

## POESIA, ETHOS, LITERATURA: ASSAIG D'UNES DEFINICIONS

### Jesús Alturo i Perucho

Seria de més insistir sobre la importància, veritablement transcendent per als estudis literaris, de l'article de R. Jakobson «Lingüística i Poètica», en el qual ens presenta tots els factors que intervenen en l'acte de comunicació verbal i les diverses funcions del llenguatge que els són pròpies. De totes les funcions allí proposades és sens dubte la poètica la que ha fet més enrenou en el món dels estudiosos del fenomen literari. I era lògic. La més elemental dialèctica hegeliana ensenya que una tesi provoca de retop l'aparició d'una antítesi, de la confrontació de les quals resulta l'eclecticisme d'una síntesi, que és el pòsit cultural que enriqueix la civilització. Si tenim en compte que el formalisme —mètode d'anàlisi de la literatura emprat per Jakobson— nasqué per l'antagònica discordança de criteris amb la crítica anterior, que no veia sinó contingut en els textos literaris, no ens hem de sorprendre que el nou moviment científic posés l'accent de la seva observació en la forma. I no sens menyscapte de la consideració temàtica, com més endavant veurem.

Hom passà d'un extrem a l'altre i la importància, al nostre entendre excessiva, donada a la funció poètica conduí a afirmacions tan temeràries com la de Tomasevskij, que definia el llenguatge poètic com «un dels sistemes lingüístics en què la funció comunicativa és relegada al rerafons i les estructures verbals hi adquireixen un valor autònom» (el subratllat és nostre)<sup>1</sup>. Aquesta opinió és també la de Jakobson, que advera: «la funció comunicativa, inherent tant al llenguatge 'pràctic' com a l'emotiu, queda reduïda al

<sup>1</sup> Cit. a ERLICH, V. *El formalismo ruso*, Barcelona, 1974, p. 262.

mínim»<sup>2</sup>. S'arriba a assegurar que el tret distintiu de la poesia és que en aquest tipus d'escriptura els mots són copsats com a tals i no com a ombres verbals dels referents que denoten, això és, que les paraules fan referència a elles mateixes. Així, Jakobson en l'article titulat «Què és poesia?» resumeix el seu pensament al respecte. Advoca aquí una vegada més per l'autonomia de la funció estètica i ens diu que mentre el concepte de poesia canvia anant el temps el de funció poètica, de poèticitat, és un element que *«l'on ne peut réduire mécaniquement à d'autres éléments. Cet élément, il faut le dénuer et en faire apparaître l'indépendance, comme sont dénués et indépendants les procédés techniques des tableaux cubistes»*<sup>3</sup> (el subratllat és nostre). I prossegueix: *«En générale, la poéticité n'est qu'une composante qui transforme nécessairement les autres éléments et détermine avec eux le comportement de l'ensemble»*<sup>4</sup>. Sols podem parlar de poesia quan la funció poètica apareix en un text de manera dominant. *«Mais comment la poéticité se manifeste-t-elle? En ceci que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre valeur»*<sup>5</sup>. La poesia, en fi, no és un afegit d'ornaments al discurs, sinó la revaluació total d'aquest<sup>6</sup>.

És evident que en una concepció de la poesia com aquesta, el significat ha de tenir ben poca importància. Però segons Erlich<sup>7</sup> la posició formalista madura no sols no negà la presència de contingut semàntic en la poesia, sinó que també en reconegué la multiplicitat de sentits, fins al punt que s'ha dit de l'ambigüitat que és: *«una propiedad intrínseca, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo, en suma es un corolario obligado de la poesía»*<sup>8</sup>.

Va de callada que ambdues asseveracions, la que defensa la gairebé absència de significats en poesia i la que n'hi reconeix una munió, ens semblen igualment inexactes, per bé que reconeguem que hi ha casos concrets de poemes que fan d'aquestes característiques llur raó d'ésser. Però són exemples molt específics, dels quals ens ocuparem amb posterioritat, i no constitueixen el denominador comú de la poesia. Si volem trobar

<sup>2</sup> Cit., a ERLICH, V. *op. cit.*, p. 265.

<sup>3</sup> JAKOBSON, R., *Questions de Poétique*, París, 1973, p. 123.

<sup>4</sup> JAKOBSON, R., *op. cit.*, p. 123.

<sup>5</sup> JAKOBSON, R., *op. cit.*, pp. 123-124.

<sup>6</sup> JAKOBSON, R., «La lingüística y la poética», dins SEBOK Th. A., *Estilo del lenguaje*, Madrid, 1974, p. 172.

<sup>7</sup> ERLICH, V., *op. cit.*, p. 265.

<sup>8</sup> CARRANZA, R., Introducció a JAKOBSON, R., -LÉVI-STRAUSS C., *Los galos de Baude-laire*, Buenos Aires, 1970.

aquest, haurem de recordar als formalistes — a la majoria, si més no — allò que ells mateixos no es cansen de repetir: que la base de tot text literari és el llenguatge. És, així, la poesia — manifestació peculiar de la literatura — participa plenament de la naturalesa lingüística i, per tant, haurà de tenir les propietats que reconeguem en el llenguatge.

