

# Convencions del discurs literari

Pere Ballart  
Jordi Julià

PID\_00156092



Universitat Oberta  
de Catalunya

[www.uoc.edu](http://www.uoc.edu)



# Índex

<b>Introducció</b> .....	5
<b>Objectius</b> .....	6
<b>1. La retòrica</b> .....	7
1.1. Sobre els usos figuratius de la llengua .....	7
1.2. Recursos d'èmfasi: figures .....	8
1.3. Recursos de tensió semàntica: trops .....	10
1.3.1. La metàfora i la metonímia .....	10
1.3.2. La ironia i la paradoxa .....	13
<b>2. La mètrica</b> .....	15
2.1. Necessitat i definició de la mètrica .....	15
2.2. La mètrica i els gèneres poètics. La poesia i la prosa .....	16
2.3. Diferents tipus de mètrica .....	19
2.3.1. La mètrica sil·labicoaccentual .....	20
2.3.2. La mètrica rítmica o accentual .....	24
2.3.3. La mètrica visual .....	25
2.3.4. La mètrica neoconvencional .....	27
2.4. La rima .....	28
<b>Resum</b> .....	33
<b>Activitats</b> .....	35
<b>Exercicis d'autoavaluació</b> .....	35
<b>Solucionari</b> .....	38
<b>Glossari</b> .....	39
<b>Bibliografia</b> .....	40



## Introducció

Si bé es pot afirmar que la literatura no difereix de cap altra forma d'expressió verbal en la mesura que pretén atreure i sostenir l'atenció del seu receptor —exactament igual com el polític que ens demana el vot, el publicista que ens canta les excel·lències d'un refresc o el noi que demana als pares que li comprin per fi una moto—, també cal admetre que aquesta dimensió persuasiva, la literatura busca potenciar-la al màxim, per tots els mitjans al seu abast. Poetes, dramaturgs i novel·listes no busquen sinó que el reconeixement i l'interès del lector en relació amb les creacions que li ofereixen siguin màxims, exclusius i permanents.

Per tal d'assolir aquests objectius, els autors saben que han de recórrer a tot el seu talent, però també que els lectors hi posaran alguna cosa de part seva, i que l'encontre entre ells i el públic mai no es produeix "en fred", bruscament, sense una certa previsió per les dues bandes de què cal esperar (o exigir) de l'altre. Aquest terreny d'entesa previ i implícit, anterior a la lectura, és l'ocupat pel que podem anomenar les **convencions del discurs literari**.

Una convenció és un pacte, una norma acordada gràcies a un consens, una regla potser arbitrària però que ha estat acceptada i que, per tant, és lògic esperar que sigui respectada. En l'àmbit de la literatura, doncs, aquestes convencions sol·liciten del receptor unes determinades **actituds de lectura** que, si són adoptades, faran molt més intensa la satisfacció d'una expectativa estètica. Actituds, hem dit, però també **aptituds**: cal que el lector domini una sèrie de coneixements sobre els mecanismes de la construcció del text literari per tal de poder apreciar fins a quin punt l'obra que es disposa a llegir els acata, els renova o bé els arriba a transgredir.

Com aquest mòdul provarà de fer avinent, les convencions literàries més elementals i indispensables són les que fan referència a l'**elaboració retòrica del text** (la seva presentació deliberada en una forma verbal màximament vistosa i expressiva) i, en el cas concret del gènere poètic, a la seva **subjecció a una mètrica** (un disseny formal capaç de posar ordre, fins i tot numèric, a la llengua).

## Objectius

Aquest mòdul didàctic exposa de manera sumària els principals recursos estilístics (retòrics i mètrics) seguint els quals l'escriptura literària esdevé convencional i, en conseqüència, susceptible de ser apreciada com una modalitat verbal peculiar, digna d'atenció estètica. Els objectius concrets que volem assolir són els següents:

- 1.** Determinar quin és l'efecte en els textos literaris d'un ús figuratiu de la llengua.
- 2.** Ajudar a distingir, dintre de l'enorme repertori de recursos expressius classificats per la retòrica, els procediments veritablement rendibles i, molt en especial, la funció semàntica aconseguida mitjançant la seva utilització.
- 3.** Promoure la visió del text literari no com una simple suma de figures d'estil sinó com a teixit complex de nivells de sentit cohesionats per una intenció comunicativa determinada.
- 4.** Donar eines a l'estudiant per tal que sigui capaç de conèixer les convencions formals que estructuraven els discursos poètics, i que anomenem regles mètriques.
- 5.** Proporcionar a l'estudiant un coneixement ampli de les característiques mètriques del discurs poètic. Per això oferim una visió general dels diferents fenòmens mètrics, descrivim els diferents gèneres poètics estructurats per una mètrica, fem una anàlisi detallada dels tipus de mètrica i dediquem una atenció especial a la rima.
- 6.** Aconseguir que l'estudiant pugui descriure quina és la mètrica que dona forma a qualsevol poema. Amb aquesta finalitat, intentem de descriure al més detalladament possible la mètrica que ha adoptat la tradició literària catalana (la sil·labicoaccentual), i també és per això que sempre hem triat exemples de poetes catalans, però també d'aquelles formes que puntualment han estat creades per les nostres lletres.

## 1. La retòrica

### 1.1. Sobre els usos figuratius de la llengua

Quan sentim a dir que "Manresa és el cor de Catalunya", no ens passa pel cap la imatge de les terres del Principat travessades per un flux sanguini bombat regularment des de la capital del Bages; ni quan llegim en un diari esportiu que "la decisió del col·legiat va posar nerviosa la banqueta del Barça", no pensem tampoc que ara els despropòsits arbitrals alteren fins i tot la fusta dels seients. No. Sabem en tots dos casos que som davant d'una **figura**, d'una manera de dir que s'allunya artificialment dels usos més comuns. No hi ha dubte que els parlants, en usar-les, som perfectament conscients que la seva entrada en el discurs en dispara l'eficàcia expressiva –i la literatura no n'és, ben segur, cap excepció.

Haurem de convenir, doncs, que els textos designats com a literaris, des del moment que semblen tenir com a màximes aspiracions assolir una forma memorable, que n'asseguri la pervivència, i alhora impressionar gratament el lector per la seva originalitat estilística, tenen en el potencial figuratiu de la llengua el seu instrument més valuós. Una llarga tradició crítica ha vist en el conjunt dels procediments retòrics l'expedient idoni perquè el text poètic adquirís l'opacitat que n'és característica.

En el nostre segle, ha estat el formalisme rus el que ha insistit més en la qualitat desfamiliaritzadora del llenguatge artístic. Segons un dels seus representants més destacats, Roman Jakobson, les funcions referencial i emotiva de la llengua queden eclipsades davant la màxima perceptibilitat del signe quan aquest és conformat –i rebut– com a literari, una perceptibilitat que, com Jakobson apunta, incideix en tots els nivells del sistema lingüístic.

En la mateixa línia, **Jan Mukarovsky**, membre del Cercle Lingüístic de Praga i continuador de les investigacions dels formalistes, va definir el 1932 la funció del llenguatge poètic com "la màxima **actualització** de la manifestació lingüística", tot donant a aquesta operació la facultat de "destacar en primer pla el mateix acte d'expressió". Hem tornat, de nou, a la mateixa idea: el text literari treballa posant en relleu les seves qualitats formals, i qualsevol recurs per tal de fer ostensible aquesta projecció, dels molts a què l'ús de la llengua dóna accés, pot ser susceptible de ser utilitzat funcionalment.

Posats a descriure de manera sumaríssima quins són els usos figuratius més rendibles que podem observar en els textos literaris, pot ser bo servir-se de la distinció clàssica entre **figures** pròpiament dites (que modifiquen artificial-

#### Lectura recomanada

Ortín, M. (1997). "¿Ratio versus oratio?". *Articles. Revista de Didàctica de la Llengua i la Literatura* (núm. 12, pàg. 65-79).

#### Actualització

Tradueix el terme *aktualisatsiia*, que en anglès s'ha adaptat com *foregrounding*, i que Gabriel Ferrater traduïa al seu torn com a frontalització. Vegeu la pàg. 23 del mòdul "La literatura i els estudis literaris".

ment les construccions usuals de la llengua) i **trops** (del llatí *tropus*, 'direcció', figures especials que projecten el sentit a força distància del punt de partida i en una direcció inusitada).

Les **figures** solen operar alterant l'aparença dels nivells constructius de la llengua (fònic, morfològic i sintàctic) i dels seus constituents. La seva actuació generalment dóna com a resultat un efecte d'**èmfasi**, ja que funcionen com un reclam destinat a subratllar alguna part o element del discurs.

En el cas dels **trops**, la incidència és sempre en el domini semàntic més general (n'hi ha que els anomenen "figures de pensament"), i el resultat és invariablement el d'una **tensió** imaginativa producte del refús immediat que produeix una lectura literal del passatge implicat.

#### Lectura recomanada

Podeu consultar una classificació i definició canònica de les principals figures retòriques en el mòdul "El discurs literari" de Glòria Bordons, dins del curs *Llengua catalana II* (pàg. 39-41). També ho trobareu al web de l'assignatura.

