que la llengua només pot ser en el suïcidi. Diu el discurs que diu l'èsser que el discurs només es pot reconèixer destruint-se. Diu l'èsser que diu...

30. [...] El poeta, que sap que totes les llengües són estrangeres, sap també que l'única pàtria possible és la llengua, *el real impossible.* [...]

*

[1994, Solapa-presentació per a *Articles, pròlegs, discursos i altres escrits*, Barcelona: Eumo; Cafè Central, 1994.]

[El poeta no passeja per jardins, escala difícils parets sense via.
El poeta no segueix camí, a cada passa l'inventa i l'oblida]
Copiant dels llibres:
Si res no representa,
si el real és, de fet, la metàfora,
si la paraula dita és qui crea,
si allò creat desapareix en ser dit,
si des de sempre només hi ha hagut verb,
si la paraula vera és la d'abans de la paraula,
si en l'acció creadora la paraula vela, revela,
si la paraula no il·lumina, sinó que (es) reflecteix,
si dir és crear un àmbit del qual poder parlar a partir de
l'inexplicable,
si la paraula no és dita, si només és,
si el verb *dir* és en tot intransitiu,
si dir és parlar d'allò que parla del que no es pot parlar,
si només en l'autorepresentació pot haver-hi presentació,
si només en la presentació pot haver-hi representació,
si $n=n\pm 1$.
Si el límit, la fondària, és la superfície, és el llenguatge,
si escriure comença en passar el límit darrer,
si només es pot arribar al lloc partint d'ell cap al jo,
si la paraula és l'acte de conèixer, procés,
si conèixer, escriure, és maldar per l'impossible,
si l'escriptura només existeix en el desig que existeixi,
si per escriure, conèixer, només hi ha la paraula, l'eco,
si dir és construir objecte, espai i dictat, construir-se,
si dir mai no és,
si la paraula no és dita, si només era,
si dir és només tornar la paraula al silenci origen,
si conèixer, escriure, és només un instant entre silencis eterns,
si escriure, conèixer, és només registre d'un instant inexistent.
Si...

*

[1995, «Notes (biogràfiques)» a *Moment*, dins *Moment (poesia, 1982-1986)*, Lleida: Pagès, 1995.]

[...]La inquietud i la recerca –personal i francitadora– en allò que en diem problemes del llenguatge queden explícites en el gruix de cites a l'encapçalament de *Ni amb ara prou*, que en recullen alguns aspectes. En aquest text, l'operació creadora, conscient de la naturalesa de la llengua, pretén obrir el llenguatge –i obrir-se en ell– (per així obrir el món) establint noves vies a les possibilitats d'expressió, noves vies per a l'existència del dir, del discurs. Un dir des de la convicció que l'obra només diu que és, que el sentit dels mots són els mots, i que només representant-se ell mateix el llenguatge pot representar les coses. I mitjançant aquest tractament de la llengua, voler expressar el real abans que fos pres pel llenguatge. Se cerquen noves vies (naturalment, com totes, sempre provisionals i particulars) i que, com totes, aboquen a la impossibilitat.[...]

[...] Portar el llenguatge als límits (límits que a ell mateix se li fan marcar) esdevé fonamental; el límit és l'únic àmbit de creació del text (i de coneixement del text i de l'autor; i, doncs, del lector.[...]

[...] el precari refugi del nòmada com a imatge del llenguatge: lloc sempre provisor, establert i definit cada jornada per ell mateix i el seu ús, virtual recer sovint sense murs ni aixopluc, que resguarda perquè així ho ha convingut i així ho creu la caravana, tot i que cada viatger sap de la seva fragilitat, de la seva inutilitat com a bastió de defensa contra els vents, el sol, la sorra, els dies; cada un sap de la incapacitat per a la seva missió essencial. Així, el llenguatge. I de la mateixa manera els caravanserralls d'obra, i rics, a les ciutats i a les rutes de gran trànsit.[...]

[...] Com aquell genet que inconscientment l'atravessà [el Llac de Constança] al galop creient-se en terra ferma (l'única manera de parlar, d'escriure?) [...]

*

[1997, «Sobre (i sota) la tradició», dins, *DIVERSOS AUTORS, Les tradicions literàries*, Barcelona: ACEC, 1997.]

si Nietzsche es demana «qui parla», Mallarmè dona la resposta: qui parla és la parla mateixa, no el seu sentit sinó el seu ésser. [...]

Per un cantó, la crisi del llenguatge; i, per l'altre, l'essència poètica de la pròpia llengua en l'escriptura, en els referents i en la representació.[...]

Per un cantó, la paraula creadora, engendradora, mítica — original i autònoma—; i per l'altre la consciència i la tasca del qui l'ha triada com a eina i senyora.[...]