Ja sabem que atenent Jakobson són sis les funcions que engeguen els mecanismes d'articulació de la parla. Però, si posem cura a analitzar la seva brillant formulació, ens adonarem que, examinades *formalment*, les funcions referencial, emotiva, poètica, metalingüística i àdhuc connotativa són la mateixa, i que sols es diferencien per allò que refereixen, però totes *denoten* una persona, un objecte, una noció, un procés psíquic, una ordre o una súplica, és a dir, totes *comuniquen* quelcom. I és normal. Si estem d'acord amb Wellek i Warren que «la naturalesa d'un objecte emana de la seva utilitat: és aquella cosa per a la qual serveix»<sup>9</sup>, el llenguatge i, com a potenciació d'aquest, la literatura, són mitjans de comunicació i, per a comunicar un missatge, han de servir.

Todorov sembla desmentir la validesa del nostre raonament quan en el treball «¿Qué es el estructuralismo?», després de definir la literaritat com «la capacitat que té el signe d'ésser aprehès en ell mateix i no en la mesura que remet a una altra cosa»<sup>10</sup>, analitza el següent paràgraf:

Ens besàrem; però s'havia donat un primer cop, s'havia franquejat una primera barrera... Hi ha coses que es callen molt de temps, però una vegada dites ja no deixem mai de repetir-les» (*Adolphe*, IV). I manté: «Molt pocs elements d'aquest fragment tenen un valor purament referencial. La primera proposició (Ens besàrem) el té en grau superlatiu (...). Les proposicions següents es distingeixen netament de la primera i ens introdueixen en el segon tipus de registres: aquells que posen èmfasi en la literaritat de l'enunciat»<sup>11</sup>.

Nosaltres creiem que té el mateix valor referencial la frase «Ens besàrem» que «Hi ha coses que es callen molt de temps». I és que opinem que un pensament pertany també a la realitat susceptible d'ésser referida, baldament li manqui l'atribut de la corporeïtat. A més a més els signes, com ja veieren els estoics<sup>12</sup>, no fan referència al mateix objecte real denotat, sinó a la seva representació mental.

De la mateixa manera la proposició «s'havia franquejat una primera barrera», la considerem denotativa d'una reflexió.

<sup>9</sup> WELLEK, R., -WARREN A., *Teoría literaria*, Madrid, 1974, p. 35.

<sup>10</sup> TODOROV, Г., «¿Qué es el estructuralismo?», dins *Poética*, Buenos Aires, 1971, p. 112.

<sup>11</sup> TODOROV, Г., *op. cit.*, p. 114.

<sup>12</sup> LÓPEZ-EIRI, A., «Semántica, estilística y la Estoa», *Estudios Clásicos*, 64, pp. 310-311.

Un argument idèntic a l'esgrimit per Todorov és el presentat per V.M. de Aguiar quan diu:

En llenguatge usual, un acte de parla depèn sempre d'un context extraverbal i d'una situació efectivament existents, que precedeixen i són exteriors a aquest mateix acte de parla. En llenguatge literari, en canvi, el context extraverbal i la situació depenen del llenguatge mateix, perquè el lector no coneix res d'aquest context ni d'aquesta situació abans de llegir el text literari<sup>13</sup>.

Aquestes són consideracions extrínseques al fet literari. Segons elles no podríem encabir dins la denominació de literatura ni l'exquisit dietari d'En Josep Pla, *El quadern gris*, ni la patètica novel·la d'En Xavier Benquerel, *Els vençuts*, posem per cas.

La nostra argumentació, com més endavant veurem, no es proposa de negar la funció poètica, sinó d'incloure-la dins la funció més ampla i general que pressuposa totes les funcions jakobsonianes: la comunicativa, que és la que nosaltres considerem específica del llenguatge i, de retruc, de la literatura.

No solament els lingüistes ens ratifiquen que el llenguatge és un mètode de comunicació<sup>14</sup>, sinó que també un estudiós de la ment humana de tanta solvència com Castilla del Pino ens ho corrobora en parlar del llenguatge com un fenomen degut a la necessitat humana d'expressió:

*El lenguaje surge como necesidad frente a mi mundo, esto es, como forma de dar cuenta de mis propias experiencias del mundo que compone mi habitat*<sup>15</sup>.

Vistos el llenguatge i la literatura com a mecanismes comunicatius, ens podem plantejar de nou el cas de la funció poètica i la seva finalitat. Aquesta funció, per definició, es troba principalment representada en la poesia, flor de la literatura, però de més a més resulta de l'ús de les figures retòriques i Todorov fins i tot basa la seva definició de figura en la susdita funció en afirmar, seguint Du Marsais, que aquella és allò que dona a l'enunciat un caràcter propi<sup>16</sup>. Això ha fet pensar a molts que les metàboles constitueixen l'essència de la poesia i s'ha confós aquesta amb aquelles, i més encara, amb la metàfora, trop per excel·lència, al qual es poden reduir moltes de les altres figures. Així J. Cohen diu que Eliot definia *La Divina Comèdia* com *une vaste métaphore* i que Claudel oposava poesia a

<sup>13</sup> DE AGUILAR E SILVA, V.M., *Teoría de la literatura*. Madrid 1972, p. 16.

<sup>14</sup> SAPIR, E., *El lenguaje*, México, 1974 (cuarta reimpressió), p. 14.

<sup>15</sup> CASTILLA DEL PINO, C., *La incomunicación*. Barcelona, 1969, p.15.