## 1.2. Recursos d'èmfasi: figures

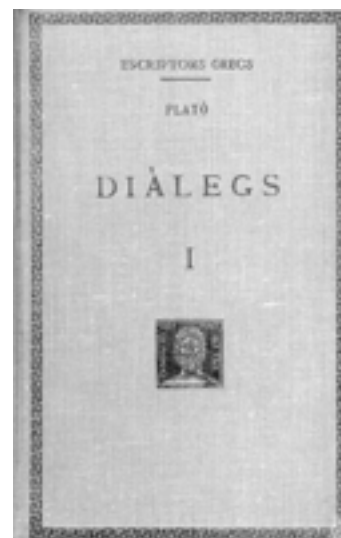
Des de fa molt de temps, els recursos associats al material fònic de la llengua i en especial els que impliquen alguna mena de repetició, com ara l'**al·literació** (repetició del mateix so en dues o més paraules pròximes) o la **paronomàsia** (similitud fonètica entre paraules contigües de significat diferent), han concitat una curiosa reflexió sobre la motivació dels signes en l'àmbit del text literari. Hi ha qui ha volgut veure en aquests procediments la demostració d'aquella antiga posició defensada per Cràtil en el diàleg homònim de Plató, segons la qual és una connexió necessària i no arbitrària la que lliga les paraules amb els seus significats.

Tot i que la idea és atractiva, el cert és que només en l'**onomatopeia** arriba a produir-se aquesta relació justificada, i no cal dir que la rendibilitat literària d'aquesta figura és més aviat minsa. Quan Carner escriu en un poema titulat "Èxtasi del bou" que

Sona el ruixat en fulles ajagudes  
i gorgola com mai el reguerol;  
fins que cauen només gotes perdudes  
i canta un grill, un últim grill tot sol.

és possible afirmar que amb la infreqüent reiteració del so [g] el poeta ha pretès reproduir el brogit de l'aigua caiguda en poca estona –exactament el seu "glu-glú"–; però quan en una altra de les seves composicions ("Pluja d'abril") diu que

i cada fresca fulla de figuera  
suara eixida al blanc, sembla una flor



Coberta del primer volum de *Diàlegs*, de Plató, de la col·lecció Bernat Metge.



és bastant més difícil defensar que s'hi ha volgut reproduir, posem per cas, el buf del vent. Cal certament anar amb molt de compte a l'hora de buscar connexions tan mecàniques entre expressió i contingut, com ho són també les que atribueixen una determinada significació al color de les vocals en el que es coneix com a **simbolisme fonètic**.

A propòsit de les figures que operen sobre la sintaxi, sens dubte la menys anecdòtica de totes és la del **paral·lelisme** (correspondència sintàctica entre dues o més frases o sintagmes), que enforteix molt la cohesió interna del discurs i, en nom de la construcció regular i ordenada, sembla conferir aquest mateix valor de lògica i acceptabilitat al sentit d'allò que es diu (noteu simplement amb quina profusió l'utilitzen els polítics en les seves declaracions).

El més interessant en relació amb l'ús literari del paral·lelisme és la seva facultat d'invocar immediatament, des de la sola afinitat sintàctica, un paral·lelisme també semàntic, pel fet d'haver aproximat i emparellat dues paraules, sintagmes o construccions que probablement designen una referència molt desigual; la contigüïtat (com també passa amb el fenomen mètric de la rima) mou a comparacions plenes de suggestions interpretatives.

Així passa en aquest poema en prosa de J.V. Foix inclòs en el seu llibre *Diari 1918*:

"Si sóc dalt els Morunys quan tot, masos i munts i ocells són aurora, i miro la vall i la conca, tot és una mar d'escumes silencioses; si sóc a l'ampla platja quan tot, cases i gent, vespreja, però em giro a mirar el mar, tot és un bosc frondós amb espessor de branques: també quan sóc amb tu, ara ets la nit amb plugim de pòl·lens i crits mig ofegats per la brossalla –sota un sol de migdia de mar, amb claror de pins i entre aigües llumejants–; ara ets un camp assolellat, sota un cel net, amb flors als cims i càntics –a nit ja entrada, a la cambra de dalt, entre coixins llisquívols i el balcó mig obert per a escoltar les veus que només tu i jo copsem."

J.V. Foix, *Diari 1918* (1981, pàg. 158). Barcelona: Edicions 62 (MOLC, 67).

L'estricta equivalència dels complements en cadascuna de les frases paral·leles obté, en mans de Foix, un vistós efecte comparatiu: l'amor que lliga el poeta al "tu" a qui s'adreça roman únic i incòmode, com a veritable nervi del poema, malgrat la varietat d'escenaris i situacions que, vertiginosament, envolten la parella d'amants.

En aquest text ja hem pogut veure en esbós un altre procediment d'envergadura que podrem apreciar millor en un fragment del dietari de Marià Manent *El vel de Maia*; ens referim a l'**antítesi**:

"15 de març– Camí del poble, veig uns arços florits: breus estels de neu entre espines. No fa a penes vent i el sol és tebi. A la tarda anem al Coll de Palomeres. Travessem uns prats d'herba menuda, plens d'aigua. Diu que fa mal temps als fronts del Centre: neu, pluja i fang. Això allarga la guerra. A moments, diríeu que una llosa enorme us pesa al damunt. Quina estranya barreja, ara, de la vida i la mort! L'herba verda i tranquil·la, les muntanyes blaves, els núvols de neu, les violetes, els ramats, els córrecs d'aigua clara... tot té un fons de ruïnes, de sang, de crims, d'angoixa. I, de nit, un negre hemisferi de somnis completa el dia ombrívol".

Marià Manent, *Dietari dispers (1918-1984)* (pàg. 85). Barcelona: Edicions 62 (MOLC, 108).

Amb la seva prosa delicada i precisa, Manent sap enfrontar dues realitats diametralment oposades (mecanisme substancial, precisament, de l'antítesi): la pau a muntanya i la guer-

ra a les trinxeres del front. Amb un encert suprem, els connecta tots dos a partir d'un detall casual, l'aigua que embassa els prats per on travessa l'escriptor i que l'empeny a pensar en les condicions adverses a primera línia de combat; a partir d'aquí, n'hi ha prou d'esmentar les qualitats d'un escenari, idíl·liques, sobre el fons terrible de l'altre perquè la revolta emocional (la vida contra la mort, la natura contra els homes) estigui servida.

Un text com el de Manent brinda l'ocasió, a la vegada, de tornar a recordar que l'expressivitat mai no s'esgota en l'apartat figuratiu, i que la **disposició** del text, el seu ordre en la distribució d'idees (aquí el fet de començar amb la blancor de les flors de l'arç i tancar la nota amb el negre ple de mals averanys d'un cel de guerra) pot ser una font d'hàbils artificis imaginatius.

### 1.3. Recursos de tensió semàntica: trops

Dins de l'apartat dels trops, que abans hem assenyalat com a marcat per una tensió imaginativa i de sentits, pot ser molt oportú provar de distingir dues grans famílies de figures; dues famílies que es diferencien pel tipus de funcionament i que tenen cadascuna una indiscutible figura major, aglutinadora d'altres procediments veïns. La primera té en l'**analogia** el seu principi estètic i n'és la **metàfora** el màxim exponent. La segona es fonamenta en el **contrast** i té la **ironia** com a recurs capdavanter.

#### 1.3.1. La metàfora i la metonímia

Ja la *Retòrica* d'Aristòtil destaca la base analògica en què descansa la metàfora, i com aquesta singular figura ens proporciona, gràcies a les similituds inespèrades que troba entre les coses, "una imatge clara als ulls" [1411b]. Tota analogia, pel fet d'establir una relació entre diferents ordres de la realitat, aspira a convertir-se en una forma superior de coneixement d'aquesta realitat. Com apunten G. Lakoff i M. Johnson, autors de l'estudi *Metàfores de la vida quotidiana*, "la funció primària de la metàfora és facilitar una comprensió parcial d'una classe d'experiència en termes d'una altra classe d'experiència".

Alguns exemples poden fer-nos apreciar la bondat d'aquests raonaments. Fixem-nos en primer lloc en la descripció del Port de la Selva que Josep Pla va incloure en el seu llibre *Viatge a la Catalunya vella*.

L'eficàcia extraordinària del passatge té gairebé com a únic mitjà la superposició constant de dos nivells de realitat (el paisatge del Port de la Selva, amb les seves vinyes, el poble al peu de la muntanya i la platja, i la successiva desfilada de **referents analògics**, purament imaginaris, que coincideixen amb tres tipus humans (un avar que atresora monedes, un malalt febrós i tísic, i una dona d'atractius mòrbids).



La vila del Port de la Selva (Alt Empordà).

#### Lectura recomanada

Llegiu el fragment de *Viatge a la Catalunya vella*, de Josep Pla al web de l'assignatura (text núm. 1).

El que és sensacional és que les metàfores serveixen a Pla no solament per a estructurar el discurs i atorgar-li qualitats plàstiques, sinó sobretot per a traduir amb exactitud la seva opinió sobre el que explica. No són faramalla verbal, són explicacions obliqües però precises, amb tot l'encert d'una bona intuïció. Hi havia cap millor manera d'expressar l'aridesa dels erms que envolten la vila, o el seu aire decadent i la qualitat anòmala de la seva bellesa? Si l'escriptor és capaç d'afegir a tot això, com fa en l'última frase, un toc de profunda observació moral, no se li pot demanar més.