[...] La primera mostra que l'única frase que Kaspar sap pronunciar, el seu llenguatge en definitiva, constitueix tot el seu discurs, el seu món referencial, i és absolutament extern i incompatible amb el llenguatge dels altres (Ja feia temps que havia après que tots els llenguatges són particulars).

[...] Perquè el punt de partida sempre és el mateix: la impossibilitat de dir, i el d'arribada també: arribar a dir, arribar a assajar-ho, per tal d'arribar cada vegada, en cada mot, a un cul-de-sac, al carreró sense sortida que defineix la pràctica literària (l'única que em pot satisfer).

[...]

*

[1997, «L'eix secret (Roda–Vic / Vic–Roda)—Fragments d'una correspondència imaginada—», dins: *Lletra de Canvi*, n. 43]

El mut és el qui parla. L'únic que realment parla, ja que ha assumit de ple la seva mudesa, la mudesa essencial del llenguatge. I és a partir d'aquí que pot dir. Si els mots amaguen el real, el mut el té. Si el real només és en els mots, el mut és qui més a prop està de dir-lo realment, ja que s'ha alliberat del continent. El mut és el qui parla. El mut és el poeta; és qui mostra l'essència del llenguatge.[...]

*

[1999, Víctor SUNYOL, *Quadern de Bosc*, València: 3i4.]

I

Obrir l'escriure
fins a quina ferida
—del text, de l'ànima—?

II

Fins a l'arrel de la ferida
(fins al pa).
Escruixit.
Mai el silenci,
al bell mig del silenci.
Al cor del text,
al cos de cor.

III

Mai al silenci;
al bell mig del silenci.
L'arrel més fonda.
Al cor de la ferida,
al cor de la paraula.

*

[2000, «Ni gosar enllà (després de *in nuce*)», dins, A. CLAPÉS, *In nuce*, Barcelona: Proa.]

*Sostenir-se en el condicional —el llac glaçat—. Recórrer-lo.
Només ser-hi. Cap arribar.*

*Ser en el condicional. No damunt l'aigua glaçada: damunt
l'aigua en il·lusió de glaç. Damunt l'ombra de l'aigua.*

—o el silenci—

Ser en el condicional, la sola certesa.

Romandre-hi. Només romandre.

Saber-lo lloc del ser. L'únic possible. I que ser és només
estar —la pedra—. L'estar de la pedra.

—des del silenci—

Gosar no pensar l'enllà o el després.

Saber que enllà i després reclamen temps i fer. Que ni temps
ni fer no habiten condició.

Ni temps ni fer. Ja ni ser. Només transcórrer. Amb les
coses.

—pel silenci—

Deixar passar, i passar amb el pas que ens porta.

Ni gosar enllà.

(Ni esperar)

—l'aire de sobre la duna—

*

[2002, Iuxta, dins *Stabat*]

I

La poesia, sempre enfront del cadàver que és la llengua, en el qual no pot ni vol reconèixer-se, i amb el convenciment que se n'ha d'allunyar tant com li sigui possible i recercar en la seva pròpia pràctica un llenguatge veritable, viu i vàlid. I etern.

III

Dolor pel neguit d'haver d'abandonar una casa que es creia pròpia, una casa enrunada i inhabitable (però casa, al capdavant, i l'única coneguda), per anar a la recerca d'un altre territori aparentment habitable, possiblement també en ruïnes.

IV

La llengua, reconeixent-se en la seva realitat de miratge, d'inutilitat, i havent per això de desterrar el seu passat (i desterrar-se'n) i renunciar a qualsevol ésser de present o de futur.

V

En tant que només és i només pot ser allò que dissortadament és, la llengua, reconeixent-se en els seus mateixos termes com a un ésser impossible.

VI

[Vull una llengua feta de preposicions només, i de conjuncions (i potser algun adverbí). La llengua d'abans que els substantius i els mots de pretesa referència concreta vinguessin a destruir-la. Ells, el lèxic i les relacions sintàctiques que demanen, van venir a torpedinar una llengua essencial, pura, justa.

Una llengua només composta de preposicions i de conjuncions s'estableix amb una sintaxi neta, elemental, suficient, que els mateixos elements li donen i li aporten; no li calen reglamentacions externes i imposades, ni signes per a marcar-les.

Amb la irrupció de la «semàntica objectual o referencial» aquests elements primers van quedar reduïts a nexes subor-

dinants (o coordinants) i subordinats i van ser buidats de contingut.

: Retornar-los el significat ple i absolut que encara guarden, i desterrar verbs, substantius, adjectius i tota la faramalla.]

XIII

Només hi ha nemòleg, el text de ningú.

El poeta no pot voler ser aquest «nemo» parlant; (el poeta ha de) ser el llenguatge, (ha de) ser «en el llenguatge».