<sup>16</sup> TODOROV, T., «Poétique et critique» dins *Poétique de la prose*, París, 1971, p. 51.

prosa de la mateixa manera que *la logique de la métaphore* s'oposa a la *logique du syllogisme*<sup>17</sup>. Keith Cohen, per altra part, recalca que «uns dels aspectes més interessants del *New Criticism* és la seva orientació de la teoria poètica cap a l'estudi de la metàfora, «essència de la poesia»<sup>18</sup>.

Els formalistes russos, en els seus començos, no compartiren aquesta afeció per l'estudi dels trops. Erlich ens diu que aquesta manca d'interès per ells «podria, sens dubte, atribuir-se a la indisposició dels formalistes a veure la imatge com a tret diferencial del llenguatge poètic»<sup>19</sup>. Sklovskij mateix en l'assaig *Iskusstvo kak priëm* atacà de valent la teoria de les imatges, però més endavant modificaria la postura com la corregí la comunitat formalista, que reconsiderà favorablement la importància de la metàfora. Així, Jakobson en un treball sobre la prosa de Pasternak digué que la poesia tendia cap a la metàfora de la mateixa manera que la prosa ho feia cap a la metonímia. A l'últim «la posició formalista ortodoxa es reduiria a la noció de metàfora, primer exponent del Principi Poètic a nivell de significació lèxica»<sup>20</sup>.

J. Cohen és el representant de la *Nouvelle Critique* que tal volta ha donat més valor a la metàfora, atès que ha reduït a aquest trop la totalitat de les metàboles en asseverar categòricament:

*Toutes les figures, nous le montreront, ont pour but de provoquer le processus métaphorique. La stratégie poétique a pour seule fin le changement de sens (...). Là est le but de toute poésie: obtenir une mutation de la langue qui est en même temps, nous le verrons, une métamorphose mentale*<sup>21</sup>.

I més endavant continua:

*Toutes les figures à tous les niveaux s'achèrent et s'accomplissent dans la métaphore. L'inversion, comme l'impertinence ou la rime, n'est que le premier temps d'un mécanisme dont la métaphore constitue le second*<sup>22</sup>.

Sembla, doncs, que les tres branques formalistes coincideixen en considerar l'ús de les figures, i en particular de la metàfora, com l'essència de la poesia. Però el que ja no ens posen en clar és la raó i la finalitat de la preferència de la poesia pel llenguatge tropològic, perquè el fet que hom

<sup>17</sup> COHEN, J., *Structure du langage poétique*, París, 1966, p. 113.

<sup>18</sup> COHEN, K., «El New Criticism en los E.E.U.U. (1935-1950)», dins *Revista de Occidente*, 132, marzo 1974, p. 293.

<sup>19</sup> ERLICH, V., *op. cit.*, p. 330.

<sup>20</sup> ERLICH, V., *op. cit.*, p. 332.

<sup>21</sup> COHEN, J., *op. cit.*, p. 115.

<sup>22</sup> COHEN, J., *op. cit.*, pp. 197-198.

justifiqui aquesta prioritat per l'aconseguitment de la funció estètica no ens convenç ni de bon tros. I és que no podem pas creure que la mera desviació de la parla comuna, essència reconeguda de tota metàballe, comporti per si sola un efecte estètic, si no hi ha res més que sustenti aquesta voluntat de canvi.

La creença que la metàfora és l'ús d'un mot que ja denota un referent per a assenyalar una realitat que gaudeixi de terme referencial es remunta a l'antigor clàssica<sup>23</sup> i és la millor base per a la defensa de la funció poètica, que se sustenta en la possibilitat de tria i de combinació d'elements lingüístics. Però, com pretenem demostrar, no són metàfores tots els trops que per tals passen en poesia. Hi ha força abundància de catacrexis, és a dir, metàfores o metonímies per necessitat, que esvaeixen el concepte de funció poètica com a omnipresent en tota poesia i advoquen per la funció comunicativa com a principal, per bé que no exclouent de l'altra.

En Chomsky, un dels màxims representants de la moderna lingüística, trobem una nova autoria que ens reafirma en la consideració del llenguatge com un fenomen de finalitat comunicativa, per a la qual tasca està dotat d'una potència de creació infinita en previsió de qualsevol possible necessitat comunicable.

(El llenguatge humà) està capacitat per a servir d'instrument del pensament lliure i de l'expressió personal. Les possibilitats il·limitades de pensament i de la imaginació es reflecteixen en l'aspecte creador de l'ús del llenguatge. El llenguatge ofereix mitjans finits, però infinites possibilitats d'expressió, lligades només per regles de formació dels conceptes i de formació de les frases, regles que són en part particulars i idiosincràtiques però en part universals, un bé comú de la humanitat<sup>24</sup>.

Tot acte de comunicació pressuposa un emissor, un receptor, un contacte, un missatge i un codi comú per a transmetre'l i rebre'l. El mecanisme comunicatiu s'engega quan el pensament malda per sortir del marc nebulós i caòtic de la ment, el qual pensament no s'ordena sinó per mitjà d'una complicada sèrie de processos transformacionals, la finalitat dels quals és la d'aconseguir el màxim d'exactitud semàntica possible en la traducció de l'estructura pregonada del missatge, el qual s'estatja en el cervell i que, segons Chomsky «és una estructura purament mental, que comunica el contingut semàntic de la frase»<sup>25</sup>, a l'estructura superficial de la parla,

<sup>23</sup> Vegi's LAUSBERG, H., *Manual de retòrica literaria II*, Madrid, 1967, p. 57 ss.