Ara, dos fragments de l'esplèndid *Dietari* (1979-1980) de Pere Gimferrer poden servir de fil conductor d'algunes consideracions que encara podem fer dins d'aquest apartat presidit pel pensament analògic.

El primer és un paràgraf de la nota titulada "El cor de l'hivern". Som encara en el mateix terreny que donava base compositiva al fragment de Pla: una realitat objectiva, la de l'hivern i la cruesa inhòspita de la meteorologia, és vinculada a alguna altra cosa que l'explica metafòricament (amb detalls sensorials com la sordina dels instruments de vent o la imatge dels esquelets i les forques). La particularitat és que en aquest passatge tota la matèria imaginativa es coagula i arriba a prendre tanta força que fa que el fred mateix, raó primera de tot l'exercici descriptiu, adquireixi identitat pròpia, individual. Assistim, en efecte, a la seva **personificació**, en figura d'invisible déu d'ungles temibles i esmolades. Es consuma, per tant, l'atribució d'unes qualitats a una instància que en rigor no pot assumir-les, i el fenomen participa de les mateixes transferències semàntiques distintives d'aquest apartat.

Pel que fa al segon text, un bell passatge del text titulat "Malards", ens permet apreciar com aquests jocs d'analogies poden culminar en un gran desplegament de correlacions subtils entre l'ordre objectiu i el visionari.

### El símbol

Característic de la poesia és un altre fenomen analògic, el símbol, en el qual l'escriptor elimina el correlat real de la seva visió i l'ofereix tota sola; d'aquesta manera ens obliga a buscar-ne una parella analògica que mai no tindrem la certesa que pugui escaure-li del tot –raó, en gran part, de la peculiar ambigüïtat de la poesia. D'aquesta ambigüïtat en parlarem en el mòdul "Poesia" dedicat a aquest gènere.

Arribem així a la metàfora sistemàtica i seriada, allò que es coneix amb el nom d'**al·legoria**.

Acceptada la premissa que, en el paisatge de què parla Gimferrer, "tot té dimensions humanes", l'autor imposa també aquesta humanització al mateix trajecte que guiarà els seus passos. Aprofitant, per a superar-la, l'analogia ancestral de la vida com a camí, l'autor dóna a cadascun dels incidents que pau-ten aquesta modesta excursió de dues hores una significació transcendent, fa que per elevació aquesta passejada coincideixi amb el mateix curs –igual de breu– de la vida, i, al·legòricament, s'hi correspongui:



Pere Gimferrer.

### Lectura recomanada

Llegiu els textos del *Dietari* de Pere Gimferrer al web de l'assignatura (textos núm. 2 i 3).

Sortida amb sol	infància i joventut
retorn amb el crepuscle	vellesa
revolts del camí	situacions viscudes
fred i delectança	consciència del pas del temps

Abans de passar a l'últim subapartat, cal fer menció d'un altre membre, parent llunyà, d'aquesta família analògica, que ocupa un lloc d'importància entre els recursos verbals però que clarament es distancia dels que acabem de veure. Es tracta de la **metonímia**. La tensió que origina és equiparable a la que causa la metàfora, i també són idèntics els efectes d'impropietat i de descentrament de les qualitats referencials del discurs; però el funcionament no és ben bé el mateix. A una relació de similitud com l'estudiada, la metonímia n'hi oposa una altra de proximitat, ja que substitueix el nom del referent per un altre que hi té una relació de tipus material o lògic.

Es pot dir que, així com una metonímia que actua sobre una paraula aïllada té una incidència literària molt escassa, sí que en canvi és important la seva intervenció quan es projecta sobre el discurs i fa que aquest sigui més coherent. La prosa brillant i aguda de Joan Fuster pot fer-nos-ho veure més clar.

En l'article de Fuster titulat "El cuiner de l'emperador" s'especula sobre si aquest humil personatge pot arribar a esdevenir l'home més important de l'imperi. La denúncia sibil·lina de Fuster del poder totalitari adopta una curiosa estructura circular, reiterativa, que avança metonímicament, desplaçant el tema del discurs ara de l'emperador al seu estómac o al seu paladar, després als seus àpats, més tard al seu cuiner, d'aquí al seu poder efectiu i a les repercussions que pot tenir... Una maniobra indirecta que defuig l'explícita recusació de la dictadura espanyola (és un escrit del 1965) tot voltant aquesta idea de les que li són properes.

L'exemple que acabem de veure pot fer palesa una diferència indiscutible entre metonímia i metàfora: si bé la metàfora fon diverses realitats en una síntesi, la metonímia obté els seus millors resultats descrivint el món de manera analítica.

### La metàfora i la metonímia

Durant molt de temps, i per la influència d'una teoria de Roman Jakobson sobre l'afàsia i els processos de selecció i combinació que organitzen la llengua (Jakobson, 1954), van ser enfrontades la metàfora i la metonímia com els dos grans principis compositius que, a més, donarien compte de la diferència literària entre poesia (de signe metafòric) i prosa (metonímic).

#### Lectura complementària

Llegiu el fragment de l'article "El cuiner de l'emperador", de Joan Fuster, al web de l'assignatura (text núm. 4).

### 1.3.2. La ironia i la paradoxa

Arribarem al final amb un darrer grup de figures que, com hem dit més amunt, descarreguen la seva energia expressiva gràcies a l'acció del principi de **contrast**. Entre aquestes, la **ironia** ocupa el lloc més prominent. En un cert sentit, la diferència amb la sèrie anterior és majúscula: si la metàfora celebra la nova realitat creada, validant-la, la ironia es caracteritza per distanciar-se'n i negar implícitament qualsevol representació del real. Se sol definir de manera molt reductiva com la figura per la qual hom dóna a entendre el contrari del que està dient, però la precisió, que és vàlida per a l'**antífrasi**, no fa cap justícia al fenomen complex que posa en acció la ironia.

Feta de dissimulació (el seu significat etimològic, precisament) i de complicitats (amb els lectors que saben detectar-la), la ironia juga a refusar tota afirmació severament dogmàtica i a instal·lar-se en una posició argumentativa de difícil localització i, per això mateix, de refutació impossible. Si té en el contrast la seva clau és perquè sistemàticament oposa dos ordres de la realitat –valors, idees, paraules, situacions: sentits, per dir-ho ràpid– i deixa que el conflicte resulti insostenible, afectant, això sí, la màxima complaença i una fingida ingenuïtat com de no estar-se adonant de res.

Veurem tot això molt bé en un dels "papers" que Josep Pla va recollir en el seu volum *Humor, candor...*, concretament el titulat "Cap a l'escola". Pla hi debat quin va ser l'origen de les escoles, de la institució escolar.

És admirable com la prosa planiana sap apropiat-se un fals to de dissertació científica i alhora presentar amb estudiada naturalitat l'explicació d'una sèrie de fets que, al cap de poques ratlles, es revela inadmissible. Així que apreciem que la dicció de l'escriptor dista de ser seriosa, podem acompanyar-lo en el seu enriolament dissimulat.

Com es pot parlar de les escoles i raonar-ne l'origen i la funció sense mencionar ni una sola vegada el seu paper d'institucions dedicades a la instrucció i l'ensenyament? Pla ho ha aconseguit, és clar, forçant les coses: la pedagogia, dit en plata, hauria nascut de l'intent dels pares de treure's els fills de sobre, per dedicar-se a adquirir més "superfície social". La desproporció que hi ha entre els interessos atribuïts als pares i les nocions que el lector hi haurà associat tradicionalment a l'escola, o entre el registre elevadíssim i fórmules tan col·loquials com la de la "mitja pensió" esdevé explosiva, com l'al·lusió a les "llums" de la Il·lustració justificades com una prolongació del confinament de les criatures, o bé l'elogi final de la "cultura" de qui podia tenir-les tancades de sol a sol.

#### La ironia segons Pla

En afortunada expressió del mateix Josep Pla, la ironia és "una agulla fina i invisible". Tota la crítica coincideix que en les seves obres l'autor empordanès va saber aplicar-la com un bisturí a la dissecció d'actituds morals qüestionables.

#### Lectura recomanada

Llegiu el fragment "Cap a l'escola", de Josep Pla, al web de l'assignatura (text núm. 5).

La irònica és una figuració que esdevé molt apta per a projectar-se sobre altres procediments i posar-los a treballar al seu servei, tot i que en origen no hi tinguessin res a veure. Així passa amb dues figures oposades diametralment, revers l'una de l'altra: la **hipèrbole** i la **lítote**. Cap de les dues no representa objectivament la realitat: la primera la distorsiona per excés; la segona, per defecte.

Una última forma expressiva, també fonamentada en el contrast, és la **paradoxa**, figura que ja etimològicament (vol dir 'contrari a l'opinió comuna') apunta cap al seu funcionament.

Per mitjà de la unió de dues idees irreconciliables (idees, no fets: som davant d'un recurs molt més abstracte), la paradoxa aconsegueix sorprendre'ns d'entrada per dur-nos al final a la convicció que l'afirmació feta, tot i la seva extravagància, "hi toca" molt més que no semblava.

