

L'analogia en el pensament líric (document de treball)

Pere Ballart

Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Espanyola
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
Pere.Ballart@uab.es

Resum

El principal objectiu d'aquest article és defensar la utilitat de l'aplicació del concepte d'analogia en l'estudi de les formes d'expressió de la poesia lírica moderna i contemporània. Més enllà de l'ús restrictiu que la lògica formal fa de l'analogia, i des d'una definició àmplia i interdisciplinària com la que pot convenir als dominis de l'antropologia, l'estudi de l'argumentació i la teoria de la literatura, l'article caracteritza els trets més rellevants del fenomen i la seva naturalesa quan apareix en el marc del poema líric. Amb l'ajut del testimoni de diversos poetes dels últims dos segles, aquest text acaba proposant que l'analogia, tal com ha estat practicada del romanticisme ençà, té un valor diferencial en la construcció semàntica del poema i alhora en la seva dimensió comunicativa, en tant que procediment d'objectivació dels continguts poètics, amb una funció equiparable a la que poden tenir altres recursos com ara l'ús de la ironia.

Paraules clau: analogia, poesia lírica, retòrica, modernitat.

Abstract

The main purpose of this paper is to show the usefulness of the concept of analogy to explain the semantic patterns of modern and contemporary lyric poetry. Beyond the narrow use of analogy in formal logic, it works with a wide and interdisciplinary concept (that aims to encompass the fields of anthropology, rhetoric and literary theory), and makes an attempt to characterize the most important features of this phenomenon when it occurs in lyric poem. According to the opinion of several poets of 19th and 20th centuries, this text also suggests that analogy, since Romanticism, has a distinctive value in the semantics and pragmatics of poem as a method to give an objective account of the poetic contents, in correspondence with many other devices like the practice of irony.

Key words: analogy, lyric poetry, rhetoric, modern literature.

El mundo es un problema mal resuelto si no contiene, en alguna parte de su diversidad, el encuentro de cada cosa con todas las demás.

Julio Cortázar, *Imagen de John Keats* (1952)

Encara que cap d'ells mai no s'hagi pogut estar dels seus favors, són molts els filòsofs que al llarg de la història han colgat d'invectives el raonament analògic. Al capdavant dels detractors figuren els pensadors d'una filiació més netament empirista: l'analogia, diuen, és un mode d'inferència dèbil i precari, basat en vagues similituds que no procuren sinó unes hipòtesis igualment incertes. Entre altres, David Hume, Francis Bacon i John Stuart Mill van subscriure aquest judici. El desprestigi n'ha acabat sent tan notori que els estudis que moderna ment han volgut ocupar-se d'escatir els seus mecanismes coincideixen gairebé tots a adoptar un entranyable to vindicatiu, el de qui volgués rehabilitar algú que, carregat de bones intencions, hauria estat injustament acusat d'irresponsable. Aquest modestíssim paper té també per objectiu un similar desgreuge, però no està mogut per cap afany de justícia filosòfica, que el qui escriu no gosaria de cap manera prendre's; l'animen, ben al contrari, els menys desinteressats dels propòsits: l'apropiació i l'usdefruit. Tot perquè, en la meua opinió, l'aplicació del concepte d'analogia al domini de la teoria de la lírica pot ajudar decisivament a caracteritzar un dels principals mecanismes semàntics del poema modern. No em sembla del tot descabellat que una forma d'estructurar el pensament tan estesa com l'analògica, present en disciplines tan diverses com la teologia, el dret, la biologia o la lingüística també pugui reportar algun benefici, en tant que objecte d'estudi, a un camp singularment especulatiu com ho és la teoria literària.

No seré tan temerari, però, com per reduir la meua reflexió al sentit estricte que el concepte rep en el domini que el va encunyar i al qual pertany de manera més genuïna, el de la lògica formal: exactament com fa la lingüística per explicar el cas del nen que diu *obrit* per *obert* tot aventurant-se per nous racons de la seva llengua a partir del que ja sap, o bé la medicina quan suggereix que es comenci a combatre la malaltia nova amb un tractament reeixit en altres patologies, també jo prefereixo acollir-me a una definició més àmplia del que pot ser l'analogia. La que va fer G.E.R. Lloyd el 1966 em sembla molt sensata; al seu llibre *Polaritat i analogia. Dos tipus d'argumentació en els orígens del pensament grec*, llegim:

Aquí entenderé «analogía» en su sentido más amplio para significar no sólo la analogía proporcional (*a:b:: c:d*) sino cualquier forma de razonamiento en la que un objeto o un sistema de objetos sea equiparado o asimilado a otro (uno de los dos casos concretos entre los que se aprecia o se sugiere la existencia de una similitud, es por regla general desconocido o no enteramente conocido, mientras que el otro es, o se supone, mejor conocido). [1966: 168]

Es tracta, com es pot veure, d'una definició que aspira a ser operativa, intel·ligent estratègia que també podríem descobrir en altres plantejaments com per exemple el formulat per Maurice Dorolle el 1949, a *Le raisonnement per analogie*, un altre llibre que no pot dissimular el seu esperit reivindicatiu, rehabilitador del procediment:

Raonar per analogia és prendre com a punt de recolzament o bé la semblança de dues relacions per tal de concloure'n una certa semblança o fins i tot una identitat de termes, o bé la semblança (superficial) de dues relacions, per tal de concloure de la naturalesa coneguda (o suposada) de l'un dels dos la naturalesa de l'altre. [1949: 47; la traducció és meva]