<sup>24</sup> CHOMSKY, N., *La lingüística cartesiana. Un capítol de la història del pensament racionalista*, Barcelona, 1970, p. 38.

<sup>25</sup> CHOMSKY, N., *op. cit.*, p. 45.

«organització d'unitats que en determina la intepretació fonètica i que es relaciona amb la forma física de l'enunciat efectiu, amb la seva forma percebuda o «volguda»<sup>26</sup>.

Malauradament, els mecanismes que s'encarreguen de la comunicació no són perfectes, i és feina àrdua, si no impossible, la d'aconseguir que les estructures superficials reflecteixin amb la mateixa exactitud de la identitat les estructures profundes. Són molts els testimoniatges de queixa que per aquesta incapacitat trobem en diferents èpoques i distintes literatures. Valguin a tall de mostra els següents:

*Erant in quadam ciuitate rex et regina. hi(i) tres numero filias forma conspi-  
cuae habuere, sed maiores quidem natu, quamuis gratissima specie, idonee ta-  
men celebrari posse laudibus humanis credebantur, at uero puellae iunioris tam  
praecipua, tam praeclara pulchritudo nec exprimi ac ne sufficienter quidem  
laudari sermonis hu/mani penuria poterat (APVL. met. 4,28).*

*Dñi boni, quae facies rei? quod monstrum? quae fortunarum mearum repen-  
tina mutatio? quamquam enim iam in peculio Proserpinae et Orci familia nume-  
ratus, subito in contrariam faciem obstupefactus haesi nec possum nouae illius  
imaginis rationem idoneis uerbis expedire (APVL. met. 3,9).*

*Volguera poder descriure  
quant só de culpa destiure,  
mas no. y basta lo llinguatge<sup>27</sup>.*

Els exemples es podrien multiplicar fins a l'infinit<sup>28</sup>. I som conscients que moltes d'aquestes manifestacions d'esforç i àdhuc d'impotència expressiva obeeixen a un tòpic de llarga tradició<sup>29</sup>, però creiem que tothom està d'acord que l'assertió no per tòpica és menys real. I si no, a l'experiència personal de cadascú ens remetem.

Des de Saussure hom creu que el llenguatge té tres aspectes<sup>30</sup>: un de fisiològic (emissió i percepció de sons), un altre de psicològic (concepció i expressió d'un pensament) i un tercer de social (comunicació d'aquest mateix pensament). Se'l considera, doncs, un fenomen social, el valor col·lectiu del qual permet la comprensió verbal entre els homes d'una mateixa

<sup>26</sup> CHOMSKY, N., *op. cit.*, p. 43.

<sup>27</sup> MONER, F., *Bendir de dones*, x (vv. 93-95), dins *Obres Catalanes*, Barcelona, 1970.

<sup>28</sup> Vegi's tan sols algunes mostres a MONER, F., *L'ànima d'Oliver* dins *Obres Catalanes*, p. 145; D'ORS, E., *La Ben Plantada*, Barcelona, 1976, pp. 44-45; VILLALONGA, LL., *El misantrop*, dins *Novel·listes catalans d'avui*, Barcelona, 1974, p. 471; GOETHE, J.W., *Les desventures del jove Werther*, Biblioteca «Univers», Vol. v, p. 13.

<sup>29</sup> CURTIUS, E.R., *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid 1976, p. 127 i ss., p. 582 i ss.

<sup>30</sup> DE SAUSSURE, F., *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, 1945, p. 54 i ss.

comunitat lingüística. Ara bé, el corpus global de signes lingüístics emmagatzemats en la competència de qualsevol integrant de la susdita comunitat és forçosament reduït, però endemés la majoria d'aquests signes fa referència a una realitat comuna a emissor i receptor fàcilment i objectivament aprehensible en els seus trets bàsics per la capacitat de percepció sensorial i intel·lectual de l'home. Quan dins aquesta realitat hom descobreix un nou element, en mancar-li per la novetat un mot que el denoti, cal recórrer a la introducció de signes nous per mitjà, segons Hjelmslev, del préstec, del neologisme i de la perífrasi<sup>31</sup> i, segons nosaltres, de la catacresi també.

Encara que no hi hagi cap matèria o temàtica que s'escapi de la possibilitat de rebre un tractament poètic, perquè tal com diu el poeta:

Res no és mesquí,  
perquè la cançó canta en cada bri de cosa<sup>32</sup>,

tanmateix a tots ens han ensenyat que la característica primordial de la poesia és el fet de tenir la primera persona com assumpte de tracte preferent, que el tret distintiu de l'èpica és d'incidir en la tercera persona i el de l'oratória, en la doble versió d'ordre i de súplica, d'adreçar-se a la segona.