Com a exemple, valgui aquesta màxima de Joan Fuster que, per l'observació que fa, pot servir d'oportuníssim punt final per a un apartat de tan alta vocació teòrica com aquest:

"Totes les teories, dutes a les últimes conseqüències, resulten absurdes. Això significa que *ja ho eren* en principi, almenys en part. I no cal dir que aquesta conclusió ens ha d'induir a practicar un escepticisme moderat. A practicar-lo; no a professar-lo, que no en valdria la pena."

Joan Fuster, *Indagacions i propostes* (1981, pàg. 235). Barcelona: Edicions 62 (MOLC, 53).

## 2. La mètrica

### 2.1. Necessitat i definició de la mètrica

Quan el poeta vol exercir no solament com a creador (en el sentit que té en grec *poiesis*), sinó que pretén ser autor de poesia lírica, poeta, necessita una mètrica per a no perdre's en la seva tasca creativa, de la mateixa manera que aquell que es perd dins d'un laberint necessita parets, límits guiadors, per a sortir-ne.

#### Els límits de la poesia

Aprofitant l'explicació del poeta nord-americà Robert Frost sobre la creació de poesia, ningú no podria jugar a tennis sense disposar d'un camp, de determinades característiques i mides, i d'una xarxa, col·locada a una distància tan precisa com ha de ser la seva alçada; si no, jugaríem a tennis de taula, a bàdminton o a qualsevol variant possible i imaginable. Sense límits, però, aquests tennistes no podrien assolir reeixidament la seva tasca imposada. El mateix succeeix en escriure poesia.

La utilitat bàsica de la **mètrica** no és altra que la d'assolir la llibertat a través dels límits, atès que un concepte no existeix sense l'altre. Si això s'aplica a l'àmbit literari, la primera funció de la mètrica serà la de permetre expressar la imaginació del poeta ordenadament i poèticament. El poeta adopta uns límits per al seu discurs, ja siguin convencionals, tradicionalment acceptats, o bé identificables pel lector, que modelen els continguts de la seva imaginació i els estilitzen verbalment. La tria d'una forma mètrica determinada constituirà un mode diferent de pensament i també una potencialitat significativa diferent.

Arribats en aquest punt, el millor fóra definir d'una vegada el mot *mètrica* o bé el terme que el va originar, que no és altre que el de metre. Etimològicament, metre prové del grec *metron*, que significa 'mesura'; per tant, una escriptura que es regeixi per una mètrica serà aquella susceptible de poder ser dividida en unitats de mesura. En aquest sentit, el teòric del formalisme rus Boris Tomashevskij va definir el metre (en un assaig clàssic titulat "Sobre el verso" com una mesura clara i manifesta de l'equivalència de segments d'entonació en què es divideix la llengua. D'aquesta explicació cal destacar dos conceptes: el de **mesura** (com a mida determinada que estructura i a la qual s'atén el discurs) i el d'**equivalència** (de les diferents parts del discurs entre elles).

Tot i això, ens veiem abocats a intentar definir, doncs, què podem entendre per mètrica, de manera que assajarem la definició que ens sembla menys decebedora.

#### Lectura recomanada

Si voleu acabar de completar la informació sobre la definició de *metre*, podeu llegir:

**Tomashevskij, B.** (1965). "Sobre el verso". A: T. Todo-rov (comp.) *Teoría de la literatura*. Buenos Aires: Signos, 1970.

La **mètrica** és una forma no significativa que estructura i organitza tant un discurs oral com un d'escrit, es fa reconoscible de manera convencional i manifesta, i provoca que el lector percebi aquell discurs com a poètic, fins al punt que li condiciona la percepció.

A vegades, encara que no generalment o tradicionalment, la forma que s'empra per a estructurar el discurs sí que es basa en un procediment amb significat propi, previ, com és el cas de les formes iconogràfiques, com observarem més endavant. Així, segons aquesta noció, la mètrica, a més d'esdevenir un element estructurador, és un tret distintiu d'un ordre de discurs determinat: el discurs poètic.

## 2.2. La mètrica i els gèneres poètics. La poesia i la prosa

L'essència de la poesia rau en el tipus de lectura que el poema imposa als seus lectors; per tant, serà important que hi hagi allò que el poeta francès Paul Éluard va anomenar "evidència poètica", i que és l'especial i abundant marge de silenci, és a dir, el remarcable espai en blanc que envolta el discurs poètic i que constitueix la més important convenció d'aquest gènere.

El discurs poètic es troba envoltat per un marc blanc que concentra l'atenció del lector sobre l'objecte material que allí es troba, el poema. Però aquest espai absent de lletra no ha de ser preexistent (un conte curt disposat en una columna enmig d'una pàgina no té per què ser un poema), sinó que el contorn blanc, impol·lut, ha de ser creat per l'especial mètrica del discurs, com si fos una aura que converteix l'objecte que envolta en poètic i que és pròpia del text metrificat de manera especial, intransferible.

La narrativa també posseeix aquest espai en blanc que l'envolta, però la remarcabilitat del discurs és menor, per la manca de mètrica o estructuració arbitrària interna. Vegem-ho en aquest text:

"Amb l'alba, la ciutat és més bruta i extensa. Darrera el serení, després del llum amable que situa els cantons, quan el sol es completa, l'alba intenta assolir les primeres comarques del cel i els campanars, i despulla i espolsa els carrers, les palpebres, els geranis dels testos."

### Identificació visual de la poesia

Umberto Eco va afirmar en una conferència titulada "El signe de la poesia i el signe de la prosa"(1982) que hi ha un criteri visual per a definir la poesia, que és el que fem servir en aquest mòdul. Aquesta identificació visual la dicta la forma mètrica interna del poema.

A primer cop d'ull mai no percebríem el text anterior com a poètic, perquè, tot i que és envoltat per un espai en blanc (com aquest estudi que esteu llegint), no mostra una forma arbitrària que s'imposi a la nostra percepció i ens el presenti com un text no escrit en prosa: hi manen la sintaxi i les regles lingüístiques. Diferent és la lectura amb aquesta disposició:



El poeta francès Paul Éluard.



Amb l'alba, la ciutat és més bruta i extensa.  
Darrera el serení, després del llum amable  
que situa els cantons, quan el sol es completa,  
l'alba intenta assolir les primeres comarques  
del cel i els campanars, i despulla i espolsa  
els carrers, les palpebres, els geranis dels testos.

Joan Fuster, *Terra en la boca* (1953).

Aquesta descripció de València en línies que no esgoten la pàgina, disposades en columna, les unes sobre les altres, són els alexandrins (6+6) inicials que componen el "Poema sobre València", de Joan Fuster. Malgrat que la sintaxi coincideixi amb el límit del primer vers (coincidència que anomenarem **esticomítia**), veiem com el final dels altres versos marca una separació de constituents sintàctics i forma diversos **encavallaments**. No és l'amplada de la pàgina ni l'arbitrari caprici de l'autor allò que estableix el final de la línia, sinó el patró mètric (les dotze síl·labes del vers) que ordena el discurs.

### Esticomítia i encavallament

Si hi ha esticomítia no pot haver-hi encavallament, que serà abrupte quan la frase d'un vers es prolongui fins a alguna de les quatre primeres síl·labes del següent vers; si arriba fins a la cinquena, o la supera, parlarem d'encavallament suau.

L'etimologia de *vers* i *prosa* ja determina la diferència entre els dos mots, atès que ens il·lumina la seva forma externa: **prosa** prové del terme llatí *prorsus*, que vol dir 'anar cap endavant sense cap interrupció'; **vers** (unitat mètrica per excel·lència) prové del llatí *versus*, que és el solc que fa l'arada, a més de ser la forma de participi del verb *vertere* (tornar).

En l'etimologia del mot *vers* hi ha implícita la idea de retorn, perquè cada vers repeteix l'estructura d'algun altre d'anterior (present en el poema o en la tradició). Cada vers n'espera un altre d'igual, i el lector espera aquesta recurrència, que s'acompleixi la regla mètrica implícita que organitza el discurs poètic.

El significat llatí es convertirà en material poètic en mans de Pere Quart al poema "Bou":

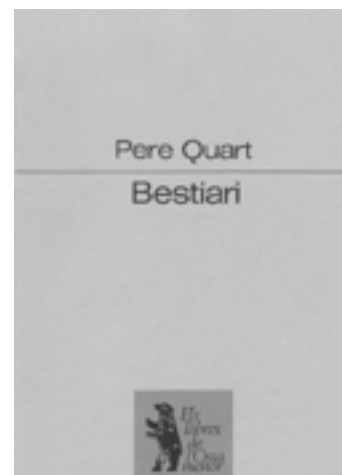
Ah, si fos poeta! Cada solc ensems  
vers esdevindria i cada llaurada  
poema bucòlic de tàvecs i fems.

Pere Quart, *Bestiari* (1937).

Josep Carner tampoc no el desaprofita a "Si cal que encara et vegi":

I el llaurador, fet ombra, hagi deixat enrera  
la plana ben llaurada de versos paral·lels.

Josep Carner, *Poesia* (1957).