Sigui com sigui, l'autor que al meu entendre millor ha sabut donar compte de la naturalesa i de les possibilitats de l'analogia, si més no en el domini de la construcció argumentativa del discurs, no ha estat ni un antropòleg ni un lògic, sinó precisament un estudiós de la retòrica, el polonès Chaïm Perelman. És a les pàgines de *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation* (1977) on trobarem la caracterització més precisa, i convenient per als nostres fins, d'aquest fenomen:

Per tal de conservar la seva especificitat, cal interpretar l'analogia en funció del seu sentit etimològic de proporció. L'analogia difereix de la proporció purament matemàtica en el fet que no estableix la *identitat* de dues relacions sinó que afirma una *similitud* de relacions. [...] No es tracta d'una divisió, sinó d'una relació qualsevol que és assimilada a una altra relació. Entre la parella a-b (el tema [*thème*] de l'analogia) i la parella c-d (el fòrum [*phore*] de l'analogia) no és afirmada una identitat simètrica per definició, sinó una assimilació, que té per finalitat aclarir, estructurar i avaluar el tema gràcies a allò que se sap del fòrum, la qual cosa implica que el fòrum pertany a un domini heterogeni i més ben conegut que el del tema. [1977: 127-128; la traducció és meva]

A la vista d'aquestes descripcions, sembla plausible afirmar que el més destacable de tota analogia és tant la similitud de relacions que el seu establiment proposa com el fet que la connexió que es busca establir entre els dos ordres de la realitat que constitueixen els seus termes persegueix un guany de coneixement respecte a un dels dos sobre la base d'una major experiència de l'altre. Lloyd, que no dubta a qualificar-la de «fonament del sentit comú», explica la base del seu funcionament com una assimilació d'allò desconegut a allò altre que ens pot ser més familiar. Això, lògicament, la instal·la al centre de les nostres relacions amb la realitat, la fa un component indestriable de la manera en què farem sentit de cada nova sensació, de cada nova informació, de cada nova experiència. Per a Dorolle, en el pitjor dels casos l'analogia no deixa de ser «un mitjà de suggestió: en el domini lògic, suggestió de raons; en el domini estètic, suggestió d'imatges». I Perelman, que no nega en cap moment que el seu valor sigui molt més d'invenció que no pas de prova, li atribueix amb tot una important capacitat persuasiva. Un cop posades així les coses, però, és hora que ens preguntem: ¿quin profit podríem obtenir d'intentar incorporar-nos a l'esfera de l'art i la poesia, feta per naturalesa de particulars, un principi tan abstracte?

Potser es començarà a entendre que una operació semblant pot arribar a ser com a mínim atractiva si llegim —va ser, de fet, el primer text que m'hi va fer pensar— unes consideracions de Giacomo Leopardi, incloses al seu *Zibaldone*

di pensieri en una nota del 7 de setembre de 1821. Allà el poeta, tot inquirint en quina mesura la imaginació pot contribuir a la filosofia i després d'haver avançat que poetes i filòsofs podrien intercanviar amb èxit les seves ocupacions, explica el següent:

Propietat de l'autèntic poeta és la facultat i la vena de les similituds. (Homer *ó poetés* n'és el més gran i fecund model.) L'ànim en entusiasme, en el calor d'una passió qualsevol, etc., etc., descobreix vivíssimes semblances entre les coses. Un vigor, tot i passatger, del cos que influeixi en l'esperit, li fa veure concordances entre coses separadíssimes, trobar parions, similituds abstrusíssimes i enginyosíssimes (tant en el seriós com en el lleuger), li mostra relacions en què mai no havia reparat, li dona, en suma, una facilitat admirable per aproximar i equiparar objectes de les espècies més diverses, com l'ideal amb el més purament material, per incorporar vivíssimament el pensament més abstracte, per reduir-ho tot a imatges i crear-ne de les més noves i vives que hom pugui creure. [...] Això és també tot el que defineix el filòsof: facultat de descobrir i conèixer les relacions, de lligar junts els particulars i de generalitzar. [1966: 360-361; la traducció és meva]

A banda de consideracions típiques de l'ideari romàntic, com ara la precisió que és en l'abrandament, en l'entusiasme, que la imaginació consuma les seves descobertes, el que m'interessa del passatge és el relleu concedit a l'establiment de relacions analògiques entre les coses, una activitat gairebé involuntària però que és presentada com aquella de què més partit ha de treure el poeta. Leopardi fa molt d'èmfasi en l'efecte sorprenent, inesperat (desautomatitzador, diríem avui) d'aquestes equiparacions, tant més efectives com més allunyades estiguin les puntes de l'imaginari compàs que obren damunt les coses, i alhora les descriu com a susceptibles de ser adscrites a tota mena de gèneres poètics, ja que poden tenir tant un efecte seriós com lleuger. Leopardi, però, cosa que encara és més important, també precisa de passada que un dels principals expedients d'aquests moviments imaginatius és la reducció a imatge d'un pensament abstracte, la connexió entre l'ordre de les idees i el més purament material.