És obvi que, en tenir la segona i la tercera persona una localització externa als homes que actuen d'emissors i receptors, les característiques i qualitats que aquests veuran en aquelles —abstracció feta de diferents graus de capacitat d'observació i perceptiva dels distints grups socials— hauran d'ésser bàsicament les mateixes i, per tant, disposaran de termes denotatius ja fixats pel costum els quals pel fet de tenir un valor sèmic comú, permetran la comunicació amb facilitat, si s'encerta en la tria i combinació llur. Al contrari, tot el que fa referència a la primera persona entra en el camp de la individualitat més personal i, si un emissor vol plasmar objectivament una experiència subjectiva, es trobarà amb la dificultat extrema d'haver d'expressar nocions o processos psíquics nous —mancats de termes referencials, per tant, — amb signes comuns del codi que guardin alguna relació de similitud o de proximitat amb els nous referents, de manera que en el context adient d'una frase els denotin sense equívocs<sup>33</sup>. No cal pas dir que per a dur a cim aquesta tasca hom re-

<sup>31</sup> HJELMSLEV, L., *El lenguaje*, Madrid, 1971, pp. 76-85.

<sup>32</sup> SALVAT-PAPASSEIT, J., *Poesies*, Barcelona, 1962, p. 144.

<sup>33</sup> Ja Aristòtil observà que saber veure relacions de semblança i triar les metàfores adequades és indicatiu de talent «perquè és l'única cosa que no es pot aprendre d'un altre, i és senyal d'estar ben dotat». ARISTÒTIL, *Poètica. Constitució d'Atenes*, Barcelona, 1946, p. 32.



quereix un notable domini de la llengua tant per part de l'emissor com per part del receptor, al qual, sobretot en poesia, s'exigeix que sigui un *right reader*.

D'aquesta insuficiència terminològica de les llengües i del tarannà creatiu del llenguatge que permet de pal·liar-la ens en parla la mateixa denominació de poesia. «La significació primordial del terme poesia en grec antic», diu Jakobson, «és "creació"; en l'antiga creació xinesa *shih* ("poesia, art verbal") i *txix* ("finalitat, disegni, fi") són dos noms i conceptes estretament vinculats. Aquest caràcter netament creador i finalista del llenguatge poètic, és el que tractaren d'explorar els joves russos»<sup>34</sup>. La poesia, és per tant, una lluita per l'expressió d'allò que el llenguatge comú no abasta a comunicar i fa violència al mateix llenguatge, el retorça i l'expressa per extreure'n tot el suc de l'expressivitat dels mots. És una recerca tenaç dels signes adequats als propòsits comunicatius, semes que s'han de trobar i obtenir en el conjunt sèmic que configura el contingut dels lexemes, aquests cofres que guarden els significats múltiples que coexisteixen en els mots, la validesa semàntica d'alguns dels quals ve determinada pel context en què apareixen, el qual fa percebre quins semes de les paraules són els marcats en un moment determinat de la comunicació i quins altres resten neutralitzats i inoperants en espera d'una isotopia que els permeti de sortir de l'ombra.

Aquesta tria sèmica — que explica la inclinació dels poetes a emprar metàboles — obliga a col·locar en la mateixa frase lexemes que en aparença ocupen posicions sintagmàtiques indegudes, però que en realitat són units pel fil conductor que lliga els escassos semes pertinents a la isotopia contextual de la frase<sup>35</sup>. Resulta, però, que la percepció dels missatges es realitza d'una manera automàtica i és fàcil que el lector oient en sentir un mot n'evocui semes que no treuen cap i entengui un missatge que l'emissor mai no ha tingut intenció d'emetre, un comunicat ambigu o un enfilall de mots incongruents i il·lògics. Aquí rau potser l'explicació que s'hagi vist la característica primordial, i fins i tot obligada, de la poesia en l'ambigüïtat o en la plurisignificació<sup>36</sup>, i que àdhuc s'hagi arribat a l'absurd de considerar «obra clàssica» la que permet tantes interpretacions com generacions de lectors s'atansen a ella, oblidant que la multiplicitat de sentits d'un text és deguda al fet que els factors que participen en la comunicació varien amb els transcurs del temps. Així, el codi lingüístic

<sup>34</sup> JAKOBSON, R., dins *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, 1970, p. 7.

<sup>35</sup> DUBOIS, J., EDELINE, F., LINKENBERG, J.M., MINGUET, P., PIRE, F., RINON, H., *Rhétorique générale*, París, 1970, pp. 35-45.

<sup>36</sup> DE AGUIAR E SILVA, V.M., *op. cit.*, pp. 23-24.

emprat per Ramon Llull, posem per cas, sols pot ésser comprè correctament per un lector actual, si aquest se situa en la mentalitat de l'època lul·liana.

Així, doncs, la poesia és un tipus de llenguatge particularment elaborat que serveix principalment per a expressar l'inefable, allò que manca de referència, i porta a cap la seva comesa de dues maneres. Le primer, buscant semes; en segon lloc, preparant la sensibilitat de l'oient perquè es disposi a rebre amb èxit el missatge que hom vol comunicar, itès que el llenguatge poètic és un idiolecte, puix que desarticula la base de la comunicació en donar al codi tradicional un valor semàntic nou, no compartit, per tant, per l'oient, de qui s'ha de mantenir ben desperta l'atenció i esmolats els sentits. Això s'aconsegueix per mitjà de l'ús de recursos que van des del ritme i de totes les altres figures ornamentals (rima, al·literació, homoioteleuton, etc.)<sup>37</sup> fins a una particular disposició dels elements constituents del poema que li donen una estructura d'orquestració paral·lela, tal com han vist Hopkins<sup>38</sup> i Levin<sup>39</sup>. D'aquesta manera l'emissor força el lector a deixondir-se i li nega la possibilitat de fer una lectura automàtica i d'esma del text per mitjà de la musicalitat del ritme que desperta la sensibilitat, i de l'estranyificació dels elements semàntics, la qual cosa obliga a la lectura reposada, atenta, minuciosa i iterativa del poema, fins al punt que hom pot ben dir que uns versos no s'han entès fins que no se saben de cor. Cada poema s'ha de memoritzar com si es tractés de l'adquisició d'una nova paraula.