Coberta de *Bestiari*, de Pere Quart.

Així, el poema es converteix en un conjunt de solcs, cadascun dels quals prové de l'anterior i n'és la imatge: gairebé constitueixen una dansa, amb giravolts i repeses, que segueix un moviment periòdic. Aquesta és una de les imatges que va utilitzar Paul Valéry, per a explicar la diferència entre **prosa i poesia**, a "Poesía y pensamiento abstracto": si la poesia és com la dansa, conformada d'acord amb un sistema d'actes que només tenen un fi en ells mateixos, feta per a renéixer i tornar a ser el que ha estat, la prosa és com caminar, una activitat molt més monòtona que apunta cap a una fita concreta que en constitueix la fi, amb la qual cosa anul·la aquest seu acte. La prosa i la poesia usen les mateixes paraules, sintaxi, sons o timbres, però coordinats i excitats d'una manera diferent.

Per bé que tots dos usos del llenguatge tendeixen a ser reproduïts en els mateixos mots, la prosa deixarà un marge de variació de la seva forma externa que en la poesia no hi és, perquè el contorn blanc de la pàgina que clou el poema tendeix a ressaltar-ne el principi compositiu que l'ha de justificar com a tal: a un poema concret només escau una mena especial de marc, el que el metre dels versos imposa.

Un cop establerta la **diferència visual** (per tant, mètrica) entre prosa i poesia, cal tenir en compte altres gèneres poètics relacionats amb la poesia i les regles mètriques. Aquest és el cas del **poema en prosa**, una forma posada en pràctica per Charles Baudelaire als *Petits poèmes en prose* (1869), i que explica a la dedicatòria: es proposa crear una prosa poètica i musical, sense ritme ni rima, flexible i espontània per a adaptar-se als impulsos lírics de l'ànima, que constitueixi un fragment i pugui existir aïlladament.

També, més d'un cop devem haver sentit a parlar del **vers lliure** com a forma poètica. Però aquesta expressió no fa referència a una composició sense principi estructurador, sinó que al·ludeix a un vers lliure respecte a les convencions mètriques que regeixen en cada llengua o tradició. Com indica T.S. Eliot a "Reflexiones sobre el verso libre" (1917), cal que el vers lliure amagui entre bastidors alguna forma mètrica elemental: no pot ser definit per l'absència d'estructura formal, de metre o de rima, car fins i tot el pitjor es pot mesurar.

### El vers lliure

El poeta i crític anglès W.H. Auden condemna la disposició arbitrària del text sobre la pàgina car les regles mètriques han de ser els servents del poeta: si pot guanyar-se el seu respecte i afecte tindrà una llar polida. El poeta que escriu en versos "massa" lliures serà com Robinson a la seva illa: haurà de fer sol i malament tota la feina.

Quan trobem un punt i a part a final de línia, malgrat la inexistència de cap element estructurador, segons W.H. Auden, caldrà parlar de **prosa retallada** (*chopped-up prose*). Sense cap principi repetitiu, ni cap esquema organitzador, el discurs adopta la forma que té perquè la seva linealitat natural s'ha vist modificada pel caprici de l'autor.

### Lectura complementària

Llegiu Valéry, P. (1957). "Poesía y pensamiento abstracto". *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1998, al web de l'assignatura (text núm. 6)

### Lectura recomanada

Baudelaire, Ch. (1991), "A Arsène Houssaye". *Petits poèmes en prose* (trad. de J. Sala-Valldaura). Barcelona: Edhasa.

Com ja hem dit, solament hi haurà llibertat autèntica quan existeixen uns límits, però si aquesta llibertat és un entrebanc, un engavanyament i un esclavatge, el millor serà deixar d'escriure en vers i escollir una altra forma literària, com recomana Antonio Machado a "De mi cartera":

Verso libre, verso libre...  
Líbrate mejor del verso  
cuando te esclavice.

Antonio Machado, "Glosando a Ronsard y otras rimas". A: *Poesías completas* (1975).

D'aquesta manera, estarem d'acord amb T.S. Eliot quan indicava, en l'article anteriorment esmentat, que només hi ha versos bons, versos dolents (mal executats, poc reeixits d'acord amb el principi que els compon o de mala qualitat quant al contingut) i el caos.

### 2.3. Diferents tipus de mètrica

Un cop hem passat revista als discursos que s'atenen o no a normes mètriques (prosa, poesia o vers, poema en prosa, vers lliure i prosa retallada), és pertinent observar alguns dels tipus de mètrica més usats per a un lector català. La mètrica més normal per a les llengües romàniques no és altra que la **sil·labicoaccentual**.

#### Els esquemes mètrics canvien

Cal tenir ben present que les normes mètriques són inestables perquè mantenen una relació dinàmica entre elles, i això fa que, segons les èpoques i les literatures, siguin abandonats certs esquemes mètrics i se'n canonitzin d'altres.

Cada llengua estableix la seva convenció mètrica d'acord amb les característiques pròpies del seu sistema lingüístic.

El català i el francès, en ser llengües **oxítones** (agudes), compten fins a la darrera síl·laba tònica del vers, mentre que el castellà o l'italià, pel fet de ser llengües **paroxítones** (planes), compten fins a la síl·laba posttònica.

I cada tradició literària ha determinat quins versos admet o no com a canònics; d'aquesta manera, el vers més usual en català és el decasíl·lab (10), en qualsevol de les seves formes, i l'alexandrí (6+6). Tots aquests versos són agrupats sota dos grans conjunts, els d'**art menor**, fins a vuit síl·labes, i els d'**art major**, a partir de les nou.

Aquest tipus de mètrica ha provocat una manera especial de concebre la poesia i de procedir poèticament, tal com indica Vicent Andrés Estellés a *Les acaballes de Catul* (II, 1):

#### Lectura recomanada

Eliot, T.S. "Reflexiones sobre el vers libre". *Criticar al crítico y otros escritos* (ed. original 1965). Madrid: Alianza Editorial, 1967.



Vicent Andrés Estellés.

M'agrada molt mesurar els meus versos  
com he vist fer, i és molt estimulant,  
a catalans poetes que estime.  
[...] els nostres versos  
dosificant les síl·labes només  
i accentuant cadascun al seu lloc.

Vicent Andrés Estellés, *Les acaballes de Catul, Manual de conformitats* (1977).

També Antonio Machado en la rima II del poema "De mi cartera" anota la naturalesa de la poesia concebuda sota una mètrica sil·labicoaccentual:

Canto y cuento es la poesía.  
Se canta una viva historia,  
contando su melodía.

Antonio Machado, "Glosando a Ronsard y otras rimas", *Poesías completas* (1975).



Antonio Machado.

### 2.3.1. La mètrica sil·labicoaccentual

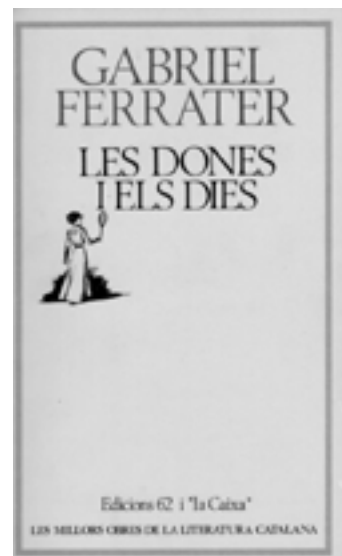
El català aconsella, per a l'òptima construcció del poema, l'alternança perfecta de versos **oxítons** (anomenats masculins) i **paroxítons** (o femenins), o **proparoxítons**, si acaben amb paraula esdrúixola. Cal recordar que cada vers que comencem a escandir ha de quedar justificat pels versos següents, de la mateixa manera que aquests quedaran justificats pels precedents.

La **mètrica sil·labicoaccentual** és aquella que es regeix pel còmput de les síl·labes del vers i la distribució dels accents.

Però la millor manera d'observar-ho serà pràcticament, amb el poema "Posseït", de Gabriel Ferrater, sobre el qual hem realitzat una anàlisi mètrica totalment arbitrària a l'hora de comptar síl·labes, sense tenir en compte els contactes vocàlics que estableix el sistema fonològic català:

Sóc més lluny que estimar-te. Quan els cucs [11]  
faran un sopar fred amb el meu cos [10]  
trobaran un regust de tu. I ets tu [11]  
que indecentment t'has estimat per mi [11]  
fins al revolt: saciada de tu, [9]  
ara t'excites, te me'n vas darrera [10]  
d'un altre cos, i em refuses la pau. [11]  
No sóc sinó la mà amb què tu palpeges. [11]

Gabriel Ferrater, *Les dones i els dies* (1968), de Gabriel Ferrater.



Coberta de *Les dones i els dies*, de Gabriel Ferrater.