Si encara la descripció d'aquests efectes no resulta familiar als qui coneixen una mica la poesia escrita durant els últims dos segles, pot no ser del tot inoportú preguntar-se què feia en els seus poemes, per exemple, el mateix Leopardi. La compulsiva dels principis descrits al *Zibaldone* amb les composicions que integren els *Canti* dona uns resultats inequívocs: algunes de les peces més representatives del volum descansen sobre una òbvia, explícita analogia. «Il passero solitario» fa paral·leles les existències, errants i atzaroses, de l'ocell i del poeta. «La quiete dopo la tempesta» podria no ser en principi cap altra cosa que una més de les moltes pàgines que el *Zibaldone* consagra a formular una particular teoria del plaer i les il·lusions: en aquest poema l'alleujament que tothom experimenta, en una escena rural bellament descrita, pel fet que la violenta tempesta ja ha passat, és equiparada pel poeta al fugaç, únic plaer que ha estat donat a l'home, la joia momentània —«frutto del passato timore»— d'haver

superat un perill. Pel que fa a «Il tramonto della luna», és interessant comprovar com l'analogia que la recorre (la posta de la lluna enfosqueix el paisatge com la pèrdua de la joventut entenebreix la vida) és explotada tant en sentit positiu, com l'afirmació d'una evident semblança de relacions, com en el negatiu, ja que el poeta destaca també la divergència entre les sèries escollides: si el paisatge aviat serà il·luminat pel sol de l'alba, la vida mortal ja no coneix cap més aurora. Ni tan sols el més cèlebre de tots els seus poemes, «L'infinito», no escapa del tot a la pauta imaginativa que es complau a confrontar dos ordres ben diversos: aquí l'ambició d'absolut que domina el jo poètic el duu a la ficció que és davant l'infinit, silent i etern, metafòricament presentat com un mar en què és grat de naufragar, quan en realitat és davant d'una tanca, en un erm batut pel vent, en la més pura contingència. Cap moment del discurs líric, però, no amaga que tot respon a un somnieig del poeta («io nel pensiero mi fingo»), la qual cosa sanciona definitivament l'autoritat de la imaginació com a font d'una certesa alternativa. Fent seu aquell colpidor *Proverbi de l'infern*, també Leopardi, amb Blake, podria dir que «Tot allò que pot ser cregut és una imatge de la veritat». Encara que jo diria que, de totes les analogies poètiques sobre les quals descansen els *Canti*, la més rendible literàriament parlant és la que ens proposa «La sera del dì di festa». En els seus quaranta-sis *endecasillabi*, Leopardi aconsegueix encabir un desengany amorós, el desesper existencial del jo poètic, el seu plany amarg per una infantesa desgraciada, la sensació de profunda buidor que suscita el final d'una diada festiva i encara una lamentació per l'oblit en què han caigut les glòries de l'antiga Roma. Que la presentació de tants i tan disperss pretextos acabi sent formalment molt feliç, i que, de fet, siguem davant d'un dels millors poemes de l'autor, s'explica segurament perquè Leopardi ha sabut donar subjecció a tots aquells temes per relació a una inoblidable imatge analògica, convenient per igual a tots ells: la malencònica tonada d'un menestral que torna a casa («il solitario canto/ dell'artigian, che riede a tarda notte,/ dopo i sollazzi, al suo povero ostello»). L'extinció lenta del seu cant en el silenci nocturn dels camins és l'equivalent perfecte per al decandiment de totes les il·lusions frustrades que el poema superposa: la col·lectiva, del passat imperial, i les personals, de l'amor no correspost, de la infància malaurada, de les esperances vanament dipositades en el dia de festa; totes segueixen un mateix curs descoratjador camí de l'oblit i el no res.

Dintre de la tòpica leopardiana, cal destacar com en «La sera del dì di festa» el jo líric presenta tota feta humana com un simple «accident» privat de sentit, alhora que culpa la mateixa natura d'haver-lo fet dissortat, incapaç de satisfer uns anhels irrefrenables, condició que l'acompanya i de la qual sabem conscient des dels seus primers anys, com delata el pertorbador final del poema («già similmente mi stringeva il core»). El que personalment, però, trobo més digne d'atenció és que el poeta repeteixi la menció del cant escoltat al lluny en l'evocació de la pròpia infància, com si la identitat de les escenes (també de nen va sentir «alla tarda notte/ un canto che s'udia per li sentieri/ lontanando morire a poco a poco») hagués fatalment de conduir a un mateix i terrible estat de l'ànim. És com si Leopardi explícitament volgués fer-nos partícips de la

consciència de fins a quin punt una imatge, un so, una sensació física, poden cobrar una significació simbòlica. És com si l'escriptor de Recanati s'hagués avançat un segle, tot formulant-les i posant-les en pràctica en una mateixa actuació, a aquelles famoses consideracions que havia de fer Thomas Stearns Eliot el 1919, en escriure sobre els presumptes defectes artístics del *Hamlet* shakespeareià. Em refereixo, naturalment, a la seva definició del «correlat objectiu»; crec que val la pena recordar-la, encara amb el rerefons del poema leopardià:

L'únic camí per expressar una emoció de forma artística és trobar un «correlat objectiu»; en altres paraules, un conjunt d'objectes, una situació, una cadena d'esdeveniments que constituïran la fórmula d'aquesta emoció particular, de tal manera que quan els fets externs, que han d'acabar en l'experiència sensible, són donats, l'emoció és immediatament evocada. [1919: 48; la traducció és meua]