Per a la demostració de la particular estructura dels poemes ens remeten a l'estudi de Levin *Estructuras lingüísticas en la poesía*, amb l'apèndix d'En Lázaro Carreter, i a la monografia de Jakobson i de Lévi-Strauss sobre *Els gats* de Baudelaire.

Per a la verificació del que hem dit sobre la recerca d'expressivitat en poesia per mitjà dels semes adequats, vegem els següents exemples de Catul:

*illi non minus ac tibi  
pectore uritur intimo  
flamma, sed penite magis. (CAT, 61, 176).*

<sup>37</sup> SHREIBER, S.M., *Introducción a la crítica literaria*, Barcelona 1971, p. 37.

<sup>38</sup> Vegi's les paraules de G.M. Hopkins citades per Jakobson dins SEBEOK, Th. A., *op. cit.*, p. 156.

<sup>39</sup> LEVIN, S.R., *Estructuras lingüísticas en poesía*, Madrid, 1954. Levin defensa la idea que la impressió d'unitat d'un poema resulta de la seva estructura peculiar, que ell anomena *coupling*.

Aquí *uritur*, i *flamma* no són metàfores, perquè aquesta metàbole requereix la possibilitat de tria entre un mot propi i un de figurat. Però quin mot hi ha que faci referència a l'amor entranyable barrejat amb el desig libidinós? Cap. Per això el poeta ha de recórrer per necessitat, per *inopia*, a l'elecció d'un terme que denoti el referent amor + desig. Aquest terme ha d'ésser elegit entre els signes lingüístics que guardin una relació semàntica més pròxima amb aquest referent i que gaudeixin d'una anatomia apta per a ésser encabida en l'estructura del metre emprat. La paraula que en aquest procés resulta seleccionada —*flamma*, en aquest cas— és una catacresi. Com per les mateixes raons ho és *uritur*. N'és un altre exemple en Catul:

*Spinosas Erycina serens in pectore curas* (CAT, 64, 72).

*Spinosas* aplicat a *curas*, dins un context on apareix *pectore*, ens sembla d'una expressivitat màxima i, evidentment, catacrètica, no pas metafòrica. El mateix procediment podem veure en altres casos<sup>40</sup>. I remarquem que no sols ens veiem necessitats de catacresi per a significar processos psíquics, sinó també per a denotar referents en tercera persona, objectius per tant. Així:

Anà a la xemeneia, despenjà el fuet i, mirant-lo  
mentre reia, el féu xiular tallant l'aire<sup>41</sup>

o

Ah dolor de bona amistat!  
aidats-me a vençre lo pecat<sup>42</sup>

<sup>40</sup> *Saepe illam perhibent ardenti corde furentem* (CAT., 64, 124),  
*teneor catenis,*  
*et nunquam misero vincula remittit Amor* (TIB., 2, 4, 3),  
*Nos cuncti, nos proelia uirginum*  
*sectis in iuuenes unguibus acrium*  
*cantamus uacui, siue quid urimur,*  
*non praeter solitum leues* (HOR. Carm. 1, 6, 17),  
*mors et fugacem persequitur uirum* (HOR. Carm. 3, 2, 14).

<sup>41</sup> PERUCHO, J., *Monstruari fanstàstic*, Barcelona, 1976, p. 36.

<sup>42</sup> LLULL, R., *Le dolor* (vv. 5-6), dins *Poesies*, Barcelona, 1928.

i encara:

Hereus d'un alt llinatge  
cent voltes *esbrancat*,  
florim quan menys ho esperen  
cantem quan menys els plau<sup>43</sup>

Dels procediments generadors de nous signes de què disposa una llengua, la catacresi és tal vegada el més important en la mesura que supera la perífrasi ja que més econòmica no solament pel nombre de síl·labes emprades, que és menor, sinó també pel fet d'apropar el referent a la sensibilitat, de manera que el camí que ha de recórrer la intel·ligència per a la comprensió és més curt, i supera el préstec i el neologisme, perquè mentre aquests poden tenir una estructura no homologable fònicament a la dels altres mots integrants del corpus de la dita llengua, la catacresi sempre gaudeix d'una organització fònica acceptada i assimilada.

Del susdit fins ara concloem la necessitat de reivindicar els drets de la catacresi a ésser estudiada amb la prioritat que li confereix el fet d'ésser un dels primers motors de la poesia. Tanmateix aquesta —tal com hem reconegut més amunt— es mou per altres estímuls que els purament catacrètics i mantes vegades és un mer artifici, del qual hom se serveix per a superar elegantment les dificultats que provenen del compliment de les normes gramaticals, d'aquelles que regulen la moda poètica de l'època de l'autor i, endemés, d'altres dificultats autoimposades<sup>44</sup>.