Hem comptat totes les síl·labes que hi ha en cada vers com podria haver-ho fet un lector que no conegués les lleis mètriques i fonològiques del català; és per això que ens trobem amb un anisil·labisme no recurrent (versos de diferent còmput sil·làbic). És, doncs, essencial per tal d'efectuar un òptim còmput sil·làbic, conèixer la **tradició mètrica de la llengua**: del català sabem que el vers més important és el decasíl·lab i si ens fixem en el text ens adonarem que tots els versos voregen la xifra de deu síl·labes. Com Ferrater indicava a "Sobre mètrica" (1971), el lector ha de partir d'un principi de màxima regularitat per

#### Lectura complementària

Llegiu Ferrater, G. (1971). "Sobre mètrica". *Sobre el llenguatge*. Barcelona: Quaderns Crema, 1990, al web de l'assignatura (text núm. 7).

a cada poema, i el poeta li ha de donar un **vers model** sense cap ambigüitat accentual que li permeti reconèixer l'accentuació dels altres. En tornar al text descobrim que hi ha **dos versos models** (el 2 i el 6) de deu síl·labes cadascun. Un cop comprovat això cal que comentem quins contactes vocàlics hem fet o hem deixat de fer a la resta de versos:

Al v. 1 podem fer una **elisió** i convertir en una dues vocals, iguals o no, de síl·labes diferents ("que-s/ti/mar/-te"). Al v. 2 hem comptat deu síl·labes perquè hem respectat el **diftong** de "meu" i no l'hem trencat amb una **dièresi**. Al v. 3 hem deixat de fer una **sinalefa** (la unió de vocals de diferents síl·labes en un sol cop de veu: "I-ets"), però també calia haver practicat una **dialefa** (que no s'unissin dues vocals de síl·labes diferents ("tu./I-ets")). Del v. 4 surten deu síl·labes perquè hem deixat de fer una elisió (o bé una sinalefa) a la primera síl·laba. Al v. 5, si, per comptes d'haver fet una **sinèresi** ("sa/cia/da"), no haguéssim trencat el **hiat** que pertocava normativament al mot ("sa/ci/a/da") hi hauríem descobert el decasíl·lab. Al v. 7 hi han sortit onze síl·labes perquè hem respectat el diftong de "pau", i no l'hem destruït amb una **dièresi** innecessària ("pa/ü"); per tal de tenir un decasíl·lab només ens cal practicar la convenient sinalefa a "i-em". Ja al v. 8, no ens hi apareixen les deu síl·labes perquè hem deixat de fer una elisió ("mà·mb").

### El vers model

Tot poema ha de tenir, com a mínim, un vers model a partir del qual s'ha de poder determinar el patró mètric que conforma tots els versos.

### La importància dels contactes vocàlics

En efectuar el còmput sil·làbic cal recordar sempre els contactes vocàlics amb els quals pot jugar el poeta: diftong, dièresi, elisió, sinalefa, sinèresi, hiat i dialefa.

Un cop escatida la problemàtica dels contactes vocàlics (hem passat revista a tots i cadascun d'ells), ja tenim tots els versos convertits en decasíl·labb; per tant, ens trobem davant d'un poema **isosil·làbic** (amb versos del mateix nombre).

Als versos decasíl·labb, i la resta de versos de vuit o més síl·labes, els afecta el fenomen mètric de la **cesura** (que marcarem amb dues barres [//]). Aquesta divideix el vers en dos **hemistiquis** que passen a funcionar, quant a la mètrica, com a versos independents i a ser escandits com a tals. Aquesta particularitat permet admetre o camuflar síl·labes en l'àmbit del vers que no afectin el recompte final, i donar al vers un valor semblant al no cesurat.

### La cesura

Com que la funció principal de la cesura és la de fer funcionar el primer hemistiqui (que etimològicament significa 'meitat de línia') com un vers autònom, i així poder amagar síl·labes al còmput total del vers, la cesura que més importa, pel que fa al recompte sil·làbic és la femenina, perquè és obligatòria (la masculina és optativa, perquè es dona en un primer hemistiqui oxíton).

Una **cesura femenina**, amb un hemistiqui inicial paroxíton o proparoxíton, és la que utilitza Josep Carner per a construir els alexandrins de la primera estrofa del poema "Si cal que encar et vegi".

Si cal que encar et vegi, // lloc meu i fe primera, [6+6]  
que sigui un dia de tardor // i a seny d'estels, [8+4]  
i el llaurador, // fet ombra, // hagi // deixat enrera [6+6 (4+4+4 o 4+8)]  
la plana ben escrita // de versos paral·lels. [6+6]

Josep Carner, *Poesia* (1957).

Per tal que els versos 1, 3 i 4 no siguin tridecasíl·labb [13] (vers estranyíssim), cal practicar una cesura femenina que ens els converteixi en alexandrins, en la seva forma més comuna [6+6]. Hi ha tres tipus més d'alexandrins, els quals es poden detectar en aquesta estrofa: 4+8, 8+4 i 4+4+4, en la forma menys comuna. Algú podria pensar, però, que als versos 2 i 3 no cal aplicar-hi cap cesura perquè són dodecasíl·labb [12]; no obstant això, sí que és pertinent fer-la, car els altres versos del poema (els versos 1 i 4, així com els altres de l'estrofa següent) són alexandrins i, sempre que es pugui, cal cercar la coherència mètrica

del poema. Aquesta directriu mètrica ens pot portar a triar cesures femenines, però també masculines (les quals no repercuteixen en el còmput sil·làbic), com seria el cas de l'opció més òptima a triar en el v. 2. Si escollim la cesura masculina per al v. 2, el convertim en un alexandrí [8+4], i fem el mateix amb el v. 3, però fent que adopti la forma alexandrina [4+8], a més de descobrir una recurrència en la composició, destacarem la rima interna que hi ha ("tardor"- "llaurador").

Aquesta forma de procedir mètricament fa que en el v. 2 [8+4] hi hagi una **cesura a maiore** (el primer hemistiqui és més llarg que el segon) i en el v. 3 [4+8] **una cesura a minore** (situada després d'un hemistiqui més curt que el segon).

Cal no oblidar altres formes cesurades del decasíl·lab: la castellana o 5+5, la forma 6+4 (que amb cesura femenina en direm decasíl·lab francès o èpic) i la forma 4+6. Pel fet que aquest **decasíl·lab català** [4+6] ha estat molt emprat en la nostra tradició poètica i no aporta la característica principal de la cesura, Salvador Oliva, a *Introducció a la mètrica* (1986), ha suggerit anomenar-lo **decasíl·lab català** amb tall (*coupe*) a la quarta síl·laba.

Els dos darrers poemes que hem tractat (el de Gabriel Ferrater i el de Josep Carner) són una bona mostra d'isosil·labisme (en un cas tots són decasíl·labs, i en l'altre, alexandrins). Trobarem poemes, però, en els quals hi haurà una alternança periòdica de dos o més tipus de versos, és a dir, que seran construïts amb un **anisosil·labisme recurrent**, com és el cas del poema "Pantera", de Pere Quart, que entrellaça octosíl·labs [8] i trisíl·labs [3].

Com de qui petja l'adobada  
pell de fera,  
esmorteïda és la petjada  
de pantera.

Pere Quart, *Bestiari* (1937).

I podem trobar casos en què haurem de parlar d'**anisosil·labisme no recurrent**, quan versos de metre divers no apareixen alternativament o amb una mateixa periodicitat, com és el cas del poema "Tardor", de Salvador Espriu, que combina tetrasíl·labs [4] i hexasíl·labs [6].

El vent, els boscos  
moren besant la lenta  
llum de la tarda.  
Exèrcits de nit vénen  
pels camins solitaris.

Salvador Espriu, *Les hores* (1952).

No tot és tan fàcil. Per exemple, solament cal que ens preguntem com podem establir la mètrica d'un poema d'un sol vers amb diversos contactes vocàlics, com ara el VII de *Les acaballes de Catul*, d'Andrés Estellés: "Rotacions, ereccions, collons..." [4+6]. Davant d'aquest vers només podem acceptar dues respostes: o és un octosíl·lab perquè s'hi han practicat dues sinèresis o és un decasíl·lab català perquè s'hi fan dos hiats (no considerem òptima l'opció que el convertiria en un enneasíl·lab, perquè faria un hiat i una sinèresi, i mancaria de co-



Salvador Espriu en un dibuix de Josep Pla  
Narbona fet l'any 1967.

#### El context i la mètrica

El context que formen els altres poemes del llibre o del mateix poeta pot ser important per a determinar la mètrica d'un poema.

herència mètrica: davant del mateix fenomen de contacte vocàlic un cop faria blanc i l'altre negre). Tanmateix, hem preferit considerar-lo un decasíl·lab català per quatre raons:

- 1) En aquests casos, la llengua catalana demana normativament que es faci un hiat.
- 2) La tradició literària catalana ha preferit els versos parells als senars.
- 3) El decasíl·lab és el vers més important, especialment el tipus català.
- 4) La resta del llibre d'Andrés Estellés abunda en aquesta preferència pel decasíl·lab català, com hem pogut veure més amunt.

El context o àmbit immediat del poema (el llibre que el comprèn) pot arribar a condicionar la interpretació mètrica del vers d'un poema, per bé que cal tenir present que cada vers ha de respondre i s'ha de justificar, com hem dit, pels altres versos que juntament amb ell configuren el poema que els engloba.