[Qui parla és el llenguatge mateix. Parlar : fer (deixar) que parli el llenguatge.]

XIV

El poeta no «parla de». El poeta «hi és».

XVI

[Som memòria, som llenguatge. I no altra cosa.

Volíem retrobar-nos i ser en la memòria i l'hem coneguda com és realment : miratge, falsedat.]

XIX

[La desaparició del jo en l'assumpció de la paraula poètica.]

Renunciar al jo, ja dissolt en la poesia.

[També potser reconèixer-se només en l'altre, o com a altre.]

XX

«El poeta sap que mai no arriba.»

[No es tracta de «no arribar enlloc», sinó de «no arribar».]

[No s'arriba mai a la fita. Si s'hi arriba, ja no és fita.]

No arribar mai.

XXI

No esperar res.

[El poeta no ha d'esperar res, no ha de voler res.]

[No esperar res, ni tan sols de cap mena de poètica.]

[...]



Sr. Lluís Solà i Dr. Francesc Codina.

DE L'OFICI I EL BENEFICI DEL POETA

DR. FRANCESC CODINA I VALLS

L'ofici

Paul Valéry va escriure que un poema és una obra d'art que no es fa pas amb idees, sinó amb mots. És a dir, amb signes lingüístics, si es vol emprar la terminologia de Saussure. Per a entendre la poesia cal, doncs, entendre el mot, el qual és l'estructura bàsica més intuïtivament recognoscible en què s'articula el llenguatge verbal dels humans. Aquesta estructura té una doble dimensió constitutiva: el significat material, acústic o gràfic, i el significat conceptual. El so (o la grafia) i el sentit. Els mots, per tant, tenen una dimensió material, primàriament fònica i secundàriament gràfica. Vet aquí una evidència que sovint s'oblida. D'entrada, els percebem físicament, i abans que un impacte intel·lectual ens produeixen un impacte sensorial, amb ramificacions emotives. Com el mineral o les substàncies colorants, és per la seva condició material que els mots poden ser formalment afaïçonats, ço és, sotmesos a una forma mètrica i rítmica determinada, la qual produeix en el receptor de poesia un efecte estètic més o menys feliç. La poesia sona o no sona. Verdaguer sona sempre; Joaquim Rubió i Ors, «Lo gaiter del Llobregat», ai las!, no sona gairebé mai.

Escolto la secreta
harmonia de l'aire
i l'ardor que tremola
d'unes grans aigües lliures.

Ales i dansa! Déus
que ara passen i canten
altes músiques! Llum
dels ulls sagrats i verges!

Estic sol en aquestes
ombres i sento caure
ones de sang, enmig
d'una alba trista i aspra.

Barcelona, setembre de 1936
Bartomeu ROSSELLÓ-PÒRCEL

Aquest poema de Rosselló-Pòrcel ens agrada d'entrada perquè sona, sabem que és bo perquè sona. Fins i tot sabem que diu alguna cosa interessant –encara que ens costi de precisar quina– perquè sona, perquè ens commou estèticament amb una felicitat, extremadament felicitat, composició de mots. L'ofici de poeta es basa en gran part en la finor de l'*orella*. El poeta que és bo des del punt de vista tècnic sap fer sonar els versos. Aquest saber fer sonar els versos no és una habilitat que reposi solament en uns coneixements mecànics (que les preceptives de tots els temps i de tots els llocs han codificat i divulgat), sinó en unes aptituds, en unes disposicions personals poc o molt cultivades per la pràctica de la lectura i la composició, i que han esdevingut destreses.

Ara bé, la matèria del poema, la matèria amb què treballa el poeta, els mots, no és pas, com el marbre o el bronze, una matèria semànticament neutra. Es vulgui o no, el poema, fet de mots, és paraula enunciada per algú a algú: en quant paraula és personal, però teixida amb els mots heretats de la col·lectivitat. En conseqüència, el poema, obra artística

verbal, incorpora significat: el que la tradició ha anat acumulant en els mots d'una llengua particular. I actualitza o reconstrueix aquest significat en la mesura en què és l'expressió d'un individu situat en un temps i un lloc determinat. L'activitat creadora del poeta renova, doncs, o restitueix, la potencialitat significativa de la llengua, i eventualment la *comunica* a altres individus. En aquest sentit, es pot dir que cada poema ens refresca la llengua, o ens la reactiva.

El llenguatge verbal, amb tots els buits i paranys que oculta, és el mitjançer decisiu en les relacions dels humans entre ells i amb el món. I és també l'eina imprescindible de tota coneixença. La poesia és higiènica perquè saceja i depura la nostra entesa amb el llenguatge. Alhora, té un efecte revitalitzador perquè, bo i estrebant els mots i la gramàtica, envigoreix i esmola la paraula. La paraula, és a dir, la problemàtica però meravellosa capacitat humana d'expressar el món i d'expressar-nos a nosaltres mateixos.