Aquest tipus de poesia, que podríem considerar dominada pel signe de la metàfora i anomenar metafòrica, pretén, per mitjà també de l'estranyificació semàntica i l'estructura perfectament orquestrada de tots els elements, la intensificació de la capacitat perceptiva de la realitat, la qual ens és presentada de manera més sensiblement copsable. Però mentre en la primera classe de poesia, la catacrètica, hi predomina el principi d'economia d'expressar el màxim amb el mínim d'esforç i de recursos, en la poesia metafòrica es tracta de denotar referents provistos de signes lingüístics. Això, per bé que de vegades comporta també un estalvi d'expressió lingüística, d'altres n'implica una malversació, quan, per

<sup>43</sup> MARTÍ POL, M., «Llibre dels sis sentits», dins *Amb vidres a la sang* (Obra poètica III), Barcelona, 1977, p. 137.

<sup>44</sup> Vegi's, a tall de mostra, els exemples manieristes citats a CURTIUS, E.R., *op. cit.*, p. 397 i ss.; «Tirallonga dels monosíl·labs», dins OLIVER, J., *Obres Completes. Obra poètica*, Barcelona, 1975, p. 306; «Cobles en honor de J.V. Foix», dins FERRATÉ, J., *Les taules de Marduk i altres coses*, Barcelona, 1970, p. 102, i també «Plant d'en Joseph-Vicens, de Barcelona, en lo qual repòs a en Joan Ferrater, de Sent Jacme de Cuba, les cobles que li tramès, parla-y també d'en Joseph Roca e Pons, de la meteixa Universitat», dins FOIX, J.V., *Obres Completes, Poesia*, Barcelona, 1974, p. 281.

exemple, el poeta adopta una estrofa i es veu obligat a farcir els versos que la componen amb el material fònic necessari per a omplir l'esquema mètric. Així en el vers d'Ausiàs March:

puy's vinch a tu, l'orell. a mi enclina!<sup>45</sup>.

el segon hemistiqui podria ésser reduït a «oeix-me» sense detriment semàntic per part de l'oració. És clar que el poeta també busca, com hem dit anteriorment, deixondir el lector, per la qual cosa l'ha de sorprendre contínuament i evitar tota repetició que pugui menar a la lectura d'esma.

Malgrat tota aquesta explicació, no hem resolt encara el problema de l'*ethos*. Doncs bé, definida la poesia com a llenguatge summament elaborat, que comunica l'innominable amb mots corrents o el que és quotidià amb paraules distintes a les usuals però igualment expressives, l'experiència estètica resulta, al nostre albir, de la satisfacció de veure traduït en mots allò que alguna vegada nosaltres hem pensat, sentit o viscut, i que l'esterilitat de la nostra imaginació o l'ús no completament satisfactori del mecanisme de selecció i de combinació (aquí és on rau la inspiració) no han ensopegat a expressar. És, doncs, l'*ethos* l'alegria del triomf en la lluita per l'expressió, el goig de veure clarament traduïda a estructura superficial la profunda, en polsar el poeta tecles ja pressentides pel lector<sup>46</sup>. Així, doncs, l'*ethos* no és la causa motora de la poesia, com tots els formalistes repeteixen cop i recop, sinó la conseqüència natural d'una escriptura feliç.

Determinades manifestacions poètiques semblen contradir la nostra asserció. Però només en aparença. Ja hem vist com n'hi ha que fan de l'ambigüitat un corol·lari obligat de la poesia. Nosaltres, però, veiem en

<sup>45</sup> AUSIÀS MARCH, *Poesies*, Barcelona, 1952, XXXVI (v.4). Un altre exemple d'antieconomia pot ésser:

*Postera Phoebea lustrabat lampade terras  
umentemque Aurora polo dimouerat umbram* (VERG. Aen. 4, 6).

Dos versos per a dir que havia començat un nou dial.

<sup>46</sup> N'hi ha que han vist en l'*ethos* l'estat psíquic resultant de l'ús d'una tècnica pareguda a l'emprada en les agudeses. Tal és l'opinió de MARTÍNEZ, J. A., exposada en l'excel·lent estudi *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, 1975. Nosaltres, però, tot i que assumim aquesta interpretació, per damunt de tot veiem en el plaer estètic l'orgull que se sent davant la superació d'una dificultat expressiva, superació que gairebé sempre —és cert— comporta per al receptor els dos moments reconeguts per S. Freud en l'acudit: l'estranyesa i l'aclariment lingüístics.

D'altra banda, ja Aristòtil (*op. cit.*, p. 6) havia afirmat que l'home es complau en les imitacions i que es delecta a contemplar les imatges més exactes, i al capdavall —pensem— tota estructura superficial d'un text no és sinó la *imitació* d'una estructura profunda, molt difícil, com hem dit abans, de reproduir.

ella una defectuositat del poeta (o escriptor en general), que no ha reeixit dels propòsits comunicatius implícits en el fet d'escriure, o una ineptitud del lector, que per la novetat de l'expressió del missatge, no l'assimila, la qual cosa explica que determinats poetes hagin estat revitalitzats anys després de llur mort, quan el llenguatge que innovaren ja ha estat absorbit per la competència lingüística general, cosa que no succeïa del seu vivent.

Un altre judici ens mereix el llenguatge amfibològic resultant de la complicitat entre emissor i receptor que enterboleix deliberadament el missatge per tal d'esquivar la vigilància de qualsevol tipus de censura i poder acomplir amb èxit la comunicació que es proposava. Aquesta manera de fer la trobem, per exemple, en gairebé totes les lletres de cantants catalans de la «Nova Cançó». Valguin, però, com a mostra uns versos inèdits encara, d'una cançó escrita per En Miquel DescLOT:

Avararem de matí  
quan l'albada es pinti els llavis  
amb el roig del sol ixent,  
i a l'empenta d'una brisa  
seguirem els horitzons  
amb la vida a flor de galta.