Gabriel Ferrater va dir a "Sobre mètrica" (1971) que el vers és fet de duplicitat, és una estructura doble (perquè és una barreja de sintaxi amb tic-tac) que contrasta amb les figures simples: la prosa (que té només estructura sintàctica) o els rodolins (només amb estructura rítmica). Segons Ferrater, escriure en vers consisteix a conformar **frases rítmiques** sense oblidar la sintaxi, que cal que sigui metrificada, i no pas a l'inrevés, com en el poema "Revetlla", de Guerau de Liost; cal anar sempre contra l'esclavitud del ritme en poesia.

Lluna, barraca barroca;  
 palp policiac del vent;  
 grills, musiqueta que toca;  
 taxi, pujol de forment.  
 Passa nocturna boirina,  
 àvola fembra del xal,  
 xal de penombra que fina,  
 ombra de nit i de mal.  
 Obre del taxi la porta.  
 Fica't a dintre llisquent.  
 Deixa-t'hi caure somorta.  
 Para el motor del torrent.

Guerau de Liost, *Ofrena rural* (1926).

En aquest poema es repeteix una mateixa distribució dels accents: cada vers té tres **ictus** (o síl·labes tòniques) a la primera, quarta i setena síl·laba, i origina aquest esquema [-uu-uu-(u)], en què es crea un ritme ternari mitjançant l'acumulació d'un peu mètric com és l'anapest [uu-] (tenint en compte que el guionet [-] assenyalava la síl·laba tònica i la lletra [u] indica la síl·laba àtona, per utilitzar una convenció mètrica heretada de les llengües clàssiques). Aquest és un llenguatge que ens sobta i no ens sembla natural, pel fet de condemnar la sintaxi al domini del ritme, quan el que cal és, precisament, fer-ho al revés. La lliçó que aquests versos ens ensenyen és que en la poesia d'avui en dia cal respectar la importància de la sintaxi per sobre del ritme embriagador. És necessari, per tant, crear un ritme no martellejant, que eviti cansar i eixordar una orelleta pacient i



Coberta d'*Antologia*, de Guerau de Liost.

refiada: la llengua poètica s'ha d'aproximar a la llengua parlada però mantenint les regles de repetició imposades que la fan mètrica i, per tant, poètica.

Perquè el secret de la mètrica no rau en el fet de conjuminar versos, sinó de combinar peus (peus mètrics o unitats de ritme, ja que cada paraula o sintagma posseeix un ritme determinat), i per la duplicitat i la tensió entre ritme i sintaxi que es produeix en el vers, Ferrater diu que escriure en vers és l'única manera divertida d'escriure. En el fons és un joc, com el que explica Jaime Gil de Biedma a "El juego de hacer versos".

El arte es otra cosa  
distinta. El resultado  
de mucha vocación  
y un poco de trabajo.  
Aprender a pensar  
en renglones contados  
-y no en el sentimiento  
con que nos exaltábamos-,  
tratar con el idioma  
como si fuera mágico  
es un buen ejercicio  
que llega a emborracharnos.  
Luego está el instrumento  
en su punto afinado:  
la mejor poesía  
es el Verbo hecho tango.

Jaime Gil de Biedma, *Moralidades* (1966)

El fragment d'aquest poema exposa una manera de concebre i exercir la poesia. Cal vocació i treball per a escriure coses lògiques en versos ("renglones contados"). La mètrica que el poeta s'imposa s'ha d'acomplir, però els diferents pensaments i sentiments no han d'expressar-se amb un estricte ritme binari (del pas doble) o ternari (del vals): cal que les paraules dissimulin la pesadesa de l'instrument i esdevinguin "tango". Un poema no pot sonar alambinat ni artificial, ja que és, com continua Jaime Gil, "un modo que adoptamos/ para que nos entiendan/ y que nos entendamos." Té una finalitat comunicativa.

### 2.3.2. La mètrica rítmica o accentual

Si tenim present l'element rítmic que conté la mètrica sil·labicoaccentual, es farà una mica més fàcil explicar la **mètrica rítmica o accentual**, utilitzada majoritàriament per les **llengües anglogermàniques**.

La mètrica rítmica o accentual consisteix en la distribució d'un mode regular, periòdic, dels accents; així, escandir consisteix a determinar les posicions i repartiment dels accents, tenint en compte que els grups de síl·labes s'anomenen peus rítmics.

En la mètrica rítmica anglesa els versos més destacats es denominen segons el nombre de **peus** (síl·labes tòniques i àtones) que els constitueixen: un pentàmetre iàmbic serà un vers compost per la unió de cinc peus denominats **iambes**, que comprenen una vocal àtona i una de tònica [u-] (cal remarcar que aquest peu i l'anapest són els més utilitzats per aquesta literatura).



Portada de l'edició de 1942 publicada a Buenos Aires de l'obra de Carles Riba, *Elegies de Bierville*.



Una forma de **mètrica accentual** en català la va posar en pràctica Carles Riba, primer a la seva magnífica i incomparable traducció poètica de l'*Odissea*, mantenint una adaptació de l'hexàmetre clàssic, i després en compondre les *Elegies de Bierville*, en les quals va intentar adaptar al sistema sil·labicoaccentual el ritme quantitatiu de l'elegia antiga: la composició és constituïda per díctics, formats per dos hexàmetres dactílics. No li interessa el còmput sil·làbic final de cada vers, sinó que només s'ocupa de la combinació de peus mètrics, és a dir, que de cada tres vocals la primera sigui tònica. Aquesta imposició mètrica (va dir Gabriel Ferrater a *La poesia de Carles Riba*) fa que per a mantenir aquest ritme Riba forci la llengua i accentui a principi de vers mots que no tenen un accent morfològic fort (ja hem dit que el català és una llengua considerada oxítona): verbs auxiliars, articles o preposicions.

La regla mètrica que acabem de veure no era difícil de practicar per una llengua com la llatina, amb gran quantitat de paraules esdrúixoles i planes. Tanmateix, la mètrica clàssica diferia de la rítmica pel fet de ser **quantitativa** (amb un sistema mètric molt semblant al rus, basat en el còmput d'accents canonitzats regulars); així, les vocals de cada mot podien ser breus [u] o llargues [-] (una de llarga equivalia a dues de breus), i el que es considerava important era la combinació, pauta i convencional, de vocals de diversa llargària: la unitat mètrica mínima era la **mora** (el temps ocupat per la síl·laba més breu), la reunió de mores constituïa un **compàs** o **peu**, i els diversos peus, com hem vist, versos.

### 2.3.3. La mètrica visual

Hi ha, a més a més, la **mètrica visual**, que destaca per l'efecte iconogràfic que produeix sobre el lector i estableix una relació molt estreta entre el contingut i la figura externa que adquireix. La seva base és icònica, pictòrica, ja que a més de dir pretén mostrar el que predica visualment.

Per això la mètrica visual es considera l'únic sistema mètric significatiu per ell mateix que se superposa al sistema lingüístic. Des del moment que la considerem mètrica, podem anomenar les seves parts discernibles amb el terme de **vers lliure** (sempre que apareguin disposades de forma lineal).

#### Mètrica visual i cal·ligrames

Aquest poema de Josep Maria Junoy fou inclòs en el llibre titulat *Poemes & Cal·ligrames* (1920), i tot i que no es pot concebre plenament com a un cal·ligrama cal reconèixer que comparteix una mateixa naturalesa plàstica amb les formes purament cal·ligramàtiques.

Aquest seria el cas del poema "Data", de Josep Maria Junoy:

#### Mètrica visual i cal·ligrames

Aquest poema de Josep Maria Junoy fou inclòs en el llibre titulat *Poemes & Cal·ligrames* (1920), i tot i que no es pot concebre plenament com a un cal·ligrama cal reconèixer que comparteix una mateixa naturalesa plàstica amb les formes purament cal·ligramàtiques.



Uns altres exemples de mètrica visual poden ser "El pavelló de porcellana", de Josep Carner (*Poesia*, 1957) (que imita la forma d'una pagoda i el seu reflex sobre un llac), o bé "Segona conclusió", de Joan Fuster (*Ofici de difunts*, 1950), en què els versos del poema imiten la forma d'un epitafi, com veiem:

heus aquí l'epitafi que demane  
 ací jau  
 j f  
 va viure  
 com va morir  
 sense ganes

Joan Fuster, *Ofici de difunts* (1950).

### 2.3.4. La mètrica neoconvencional

Finalment, cal parlar d'un tipus de mètrica molt semblant a la visual, que actua com a calaix de sastre, ja que hi ha un món de possibles disposicions organitzades del discurs: cada poema, llibre de poesia o poeta pot posar en pràctica un procediment diferent, que sempre tindrà en comú amb tots els altres el de no ser canonitzat, és a dir, no ser acceptat per la tradició mètrica de la llengua (que el converteix en una composició en vers lliure), d'on prové el fet que el nom d'aquesta mètrica faci palesa la possibilitat d'establir una nova convenció mètrica.

En aquesta categoria la forma no aporta cap informació sobre el contingut del poema i no és res més que un sistema arbitrari, ni significatiu ni convencional, que s'aplica sobre el poema i que l'organitza i l'estructura; per això l'anomenarem **mètrica neoconvencional**.

Ara bé, aquestes regles mètriques diferents, que són capaços d'adoptar o inventar els poetes per tal d'estructurar el seu discurs, no són pitjors o de menor qualitat que les formes mètriques tradicionals d'una llengua, sempre que siguin útils a l'autor.