Així, doncs, el poema de Rosselló-Pòrcel no solament és una carícia o un cop de puny emocional aconseguit mitjançant una eficaç combinació de significants. És també paraula amb sentit, resultant d'una composició de mots constituïts per significants i significats. El poema és música de so i sentit. Música vocal i música semàntica. O música gràfica i música semàntica, en el cas del poema visual. L'*aplicació* concreta que un lector determinat faci del sentit dels quatre darrers versos del poema de Rosselló-Pòrcel pot ser molt diferent de la d'un altre lector, o de la del mateix autor, el qual va datar significativament el text. Tanmateix, el sentit radical dels versos –la seva potencialitat significativa, que permet aquestes diverses aplicacions– és d'alguna manera invariable. El fet que la llengua comuna hagi passat per l'adreçador, per l'emotllament artístic, per l'obrador del poeta, no ha pas fet que es desnaturalitzés, ni que perdés capacitat de significació. Al contrari, n'ha guanyat. Aquest és

el benefici

del poeta, del creador de poemes. Perquè cada poema amplia i densifica el sentit, explora o s'enfronta amb el significable i tempta de dotar-lo de significant i de significat mitjançant la paraula. La poesia, ja des de l'inici, no és un procediment mnemotècnic: la versificació sí. Però aquesta és sols un dels recursos de la poesia, com ho pot ser la prosa. La poesia és una activitat artística creativa. Que neix de la necessitat de dir: és art que neix d'aquesta necessitat. Una vegada em va sortir un poema –en prosa– que tractava d'aquesta necessitat. Fa així:

La paraula que té prou potència per a sacsejar-nos és la que sorgeix de l'esforç per dir no pas allò que pot ser simplement descrit, narrat, exposat, argumentat, classificat o analitzat, no pas tampoc allò que convé dir o que cal dir, ni allò que abelleix o que delecta, sinó allò que sabem que no podrà mai ser ben dit, o potser ni tan sols dit, per molt que ens hi fem, però que malgrat tot sabem que necessita ser dit i que nosaltres mateixos necessitem dir.

Perquè hi ha una paraula que no neix de l'art ni per a l'art, sinó que neix, potser a contracor, de la necessitat fonda i intolerable de dir. Una paraula que s'empara dels mots, de l'art, de la gramàtica, i els mestreja. Una paraula que, al capdavant, de tan necessària esdevé voluntariosa, de vegades frondosa i tot. No pas doncs una paraula que representa, sinó que presenta. No pas una paraula que s'imposa al món, sinó que el restitueix. No pas una paraula que s'enlaira sorollosa, ornada i supèrflua, com un castell de focs, sinó que esclata arran de terra, gairebé en silenci, com una flor. Una flor rotunda i elemental.

El benefici de la poesia, més enllà del gaudi purament estètic, concerneix, doncs, la nostra necessitat de *dir*. Lluís Solà té un poema encara inèdit que diu alguna cosa com: quan no tinguis res a dir, quan no tinguis paraules, parla. La poesia és una resposta a la necessitat humana de *creació*

signica. A la necessitat de donar veu i forma a l'experiència. *La vaca cega* de Maragall, *La ciutat llunyana* de Màrius Torres, la segona de les *Elegies de Bierville* (Súnion!) de Ribà, el poema de Rosselló-Pòrcel... vet aquí alguns grans petits poemes. Grans textos, grans signes de signes creats, des de l'experiència humana, amb una de les llengües de la humanitat. I en els quals trobem formulacions tan potents com ara: «orfe de llum sota del sol que crema», que pot expressar la paradoxa a què ens aboca l'existència del mal; o bé, «ric del que ha donat i en sa ruïna tan pur», que pot expressar la victòria moral del vençut que ha lluitat per la llibertat i la dignitat humanes.

De vegades, la capacitat de creació d'alguns poetes es manifesta fins i tot en la invenció d'unitats sígniques, vull dir de mots o expressions. És el cas dels grans autors fundadors o refundadors d'una tradició literària, com ara Lull o Verdaguer. Verdaguer és un gran creador lingüístic, que no s'està pas de formar signes nous complets: noves i potents amalgames de significat-significant. Un exemple:

–Atlants, heu de *desésser*: la terra fins que us serva
se n'ha d'entrar a estelles com a vaixell podrit;
faça's enllà o enfonse's la humanitat superba;
facen-s'hi monts i regnes, que el mar muda de llit.