No ha de passar per alt l'enorme afinitat entre els dos plantejaments: el calculat efecte final, retroactiu, per dir-ho d'alguna manera, del poema de Leopardi ens fa avinent que una imatge el valor analògic de la qual ja coneixem pot ser l'idoni disparador d'una emoció que d'ara endavant ja no caldrà expressar per cap altre recurs que el de la seva presentació en forma, si adoptem la fraseologia eliotiana, de correlació objectiva. A l'abast de l'analogia, per tant, hi ha no solament la connexió entre dos ordres del real, sinó la formulació d'uns continguts difícilment expressables mitjançant un referent que els és correlatiu i que els implica manifestament. Tornarem després sobre aquesta qüestió. Abans de passar endavant i deixar Leopardi, però, cal deixar constància d'alguna altra observació que l'anàlisi dels seus poemes pot haver-nos ofert: per exemple, que la poesia lírica sembla el domini més apte per al conreu d'analogies: quin altre gènere discursiu serà més procliu a la brevetat, l'el·lipsi i una representació estàtica de les coses i, per tant, capaç de mostrar més diàfanament la presència d'una relació analògica? Si deixem de banda la literatura aforística, un altre viver d'analogies (que allí solen servir de base per a la paradoxa), és evident que és el poema líric —concís, dens, mancat d'acció i concebut gairebé sempre com a pur disseny formal— el territori natural d'aquest tipus de fórmules. També l'òptim rendiment aconseguit en el poema leopardià pot fer-nos pensar en les raons del seu èxit, en els seus requisits imprescindibles, i aquí pot ser bo tornar a subscriure l'opinió de Perelman quan recorda (la cursiva és meua) que «en els dominis en què el recurs als mètodes empírics és impossible, l'analogia no pot ser eliminada i l'argumentació usada «haurà de mirar sobretot de sostenir-la, de mostrar que és adient» [1977: 128]. Si diem que allò que salva finalment una analogia és la seva pertinència i adequació al context en què apareix —inqüestionables, per exemple, en «La sera del di di festa», és obvi que el problema se'ns acaba emparentant també amb el de la versemblança, i fins i tot amb el de l'estatut ficcional del discurs literari.

On ara vull tornar, però, és a la descripció que del fenomen ha fet G.E.R. Lloyd. A les pàgines més interessants de *Polaritat i analogia*, destinades a qüestionar el concepte de «mentalitat prelògica» encunyat per L. Lévy-Bruhl, l'au-

tor posa en relleu la importància que l'analogia va tenir en la formació d'un pensament «primitiu» precientífic, en el qual l'aplicació del procediment va íntimament lligada a pràctiques de caràcter màgic, i dona cobertura a un ampli ventall d'explicacions de la realitat, des de la interpretació d'auguris fins als mites cosmològics [1966: 169 s]. Lloyd distingeix com l'analogia satisfà de fet fins a tres funcions diferents en el marc d'aquest pensament arcaic: una de nominativa («un objeto puede ser nombrado o descrito por referencia a otro objeto al que se asemeje»), una altra d'explicativa («el reconocimiento de una similitud entre dos objetos puede servir de base para dar una explicación de uno de ellos, esto es, para determinar su causa»), i, finalment, una altra de pragmàtica («puede pensarse que las semejanzas entre cosas forman nexos mágicos entre ellas, y cabe probar a controlar unos objetos dados, o tratar de influir sobre ellos, manipulando otros objetos que se les asemejen»). Explicar el món i arribar a controlar-lo són doncs, ni més ni menys, els favors que el primitiu espera obtenir del seu ordit d'analogies. És res, en el fons, molt llunyà del que sempre ha anhelat el poeta? No conec cap treball sobre les relacions entre màgia, pensament primitiu i poesia que superi el titulat *Para una poética*, un text molt primerenc de l'argentí Julio Cortázar, de 1954, escrit només tres anys després de la publicació del seu primer recull de contes, l'excel·lent *Bestiario*. Cortázar l'obre amb la constatació que tot el nostre llenguatge és metafòric (una premissa que tampoc Lloyd no menystenia, ja que en la seva explicació, «nuestro uso de un término general cualquiera depende del reconocimiento de una semejanza entre los casos a los que el término se aplica» [1966: 165]). Per a Cortázar aquest fet revela que hi ha en allò més elemental de nosaltres una urgència per aprehendre analògicament la realitat, abans o al marge del judici analític. El que singularitza el poeta, però, és que, conscient del poder d'aquesta «direcció analògica» típicament humana, la converteix en instrument actiu de sentit espiritual. L'encert de Cortázar és connectar aquesta concepció de la poesia precisament amb la noció màgica del món que ja hem vist descrita com a pròpia del primitiu:

[...] el poeta ha continuado y defendido un sistema análogo al del mago, compartiendo con éste la sospecha de una omnipotencia del pensamiento intuitivo, la eficacia de la palabra, el «valor sagrado» de los productos metafóricos. Al pensar lógico, el pensar (mejor: el sentir) mágico-poético contesta con la posibilidad $A = B$. En su base, el primitivo y el poeta aceptan como satisfactoria (decir «verdadera» sería falsear la cosa) toda conexión analógica, toda imagen que enlaza datos determinados. Aceptan esa *visión* que contiene en sí su propia prueba de validez. Aceptan la imagen absoluta: $A \text{ es } B$ (o C , o B y C): aceptan la identificación que hace saltar al principio de identidad en pedazos. Incluso la metáfora de compromiso, con su amable «como» haciendo de puente («linda como una rosa»), no es sino una forma ya retórica, destinada a la inteligencia: una presentación de la poesía en sociedad. Pero el primitivo y el poeta saben que si el ciervo es *como* un viento oscuro, hay instancias de visión en las que el ciervo es un viento oscuro, y ese verbo esenciador no esta allí a modo de puente sino como una mostración verbal de una unidad satisfactoria, sin otra prueba que su irrupción, su evidencia —su hermosura. [1954: 271-272]

Com es podrà apreciar, des de la postura radical adoptada pel narrador i poeta argentí, les habituals distincions de gramàtics i retòrics com la que sol oposar simil i metàfora (amb totes les seves variants) són absolutament fútils. Allò que compta de debò és el valor de veritat de la visió metafòrica, la momentània identitat essencial entre dos ordres d'experiència diferents:

Es esto, precisamente, lo que acerca al primitivo y al poeta: el establecimiento de *relaciones válidas* entre las cosas por analogía sentimental, porque ciertas cosas son a veces lo que son otras cosas, porque si para el primitivo hay árbol-yo-sapo-rojo, también para nosotros, de pronto, ese teléfono que llama en un cuarto vacío es el rostro del invierno, o el olor de unos guantes donde hubo manos que hoy muelen su polvo. [1954: 274]

Ara bé: com explica Cortázar, si el primitiu pretenia amb l'analogia dominar la realitat (clavant l'agulla en el vudú que representa l'enemic, per exemple), el poeta busca en canvi amb la seva expressió per mitjà d'imatges «transposar poèticament la seva angoixa personal d'alienació». En introduir la noció del momentani abandonament del jo, Cortázar frega explícitament aquella qüestió que abans, a propòsit de les paraules de T. S. Eliot, hem deixat tot just plantejada: l'analogia és, fonamentalment, un procediment objectivador d'idees i emocions l'expressió de les quals esdevé problemàtica sota qualsevol altra formulació. En paraules de l'argentí:

[...] todo poema es un *desencanto*, un producto desconsolador de ambiciones profundas más o menos definidas, de un balbuceo existencial que se agita y urge, y que sólo la poesía del poema (no el poema como producto estético) puede, analógicamente, evocar y reconstruir. [1954: 278-279]

Per a Cortázar, segons declara al final del seu escrit, hi ha encara una altra missió que l'analogia pot atènyer: consumir el desig del poeta d'ésser més, mitjançant la possessió de la realitat, concretada en els mots que la fan present.

En relació amb aquesta darrera idea, i al valor suprem que diposita en la forma immodificable en què coneixem el text artístic, cal també, penso, fer una observació addicional: que, ben mirat, la sola formalització poètica d'una determinada experiència ja conté un ingredient analògic substancial; ens ho ha hagut de recordar molt persuasivament un psicòleg de les arts plàstiques, Rudolf Arnheim. Com es pot llegir al seu *Art i percepció visual* (1954),

[...] una forma no es percep mai com a forma només d'una cosa concreta, sinó sempre com d'una classe de coses. [...] La vista pintada del Gran Canyon parla de paisatges, el bust de Lincoln parla d'homes pensarosos. [...] La forma va més enllà de la funció pràctica de les coses, en trobar en la seva configuració les qualitats visuals de rodonor o agudeses, força o fragilitat, harmonia o discòrdia. Amb això les llegeix simbòlicament com a imatges de la condició humana. [...] Tota forma és semàntica, és a dir, que pel sol fet de ser vista ja efectua afirmacions sobre classes d'objectes. [1954: 116; la traducció és meua]

Arnheim parla de símbols, i incorporant els seus judicis a la nostra argumentació, naturalment interessada, podríem dir que amb aquest terme està designant una analogia només implícita, en què només és exhibit un dels termes, el fòrum, el tema del qual hauria de ser proveït per la imaginació del lector. Amb això vull deixar clar que em sumo a la iniciativa de Cortázar d'abolir, o bandejar de la discussió, una terminologia profusa —i.e.: metàfora, comparació, símil, símbol, al·legoria, correlat objectiu...— que sol ser bona per atiar disquisicions nominalistes, però que no ho és tant a l'hora de fer entendre que som davant d'un fenomen unitari, que en tots els casos (i ja es detallarà en cadascun si entre les sèries hi ha una identificació o una simple aproximació, si tema i fòrum són tots dos explícits o no, si la connexió entre tots dos és evident, si la correlació afecta tot el poema o té una incidència local, etc.), un fenomen, dic, que en tots els casos té per fonament un mateix establiment de relacions vàlides entre les coses, per dir-ho com l'autor de *Rayuela*.