Tresca que balla, grumet,  
que els pirates ja són vells!<sup>47</sup>

L'ambigüitat és també present en l'al·lusió a determinats referents que són tabú per a las mentalitats primitives. Vianu, seguint Werner en les teories del desenvolupament espiritual de l'home, diu:

S'assoleix un nou nivell quan l'home primitiu arriba a concebre l'existència d'una substància material, però invisible, que penetra cada objecte i es pot transmetre. Aquesta substància anàloga al *pneuma* dels estoics, rep entre els melanesos, el d'*atua*, i entre els indígenes de Sumatra, el de *wakanda* o *orenda*. Com que és transmissible, el contacte amb el *pneuma* és prohibit, és tabú, i quan els primitius entren en contacte amb un *pneuma* dolent, li tenen por, mentre que en relacionar-se amb un de bo, li manifesten respecte i veneració<sup>48</sup>.

I prossegueix:

La paraula és, d'altra banda, posseïdora d'un *pneuma* semblant al dels objectes que designa i, en virtut d'això, certs mots es tornen tabú.

<sup>47</sup> DESCLOT, M., «Cançó del grumet», dins *Primera tongada de cançons per a ús dels amics*, El Clot, 1976.

<sup>48</sup> VIANU, T., *Los problemas de la metáfora*, Buenos Aires, 1971, p. 25.

Per tal d'evitar la pronunciació de les paraules tabú, els homes primitius empren diversos procediments, com el de la seva transformació per mitjà de l'afegit de determinades síl·labes, o per mitjà del canvi d'alguna d'elles. Pel que afecta al nom de les persones tabús, la paraula pròpia és sovint reemplaçada per una altra d'arbitrària o de distinta d'acord amb la llei del contrast<sup>49</sup>.

Els *kennings*, ús de frases enigmàtiques característic de les poesies primitives, té els orígens en el tabuisme<sup>50</sup>. Aquests circumloquis són peculiars també del nostre temps per a denotar activitats fisiològiques de caràcter sexual o digestiu preferentment<sup>51</sup>.

Existeix, per últim, un tercer tipus de poesia, que, part enllà d'entebolir els significats, els nega del tot, i es converteix en un mer joc, que per la seva raresa no creiem que desmenteixi la nostra teoria de veure en la poesia i en tot text literari un acte de comunicació. Ara en presenten un exemple:

Milot, l'intiu espedor omat,  
serela grafis i endra ferons.  
Narès de lli ressega, ciu, linteia.  
Romars de graff, sirils de l'arteia  
lasserem Prius.

— Siuen donel·les —<sup>52</sup>.

Escarpit, en l'article «Lo literario y lo social» s'exclama de la polisèmia del terme literatura i de la dificultat per a treure'n l'entrellat<sup>53</sup>. En un segon treball, *La definición del término Literatura. Proyecto de artículo para un diccionario internacional de términos literarios*, ens presenta l'evolució del mot al llarg del temps i conclou l'estudi dient que el problema resta irresolt.

Nosaltres en un altre lloc ja ens qüestionàvem sobre la validesa dels conceptes de literatura recollits per Castagnino<sup>54</sup> i ens quedàvem amb la formulació de literatura com a màxima potenciació dels recursos lingüístics.

Una anàlisi més detallada, emperò, ens fa veure que l'esquelètica estructura d'un simple document notarial de l'Edat Mitjana, per exemple,

<sup>49</sup> VIANU, T., *op. cit.*, p. 26.

<sup>50</sup> Vegi's els exemples de *Kennings* que apareixen en MURRAY, G., *Esquilo*. Madrid, 1954, pp. 65-66.

<sup>51</sup> HJELMSLEV, L., *op. cit.*, pp. 82-84.

<sup>52</sup> SUNYOL, V., «Milot, l'intiu espedor omat», dins *Clot-6*, Vic, 1976.

<sup>53</sup> Dins ESCARPIT R., *et al.*, *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid, 1974.

<sup>54</sup> ALTURO, J., «Algunes aportacions de la Retòrica antiga a la nova», *V<sup>è</sup> Simposium d'Estudis Clàssics*, Cervera, 1977.

és també resultat d'un desenvolupament lingüístic, però de cap de les maneres no és un text literari. I és que aquest requereix quelcom més.

Aquesta constatació ens fa veure com a possible base de diferenciació entre un text literari i un altre que no ho sigui, la nostra teoria de l'*ethos*. Segons ella fóra literari, literatura, tot text oral o escrit, la percepció del qual produís plaer estètic a un receptor mitjanament culte<sup>55</sup>. I això independentment de si el text en qüestió pertany o no a un gènere literari, divisió parcial en què se segmenta la literatura a partir d'un punt de vista extrínsec: la temàtica que toca, amb la consegüent desconsideració de la literatura com a un tot lingüístic.

<sup>55</sup> Vegi's al respecte el criteri similar de l'anònim autor del tractat *A l'entorn de la sublimitat*, en ANÓNIMO, *Sobre lo sublime*, Barcelona, 1977, pp. 88 ss.