[*L'Atlàntida*, IV, 81-84 («Gibraltar obert», parla l'Exterminador)]

Parlo a filòsofs i professors de filosofia. El que us diré ara no ho agafeu com una provocació, sinó com una invitació. Com en poesia, les possibilitats de tota nova aportació filosòfica original probablement ja estan inscrites, ja preexisteixen, en bona mesura, en el llenguatge verbal dels humans. El llenguatge, però, no existeix en abstracte, sinó que es manifesta a claps en la potencialitat creativa de cadascuna de les llengües vives del món. D'altra banda, la poesia realment existent, entesa doncs com el producte de l'ofici dels poetes, manobres de les llengües, és, voluntària-

ment o involuntària, una recerca i una cristal·lització artística d'aquestes potencialitats. Ahir em sembla que us vaig entendre discutir que Plató vingué després d'Homer, que sense Homer potser fins i tot no hi hauria hagut un Plató que pogués acabar anant contra Homer. D'altra banda, el Sòcrates de l'apologia de Plató, si bé negava als poetes la condició de savis, els reconeixia clarament el «talent poètic», la capacitat de creació verbal, de dir «moltes i molt belles coses»:

Després dels polítics vaig anar als poetes, autors de tragèdies i de ditirambes i altres, convençut que aquí em saltaria als ulls la meva ignorància al costat d'ells. Emportant-me els poemes llurs que em semblaven més treballats, els demanava què volien dir, per tal d'aprendre ensems alguna cosa d'ells. M'avergonyeixo, atenesos, de dir-vos la veritat, però cal dir-la. Per dir-ho clar, gairebé tots els presents s'haurien d'explicar millor sobre el que ells mateixos havien fet. Així doncs, ben aviat vaig saber que els poetes no deuen el que fan a llur saviesa, sinó a un cert do natural o entusiasme, semblant al dels endevins i dels profetes; car aquests diuen moltes i molt belles coses; però no saben res del que diuen. D'aquesta mena em semblà l'estat d'esperit dels poetes; i alhora m'adoní que ells es pensaven que llur talent poètic els feia superiors als altres homes també en altres coses, i això no és cert. [PLATÓ, *Apologia de Sòcrates*. Traducció de Joan Creixells]

No cometré pas la temeritat de dir, contra el Sòcrates de Plató, que els severs filòsofs puguin *aprendre* res dels fatús poetes. Tanmateix, potser sí que, dels seus textos, en podrien *prendre* alguna cosa. Si més no, algun mot. «Desésser», per exemple: quin bell signe, quina extraordinària i suggerent conjunció de significant-significat! Hom podria passar una bella estona trencant-s'hi el cap! No és pas el mateix que cessar d'ésser, no és pas el mateix que no ésser; és justament *desésser*: replegar l'ésser?, tornar enrere fins abans de l'ésser? Potser no és gens casual que un mot així sortís dels

llavis juvenils i abrandats d'un dels grans poetes d'un poble que ha estat comminat manta vegada per exterminadors ben reals a dissoldre's i a renegar del seu patrimoni lingüístic i cultural... a «desésser». Un signe forjat en català per a tota la humanitat. Els filòsofs catalans el podrien acabar de construir, o de desconstruir. Tant se val. A diferència de la poesia, el discurs filosòfic certament es fa amb idees, però les idees es formulen amb mots, els quals, com deia Valéry, són la matèria primera de la poesia. Així, doncs, ¿el pensament filosòfic català no podria trobar eines sígniques, significants i significats, submergint-se en el nostre ric patrimoni poètic, barallant-s'hi, si cal, com Severino es capbussa amb Leopardi, i hi lluita, com Heidegger va fer amb Hölderlin?



Vista general de la taula rodona amb els poetes.

COL·LOQUI

Pep Paré: Déu n'hi do de tot el que ha sortit. Hi ha punt d'unió entre tot el que s'ha dit. Hem començat d'una forma molt física amb el «sonar», amb en Codina, passant pel quotidià d'en Jou i pel real d'en Solà fins a la dislocació del llenguatge d'en Sunyol. Hi ha, doncs, com a baix continu el problema de la realitat. Parlem de *póiesis*, de producció, però no queda clara la seva relació amb el real. El real no s'ha definit; se suggereix que és inabastable però que comunica, però això no ha sortit gaire. Com us ho plantegeu, això?

Lluís Solà: No sé si haig de respondre jo o el físic. En tot cas: jo no em mesuro amb la literatura, jo em mesuro amb la realitat.

David Jou: La realitat en la física és real, complexa i misteriosa. La matèria és misteriosa. L'àtom és un punt solament quan és observat, abans és sols una nebulosa. En el misteri de la realitat intervé la paraula, la matemàtica. Així, doncs, la ciència té alguna cosa de poètic: el nou llenguatge permet dir el més complex, i la paraula mateixa juga un paper important fins i tot en la percepció mateixa de la realitat...