Si hem parlat d'aquesta pràctica com un component bàsic del pensament precientífic (i no menys freqüent en qualsevol disciplina establerta), i si Cortázar, per altra banda, la presenta com a inherent a la tasca del poeta de qualsevol societat i moment, és que l'analogia no es pot dir que sigui en absolut cap categoria històrica. Ara bé, això no ens ha de fer perdre de vista que la seva incidència en la poesia lírica és especialment remarcable (diferencial, diria jo) a partir d'un determinat moment de la història estètica i literària. El calorós elogi que se'n feia al *Zibaldone* ja hauria de ser prou per alertar-nos-en: ara pot ser el moment que acabem comprenent perquè les possibilitats objectivadores del recurs són particularment apreciades en una poètica com la inaugurada pel romanticisme. La necessitat de substituir una visió sentimental de les coses per una altra de crítica, menys efusiva, menys autoindulgent, menys confessional, subjectiva però ja no simplement individual, sembla la causa última que tant l'analogia com la ironia, un recurs igualment distanciadador, s'hagin convertit els últims dos segles en els principals instruments expressius del poeta. Octavio Paz ha dedicat al problema moltes i perspicaces pàgines del seu estudi *Los hijos del limo* (1974), que permeten distingir el fil conductor que corre entre l'ideari romàntic, coincident a voler descobrir el general en el particular, les cèlebres «correspondències» baudelairianes, en què la mística de Swedenborg esdevé un rigorós mètode poètic, i el projecte simbolista d'autors com Mallarmé (autor per cert d'una prosa també memorable, la titulada *Le démon de l'analogie*), projecte que absolutitza el valor de l'obra creada, fins al punt de dissoldre qualsevol lligam analògic amb la realitat mundana. Moviments avantguardistes com el surrealista restablirien a la fi aquests lligams però guiats per un principi tan làbil com el de la lliure associació (¿no és el paradigma de la relació proporcional típicament analògica aquell joc posat de moda en els cercles surrealistes, el «si fos... seria...»?). L'analogia en la poesia moderna suscita, naturalment, un problema de *representació*, però sobretot, ja ho anem veient, un problema d'*expressió*: els seus mecanismes, és cert, convenen al poeta en tant que traslladen la seva experiència a un altre àmbit i estenen el seu coneixement («Igualar és comprendre», com ho resumia genialment J. V. Foix), però li són útils pri-

mordialment perquè li permeten posar els temes de la seva poesia a distància del seu jo —i val la pena recordar fins a quin punt la poesia contemporània és, com deia Eliot, una veritable evasió de la personalitat.

Donar forma al que és inefable perquè d'alguna manera participa del misteri i fer-lo intel·ligible, verbalitzar idees o experiències la procedència íntima i confessional de les quals faria indecorosa la seva expressió directa, són dues comeses centrals en el treball dels poetes postromàntics. L'analogia, amb el suplement de realitat i la vivesa plàstica de representació que comporta, sembla (com la ironia, ja ho hem dit) una eina insubstituïble: pocs són els poetes que en prescindeixen i aconsegueixen no caure en la *self-pity*, en l'afectació, en el pamflet, o en el pur i simple ridícul. Poques vegades un poeta ha revelat de manera tan franca que aquests són els principals esculls del seu ofici com ho va fer Fernando Pessoa en el seu *Llibre del desfici* (i ja no ens ha d'estranyar que ho fes per persona interposada, sota la disfressa del seu heterònim el comptable Bernardo Soares). El lector m'excusarà l'extensió de la citació a la vista de l'interès i la profunditat de la reflexió pessoana. És una anotació de l'1 de desembre de 1931, que escomet tota una teoria global de la comunicació artística:

El arte consiste en hacer sentir a los demás lo que nosotros sentimos, en liberarlos de ellos mismos, proponiéndoles nuestra personalidad como una especial liberación. Lo que siento, en la verdadera substancia con que lo siento, es absolutamente incomunicable; y cuanto más profundamente lo siento, tanto más incomunicable es. Para que yo, pues, pueda transmitir a otro lo que siento, tengo que traducir mis sentimientos a su lenguaje, es decir, que decir tales cosas, como si fueran las que yo siento, que él, al leerlas, sienta exactamente lo que yo he sentido. Y como este otro, por hipótesis de arte, no es esta o aquella persona, sino todo el mundo, es decir, aquella persona que es común a todas las personas, lo que al final tengo que hacer es convertir mis sentimientos en un sentimiento humano típico, aunque lo haga pervirtiendo la verdadera naturaleza de aquello que he sentido. [...]

Supóngase que, por un motivo cualquiera, que puede ser el cansancio de hacer cuentas o el tedio de no tener qué hacer, cae sobre mí una tristeza vaga de la vida, una angustia de mí que me perturba e inquieta. Si voy a traducir esta emoción en frases que la ciñan de cerca, cuanto más de cerca la ciño, más la doy como propiamente mía, menos, por lo tanto, la comunico a las demás. Y, si no se da el comunicar a otros, es más justo y más fácil sentirla sin escribirla.

Supóngase, sin embargo, que deseo comunicarla a otros, es decir, hacer de ella arte, pues el arte es la comunicación a otros de nuestra identidad íntima con ellos; sin lo que no hay comunicación ni necesidad de hacer. Indago cuál será la emoción humana general que tenga el tono, el tipo, la forma de esa emoción que siento ahora, por las razones inhumanas y particulares de ser (un) contable cansado o (un) lisboeta aburrido. Y compruebo que el tipo de emoción vulgar que produce, en el alma vulgar, esa emoción es la añoranza de la infancia perdida.