Lluís Solà: Jo volia dir que, si la poesia té algun valor, el té en funció d'una cosa que està més enllà d'ella mateixa.

Pep Paré: També hi havia consens a veure el poeta com un *mèdiu*. Ho podeu explicar una mica més? Com opera la paraula prèvia com a matèria d'aquests artefactes?

Francesc Codina: He volgut aportar la dimensió material de la paraula (amb el «sonar») en el significant. Però hi ha també una música semàntica. Sobre això del llenguatge, és una discussió difícil. El que diria és que existeix una herència, els mots, creats per la paraula dels altres. Quan algú utilitza aquest instrument social, el que fa és parlar; però l'ús modifica l'instrument, modifica els mots. Doncs bé, la poesia porta això a l'extrem. El benefici social és que posa a disposició de la comunitat nous mots, o mots modificats, per a pensar millor la realitat. És una creació signíca: crea significant i significat. Un bon exemple el trobem en l'*Atlàntida* de Verdager, on el poeta inventa el neologisme «desésser»: el mot el trobem en

l'hemístiqui d'un hexàmetre, en un punt on el poeta no pot fer servir el verb «morir» perquè necessita una paraula plana i no aguda. Convé notar que aquest mot només pot ser construït en català (i potser en italià), però no en francès, ni en anglès ni en castellà (en francès i en anglès perquè la construcció és impossible, en castellà perquè «no sona»). És, doncs, un bon exemple de com l'herència de significants de què disposa una llengua condiciona les possibilitats de creació, i de com el poeta enriqueix la comunitat lingüística a què pertany.

Víctor Sunyol: L'únic real és el que l'artefacte crea per un moment. La literatura va més enllà de la filosofia i la precedeix.

Pep Paré: Avui la ideologia està en la consciència lingüística, no en el tema, oi?

Lluís Solà: El que jo he dit pot tenir molt poc a veure amb la meua poesia en concret. Si parlem de l'ofici, el problema és que només vivim de la traducció, i de la traducció a la pròpia llengua. Tot discurs ha de ser traduït, però la traducció perd coses (perquè en guanya d'altres): per això em costa parlar de la meua poesia, traduir-me... Un cop publicats, els meus poemes ja no són meus.

Víctor Sunyol: Quan saps que no pots escriure és quan tens ganes de dir. Quan arribes a la llengua com a negació de l'expressió és quan tens ganes de parlar-ne.

Antoni Bosch: Hi ha poetes que estan fent narració i poca poesia. Aquest ofici, jugant primer amb els sons, amb les paraules, amb el real, tot aquest joc, no és tanmateix un pur jugar, perquè no totes les paraules són iguals. N'hi ha una de diferent, la paraula «paraula». Els poetes li donen una càrrega molt forta. La meua pregunta és: quin és l'ofici del poeta, aclarir la paraula o abordar la realitat? I el silenci, no forma també part de la poesia?

Víctor Sunyol: Sí, és clar, com el blanc en pintura i el silenci en música...

Lluís Solà: Les paraules són com els colors pel pintor o els sons per al músic. El *Hamlet*, posem per cas, és una construcció de paraules i de silencis...

David Jou: ...i en la lírica el silenci és molt important.

Dídac Ramírez: Divendres a la tarda tenir la sort d'escotar quatre poetes ha estat un plaer. A veure si ho entenc bé. Es parla de significat i de significat, i després del real; però des de Frege es distingeix entre referent i sentit. Un poema pot tenir sentit sense fer referència a res. Aquí entra el receptor. M'ha agradat molt el comentari d'en Solà: «ja no són meus»... Cada receptor fa seu el poema de forma diferent. El real em fa l'efecte que no hi fa falta del tot: el poema té vida per si mateix i el receptor se'l fa seu, igual que en pintura o música... Vaig molt desencaminat?

I una altra pregunta, per a en David Jou. M'interessa molt el doble vessant de ciència i poesia. En la seva tasca, com s'imbriquen l'una en l'altra? Com serveixen la ciència i la poesia l'una a l'altra?

David Jou: Qualsevol cosa pot servir d'inspiració poètica. Ara, la ciència ha contribuït a la poesia de moltes maneres. No solament proporciona temes, sinó que a més dóna un cert esperit d'estructuració –que de vegades pot ser útil i d'altres perillós. Pel que fa al servei que la poesia pot fer a la ciència, proporciona, per exemple, consciència lingüística, que permet entendre millor els canvis en la ciència. Així, per exemple, «ona» i «corpuscle» han canviat de significat a partir de la física quàntica: ja no són considerats coses en si, noïmens, sinó només fenòmens...