Tengo la llave de la puerta de mi tema. Escribo y lloro mi infancia perdida; me detengo conmovidamente en los pormenores de personas y muebles de la vieja casa provinciana; evoco la felicidad de no tener derechos ni debe-

res, de ser libre por no saber pensar ni sentir —y esta evocación, si está bien hecha como prosa y visiones, va a despertar en mi lector exactamente la emoción que yo he sentido, y que nada tenía que ver con mi infancia.

¿He mentido? No, he comprendido. Que la mentira, salvo la que es infantil y espontánea, y nace del deseo de estar soñando, es tan sólo la noción de la existencia real de los demás y de la necesidad de armonizar con esa existencia la nuestra, que no se puede armonizar con ella. La mentira es simplemente el lenguaje ideal del alma, pues, así como nos servimos de palabras, que son sonidos articulados de una manera absurda, para traducir a un lenguaje real los más íntimos y sutiles movimientos de la emoción y el pensamiento, que las palabras por fuerza no podrán traducir, así nos servimos de la mentira y de la ficción para entendernos los unos a los otros, lo que con la verdad, propia e intransmisible, no se podría hacer nunca.

El arte miente porque es social. Y sólo hay dos grandes formas de arte: una, que se dirige a nuestra alma profunda; la otra, que se dirige a nuestra alma atenta. La primera es la poesía, la novela es la segunda. La primera empieza a mentir en la propia estructura; la segunda empieza a mentir en la propia intención. Una pretende darnos la verdad por medio de líneas variadamente pausadas, que mienten a la inherencia del habla; la otra pretende darnos la verdad mediante una realidad que todos sabemos que nunca ha existido. [...] [1984: 351-352]

No es pot demanar més claredat ni exactitud en la descripció d'un efecte psicològic tan complex com és el de l'empatia, inherent a tota recepció estètica reeixida. Com revela Pessoa, el que pretén la poesia amb la seva calculada expressió d'una emoció-típus i l'auxili d'una dicció fictícia, és arribar per aquests mitjans a la «comunicació de la identitat íntima» en què tots ens podem reconèixer, tant poeta com lectors. Cas que el poeta no es decidís a fixar en aquesta il·lusió figurativa la seva experiència, no hi ha dubte, com afirma el poeta portuguès, que els seus sentiments seguirien indefinidament en l'esfera de l'incomunicable. Així com en l'exemple proposat per Pessoa els detalls de persones i mobles de la casa de la infància són el correlat analògic de la seva emoció, substancialment diversa d'aquells particulars, així l'analogia sol proveir la gran majoria dels poetes d'una concreció sensible per a aquells continguts de la consciència que, per la seva mateixa abstracció, són o de complicada formulació o bé d'una nul·la capacitat per commoure l'ànim del lector.

És quan apreciem la urgència que per al poeta modern tenen aquestes qüestions, la deliberació amb què prova de superar les dificultats que li suposen, que serem en disposició d'acceptar que una teoria estètica —si més no, una teoria del poema líric— hauria de posar el fenomen de l'analogia al centre del seu sistema de conceptes. La idea no és meva: pertany a l'última autoritat que vull invocar aquí, la del poeta i crític Gabriel Ferrater, que, en el marc d'una reflexió molt pròxima a la de Pessoa, deia el següent en «¿A dónde miran los pintores?», una conferència pronunciada l'any 1954:

Una obra de arte es, si se quiere, la expresión de la experiencia de la vida que posee su autor; pero hay que andar con mucho cuidado al usar el término

de «expresión», porque sus enlaces semánticos inducen a peligrosos equívocos. Si pensamos que «expresar» equivale a «transmitir» o a «reproducir» algo, si creemos que detrás de la expresión debe hallarse un «contenido» expresado, entonces nos equivocaremos radicalmente al hablar de expresión a propósito de la obra de arte. Y ello por razones en definitiva previas a toda teoría sobre el arte, razones que se imponen a quien mire un instante cara a cara los hechos más elementales y humildes, y que se pueden resumir del modo siguiente: nuestra experiencia de la vida no es ningún contenido de nuestro pensamiento; es algo que se halla por debajo de todo contenido; es algo así como la deformación producida en nuestro pensamiento por las tensiones a que ha sido sometido; y es algo in formulable, intransmisible, irreprochable, in comunicable. Pero el artista puede expresar esta experiencia mediante un rodeo, que consiste en realizar, y realizar precisamente al crear su obra, una actividad analógica (y todo el problema de la estética es el de describir precisamente el peculiar modo de analogía que aquí entra en juego) a aquella actividad vital, preartística, que ha depositado en él la experiencia que posee. [1954: 109-110]