Lluís Solà: En relació a la qüestió del «ja no són meus»... És que l'anonimat pot ser fins i tot voluntari, pot ser una forma de responsabilitat, un cert tipus de resposta...

Francesc Codina: Heu introduït una distinció important, la de sentit i referent. El poema és signe precisament perquè no és aplicable necessàriament a un sol referent que el pot haver originat, sinó a molts referents que estan en la vida dels receptors. La poesia deixa anar un artefacte que invita els receptors a donar significació a la realitat.

Pep Paré: El real és el poema, el que constitueix una realitat és l'artefacte fet.

Jordi Sales: Tres coses. Primer, felicitar-vos per la vostra reflexió

sobre l'ofici, i també per la gosadia: us atreviu a parlar més difícil que els filòsofs... El tema de l'ofici, *techné*, ja és el tema de l'*Ió*: s'ha de tenir ofici però s'ha de tenir més que això. Hi ha, en efecte, com un misteri de la creació (*póiesis*), que no es deixa explicar com a aplicació mecànica de regles pràctiques...

Segon, la qüestió de la finitud i la infinitud. Pensar els límits del dir humà, reflexió a què ens ha abocat la reflexió sobre la paraula poètica, ens situa entre el nihilisme (perquè no es pot dir res, no es pot parlar, fent servir només preposicions) i la teologia del verb. La qüestió és teològica: ens ho passem malament, sense Déu. La veritat és que no estem en la finitud: la saviesa humana consisteix a saber que estem sempre en la infinitud. Donada l'alternativa, hi ha aquí una aporètica a aclarir.

I tercer, la qüestió de l'aparèixer i el construir. Estem entre la realitat com a aparèixer i la realitat com a construcció. Per a pensar bé l'alternativa, potser cal atendre a la mineralogia. Cal reflexionar sobre els misteris del dodecaedre regular, que primer va ser construït però després es va saber que també cristal·litza, que també apareix o es dona en la realitat. Tot passa com si nosaltres al dir féssim com Déu pare reproduint el verb.

Acabo. És evident que la reflexió sobre l'ofici de poeta ens posa en una gran densitat de reflexió filosòfica.

Pep Paré: També la glicerina pot cristal·litzar, com deia Eugeni d'Ors per explicar el verb. És una cosa amorfa però cristal·litza. Podem acabar amb això. Però malgrat això els déus van crear els homes per donar-los la mort, els molt «punyeteros». El que és bonic és aquest joc a banda i banda i, a partir d'aquí, l'aparició de nous contextos i nous sentits. Moltes gràcies.



*Acte de clausura: Dr. Dídac Ramírez, Sr. Enric Castellnou
i Sr. Just Palma.*



Vista general dels col·loquis.

ÍNDEX

Presentació	5
Introducció	7
Primer àmbit:	
POESIA I FILOSOFIA	11
Ponència:	
Poesia i filosofia. L'experiència de Carles Riba, <i>Dr. Jaume Medina</i>	13
Col·loqui	36
Comunicacions:	
– La crítica de la poesia en l' <i>Ió</i> platònic, <i>Dr. Jordi Sales</i>	39
Col·loqui	42
– Poesia filosòfica en Plató, <i>Sr. Xavier Ibáñez</i>	43
Col·loqui	47
– L'amant que escriu poemes: El cas d'Hipotales (Lisis 204b1-206e2), <i>Sr. Antoni Bosch Veciana</i>	49
Col·loqui	53
– Poesia i filosofia en F. Schiller: poesia ingènua i sentimental, <i>Sr. Roberto Augusto Míguez</i>	55

– La <i>Poètica</i> d’Aristòtil, <i>Dr. Ignasi Roviró</i>	59
– Poesia i psicoanàlisi, <i>Sr. Manuel Satué</i>	63
Col·loqui	67
– La traducció del ‘Cant Espiritual’ de Joan Maragall per Pierre Pages (Pere Pagès, Víctor Albà) i Albert Camus en <i>Le Cheval de Troie</i> , París, 1947, <i>Sr. Ramon Muns</i>	68
Col·loqui	70
– La poesia com a mode primigeni de discurs, <i>Sr. Albert Espona</i>	71
Col·loqui	75
– La literarització o transformació literària de l’hermenèutica com a única filosofia possible. El cas d’Odo Marquard, <i>Dr. Carles Llinàs Puente</i>	77
Col·loqui	83
– La ironia com a circumstància, <i>Sr. Israel Forteza</i>	85
Col·loqui	91
Segon àmbit:	
POESIA POPULAR	93
Ponència:	
Actes etnopoètics, actes de paraula, <i>Dr. Josep M. Pujol</i>	95
Col·loqui	107

Comunicacions:

- Mn. Cinto, sant Francesc i la Plana de Vic,
Dr. Agustí Boadas Llavat 111
- *Per què han ennegrit les muntanyes i les
omple una bromada? L'afortunat pas del
barquer Caront en la poesia popular*
Dr. Francesc Morfulleda 114
- Col·loqui 123
- La màgia de la paraula,
Sr. Xavier Roviró i Alemany 124
- Col·loqui 129
- Tot llegint i rellegint *El nom de les coses* de
Marta Pessarrodona,
Dra. Carme Merchán 130

Ponència:

- Poesia i ciutat,
Dr. Carles Duarte 133
- Col·loqui 139

Tercer àmbit:

- LA PRÀCTICA DE LA POESIA 143
- Presentació de la taula rodona,
Dr. Josep Paré 145
- L'ofici de poeta,
Dr. David Jou Mirabent 149
- Una poètica,
Sr. Víctor Sunyol Costa 155
- De l'ofici i el benefici del poeta,
Dr. Francesc Codina i Valls 165
- Col·loqui 172

COL·LOQUIS DE VIC

COL·LOQUIS DE VIC I: LA CIUTAT

MANUEL RIBAS PIERA:

La ciutat, realitat de sinèrgies

SALVI TURRÓ:

El marc constitutiu de la ciutat en Kant

JORDI SALES: *Ciutat, Raó i Estat*

RAMON VALLS: *La ciutat i la llei*

Barcelonesa d'Edicions, Barcelona, 1997

COL·LOQUIS DE VIC II: LA LLEI

RAMON VALLS: *Llei i legalitat*

SALVI TURRÓ: *Llei pràctica i esquematització.*

De Kant a Fichte

DÍDAC RAMÍREZ: *Llei i Regla*

JORDI SALES: *Llei i cultura*

(un exemple d'aporètica política)

Barcelonesa d'Edicions, Barcelona, 1998

COL·LOQUIS DE VIC III: LA CULTURA

RAMON VALLS: *Llei i Cultura*

LLUÍS DUCH: *Mite i Cultura*

SEGIMON SERRALLONGA: *El mite del foc o del progrés*

JOSEP M. PUJOL: *Introducció a una història
dels folklores*

JAUME AIATS: *Resposta a la ponència de J.M. Pujol*

ENRIC PUJOL: *Cultura i institucions*

JORDI GALÍ: *Resposta a la ponència d'Enric Pujol*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999

COL·LOQUIS DE VIC IV: LA HISTÒRIA

MIQUEL BATLLORI: *La Cultura de la Història i la
Història de la cultura*

JORDI GALÍ: *Sobre el sentit de la Història*

JORDI SALES: *A quin defecte de sentit posa remei el
possible sentit de la història?*

JORDI FIGUEROLA: *L'ofici d'historiador*

SALVI TURRÓ: *Des d'on escrivim la Història*

JOSEP M. SALRACH: *Història de les mentalitats*

FRANCESC FORTUNY: *Aproximació filosòfica a la
història de les mentalitats*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2000

COL·LOQUIS DE VIC V: **LA POLÍTICA**

YVES-CHARLES ZARKA: *Hobbes et l'invention de la volonté publique*

ANTONI TRUYOL SERRA: *Sobre Hobbes*

JOSEP MONSERRAT MOLAS: *Els orígens de la política*

BARTOMEU FORTEZA PUJOL: *La formació de la tradició política*

HERIBERT BARRERA: *La política com a exercici*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2001

COL·LOQUIS DE VIC VI: **EL DRET**

PHILIPPE BÉNÉTON: *Sur les impasses du positivisme juridique*

POMPEU CASANOVAS: *Models: xarxes i pautes de conducta en el dret contemporani*

ENCARNA ROCA: *Dret i cultura a Catalunya*

MIQUEL ROCA JUNYENT: *La pràctica del dret: aspectes professionals*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2002

COL·LOQUIS DE VIC VII: LA POESIA

JAUME MEDINA: *Poesia i filosofia. L'Experiència de Carles Riba*

JOSEP M. PUJOL: *Actes etnopoètics, actes de paraula*

CARLES DUARTE: *Poesia i ciutat*

DAVID JOU MIRABENT: *L'ofici de poeta*

VÍCTOR SUNYOL COSTA: *Una poètica*

FRANCESC CODINA I VALLS: *De l'ofici i el benefici de poeta*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2003

PROGRAMACIÓ:

COL·LOQUIS DE VIC VIII: LA NATURA

DAVID SERRAT (U VIC): *Natura i home*

ANTONI PREVOSTI (UB): *Natura i filosofia*

JOAN FRANCESC MIRA (U JAUME I): *Natura i poesia*

TAULA RODONA,
amb experts de l'àmbit de la natura