Distingir entre modes diferents d'analogia: vet aquí la tasca principal, segons Ferrater, d'una teoria de l'art. La generalització pot semblar excessiva, però si convenim a adoptar-la com a hipòtesi de treball, pot ser que gràcies a ella descobrim, com apuntava més amunt, la profunda unitat d'uns fenòmens aparentment independents. Un programa com aquest hauria de poder discriminar, sempre sota l'espècie analògica, les diverses figures expressives que articulen semànticament el poema. No és un objectiu d'aquestes pàgines, que no aspiren a passar del simple esbós, però en qualsevol cas, pensem-hi: és cap disbarat? Sabem que tota analogia proposa un acostament que, en virtut de la seva mateixa originalitat, de l'audàcia que suposa un vincle entre ordres de la vida molt distants, és sempre més o menys capciós, i que això no pot sinó generar unes tensions semàntiques, imprescindibles d'altra banda si el que es vol és remarcar la intensitat de l'emoció evocada. Caldria analitzar, doncs, en primer lloc —més amunt hem començat a apuntar-ho—, la distància presumible entre els anàlegs (*tema* i *fòrum*) proposats, sabent que l'analogia no sempre opera traçant semblances proporcionades: de la mateixa manera que al cel creiem veure constel·lacions en allò que és una dispersió d'astres separats, també el poeta pot forçar una contigüïtat entre imatge i concepte que no respongui a cap relació efectiva prèvia. També caldria veure si l'associació adopta com a pretext un element natural, un objecte físic, una acció humana, etc., si la tradició cultural ja l'ha sancionada amb l'ús fins a fer-ne un estereotip o si és realment insòlita, si és assumida per la veu poètica com a real o en canvi com a producte d'un fantasmeig o un somni...; tot allò, en fi, que pugui definir-la pel seu material, la seva novetat o el seu estatut de ficció. Un altre detall molt important és el caràcter explícit o implícit de l'analogia, veritablement crucial per proveir el lector d'una certa seguretat interpretativa a l'hora de saber «on aturar-se»: pot ser que l'analogia es doni en el marc mateix de la composició, i que sigui evident perquè el mateix poeta la hi hagi feta, o bé que calgui establir-la entre la visió unitària del poema i algun altre ordre d'experiència ulterior, extrínsec,

i per això mateix ambigu. Les categories de l'al·legoria i del símbol, el binomi més freqüentat per tota la crítica literària dintre d'aquest terreny dels procediments analògics, haurien de ser, lògicament, escatides dins d'aquest apartat.

La sumària formulació de la meua proposta acaba aquí. No voldria, però, deixar de cloure en forma programàtica els continguts més nuclears de les meves consideracions, que passen tots, com ja he dit, per una aplicació sistemàtica del concepte d'analogia en l'estudi de les formes d'expressió de la lírica moderna. A tall de resum i de conclusió, només em resta cridar l'atenció sobre quins són els aspectes concrets que més poden justificar el valor operatiu d'aquesta aplicació. Al meu entendre, l'ús instrumental del concepte perimetria:

- confirmar l'estatut fictici del poema en revelar que la seva base és una construcció manifestament imaginària, una connexió artificial entre dos ordres heterogenis de la realitat;
- donar raó històrica de per què en totes les societats l'origen de la poesia lírica apareix vinculat a les esferes de la màgia i de la religió;
- justificar el caràcter acusadament epifànic de la poesia escrita amb posterioritat al romanticisme, poesia que funciona tàcitament sobre la convenció que cal sempre buscar alguna forma de coherència simbòlica superior a les dades objectives del poema;
- explicar els mecanismes d'objectivació d'aquesta poesia, i com la incidència de l'analogia permet a la vegada: 1) posar fre a una expressió efusiva i confessional; 2) donar concreció a continguts originalment abstractes, «inefables»; 3) fer intersubjectiu el missatge del poema i, amb això, alliberar-lo d'una interpretació unívoca i 4) constituir la poesia lírica com a mitjà de coneixement, sobre la base de la idea que el suplement d'experiència que comporta la construcció d'una analogia representa una «extensió probable de coneixement»;
- reconduir la discussió crítica sobre conceptes habitualment enfrontats com ara símbol, al·legoria o metàfora, tot acomodant la descripció respectiva a un patró unitari comú, i
- apreciar el profund parentiu entre estètiques i moviments poètics aparentment distants (per exemple els del postsimbolisme, la poesia de l'experiència, el culturalisme), la diversitat dels quals seria donada per l'ús d'una objectivació analògica diferent (per recurs a objectes simbòlics, a situacions, a referents de la història de la cultura, etc.).

Bibliografia

- ARNHEIM, R. (1954). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 1979.
- BALLART, P. (1998). *El contorn del poema*. Barcelona: Quaderns Crema.
- CORTÁZAR, J. (1994). «Para una poética (1954)». *Obra crítica/2*. Madrid: Alfaguara.
- DOROLLE, M. (1949). *Le raisonnement par analogie*. París: PUF.
- ELIOT, T.S. (1919). «Hamlet and his problems». *Selected Prose of T. S. Eliot*. Londres: Faber and Faber, 1975.

- FERRATER, G. (1954). «¿A dónde miran los pintores?». *Cartes a l'Helena*. Barcelona: Empúries, 1995.
- FOIX, J.V. (1933). «Poesia i coneixença». Vic: *Reduccions*, 25 (1977).
- LEOPARDI, G. (1966). *Zibaldone di pensieri*. Milà i Nàpols: Riccardo Ricciardi Editore.
- LLOYD, G.E.R. (1966). *Polaridad y analogía. Dos tipos de argumentación en los albores del pensamiento griego*. Madrid: Taurus, 1987.
- PAZ, O. (1956). *El arco y la lira*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- PERELMAN, Ch. (1977). *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*. París: Librairie Philosophique J. Vrin.
- PERELMAN, Ch. i OLBRECHTS-TYTECA, L. (1989). *Tratado de la argumentación*. Madrid: Gredos.
- PESSOA, F. (1984). *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*. Trad. de Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral.
- PRETE, A. (1986). *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*. Milà: Feltrinelli.