Moltes composicions en vers lliure prenen com a base estructuradora elements retòrics o sintàctics. Aquest és el cas de la mètrica versicular (dita així per la influència bíblica) basada en el caràcter esticomític de cada vers: la unitat mètrica coincideix amb una unitat sintàctica o semàntica, per la qual cosa el final del vers sol venir marcat per algun signe de puntuació. És el que succeeix a "Mercaderies", de Joan Brossa, organitzat sobre la base de l'enumeració:

Baietes de Flandes,  
caixes de noguer,  
tatxes de ferro per a cadires,  
llaunes de ferro,  
tatxes de llautó,  
didals,  
aram vell  
i vetes.

Joan Brossa, *Em va fer Joan Brossa* (1950).

Però en aquest poema també trobem un altre principi estructurador, com és el del paral·lelisme sintàctic, car els seus versos estan compostos per una mateixa estructura. També en aquest poema trobem la repetició en cada vers d'un objecte de la mateixa categoria que tots els altres (són mercaderies), i aquesta especial naturalesa fa de l'enumeració una altra de les regles que estructuraven aquests poemes-llista.



Joan Brossa.

Una variant que també és interessant de comentar és la que trobem en els versos hexasíl·labs del poema "Abenlieder", de Feliu Formosa, estructurats, alhora, per una anàfora:

Del risc i del misteri  
que ens ha fet obrir els braços.  
Des de la solitud  
que t'ofereixo íntegra.  
Des de tu, que t'acostes  
a la meva mirada.  
Des de tu, que t'endinSES  
a la meva esperança.  
Des de la meva espera  
tremolosa i serena.  
Des del risc i el misteri

Feliu Formosa, *Si tot és dintre* (1980).

Si aquesta repetició, però, es dona a principi de vers i sempre hi apareix un mateix element, direm que és l'anàfora l'element cohesionador del poema, tal com succeeix al poema 3 d'"Abenlieder", de Feliu Formosa (poema que es regeix, alhora, per una mètrica sil·labicoaccentual i una altra de neoconvencional, fet que ens porta a parlar d'**hibridisme mètric**).

## 2.4. La rima

A més d'aquests principis compositius (entre molts d'altres que poden ser enginyats pels poetes), cal que no oblidem un altre component mètric molt utilitzat per la poesia sil·labicoaccentual, que encara roman de l'època en què aquesta era cantada, i que és la **rima**. En fer coincidir el final d'unes línies de còmput sil·làbic diferent les convertim en versos lliures, i el text esdevé un poema. La rima és un altre dels trets mètrics que cohesionen el poema, com en molts dels poemes de quatre versos llarguíssims que integren *Mirall, espai, aparicions* (1981), de Pere Gimferrer, com "Després":

Buit i rodoladís, pastat en fang, el càntir en la nit vana,  
cau amb un soroll fosc a la cova. Sordament, així l'home caurà.  
Anant d'un roc a l'altre, en un imperi tèrbol, l'atzar de l'ombra a les palpentes mana.  
En el temps fred de la caiguda, sense llum, el present ¿sembla un demà?

Pere Gimferrer, *Mirall, espai, aparicions* (1981).

### Lectura complementària

Per a més informació sobre els tipus de versos i d'estrofes, consulteu l'article "Com es comenta un text literari" al web de l'assignatura (text núm. 8).

Per al final hem volgut deixar el cas de la rima. Aquest és un recurs mètric que neix de la lingüística i, segons B. Tomashevskij ("Sobre el vers"), és la forma canonitzada, mètrica, de l'eufonia (juntament amb l'al·literació). Aquest aspecte lingüístic provoca que hi hagi llengües que tinguin més facilitat per portar a terme aquesta mateixa terminació (les romàniques, respecte a les anglogermàniques). No obstant això, al poeta li cal recordar relacions de paraules, segons la terminació, fet que fàcilment porta tant el creador com el lector a atribuir un paper mnemotècnic a la rima (tal com succeïa amb el ritme).

### La rima: fenomen poligenètic

La rima és un fenomen poligenètic, és a dir, comú a gairebé totes les llengües del món, amb noms diferents com el d'homeotelèuton llatí (basat en la terminació igual dels membres d'un període o períodes, marcada per criteris generalment fonològics).

Quant a aquest aspecte rememoratiu, pensem que per a la poesia recitada o musicada la **rima** ha estat una estratègia bàsica i utilíssima per a la poesia himnica, trobadoresca o de tradició popular, fins al punt d'arribar a confondre amb poesia qualsevol discurs que rima. La base del saber popular, en forma de refrany o adagi, molts cops es xifra en l'estructura de **rodolí** (amb rima apariada [aa]), que tot i que es constitueix amb una mateixa estructura sil·labicoaccentual es recolza, quasi totalment, en el recurs de la rima, per tal de facilitar-ne el record: "Sol rogent,/ pluja o vent". Aquesta forma apariada de tant d'èxit en la poesia popular, que també trobem a les auques, ha originat, per exemple, un gènere literari de rodolí amb una vessant satírica.

A aquesta capacitat mnemotècnica de la rima es pot arribar a afegir un condicionament semàntic, com creiem que expressa perfectament el poema "Joc perillós" (1903), de Guerau de Liost, mitjançant la figura retòrica final de la **reticència**.

### El condicionament semàntic de la rima

Jorge Guillén expressa poèticament el condicionament semàntic de la rima en l'onzè poema d'"Hacia la poesía" (*Y otros poemas*, 1973), quan diu que la rima posa més significat del que el poeta havia imaginat en un primer moment:

"Si me expreso con la rima,  
Obra es también del lenguaje,  
Autor. Su fuerza me anima:  
Pone más de lo que traje".

Un domador tenia engabiats [A]  
quatre lleons amb trampes agafats. [A]  
Mentre foren petits, fou son botxí, [B]  
mes ells cresqueren i... [b]

Guerau de Liost, *Obra poètica completa* (1948).

En aquest poema hi ha una doble rima apariada consonant [AABb], però tot i que el darrer vers rima amb l'anterior podríem dir que la veu poètica s'inhibeix d'acabar de relatar-nos la història, pensant que la ment del lector ja ho imaginarà. Tanmateix, la rima en [i] ens porta a construir un resultat mètricament òptim, ja que el millor final complementari per a aquest poema seria que "se'l van cruspí" o "el van engolir" (molt més que "empassar" o "menjar"), pel fet de crear-se un resultat més eufònic, més agradable a l'oïda.

#### Caràcter mnemotècnic de la rima

Com el ritme, la rima ens ajuda a recordar la paraula que ve, ja que és suscitada per uns sons apareguts abans.

#### Rima

Convencionalment marcarem la primera rima d'un poema amb la primera lletra de l'alfabet [A], la segona amb la segona [B], si el vers és d'art menor en minúscula [a], si és d'art major en majúscula [A].

Els sons d'una paraula triada suggereixen al poeta una altra paraula amb la mateixa terminació, però per a acceptar la paraula caldrà que la faci encaixar en el context semàntic del poema. La falta d'una paraula que presenti la mateixa terminació que la paraula que s'ha triat per a rimar pot amargar la vida a un poeta a qui la rima justifiqui la feina, o al qual s'hagi proposat aquesta restricció mètrica.

### La rima com a justificació poètica

Pere Calders, en un dels contes breus ("Ars poètica") que forma part del recull *De teves a meves* (1984), ironitza sobre aquesta mena de poetes que confien solament en la rima:

"Li va sortir una rima preciosa d'aquelles que poden salvar un poema. Però havia nascut vídua, abandonada de parella que la justificqués, i es va quedar sola al final de ratlla, sense que cap llei mètrica acudís al seu socors. Si no s'hi troba remei, coses així ens amargaran la vida."

### Els detractors de la rima

Les imposicions semàntiques de la rima han estat rebutjades per una branca important de la poesia actual, que prefereix tenir llibertat per a expressar plenament el seu pensament: s'oposa a l'abús que la poesia simbolista i decorativista de final del segle XIX i començament del XX va fer de la rima. El poeta italià Eugenio Montale critica aquest fenomen mètric en el poema "Les rimes": les compara a unes velletes avorrides i pesades que sempre truquen a la porta i insisteixen. Un poeta modernista com Antonio Machado, en l'apunt V de "De mi cartera", també rebutjava l'esclavatge de la rima consonant en favor de la rima assonant, que permet expressar la imaginació del poeta:

Prefiere la rima pobre,  
la asonancia indefinida.  
Cuando nada cuenta el canto,  
acaso huelga la rima.

Antonio Machado, "Glosando a Rosland y otras rimas", *Poesías completas* (1975).

En aquests versos Machado feia referència als dos grans tipus de rima: la **consonant** i l'**assonant**.

La rima **consonant** és la que més manifestament contribueix a la delimitació dels versos, ja que repeteix tots els fonemes vocàlics i consonàntics a partir del darrer accent.

Tenim un exemple d'aquesta rima a "Proverbi", poema de Joan Salvat-Papasseit [AAA]:

Així la rosa enduta pel torrent,  
així l'espurna de mimosa al vent,  
la teva vida, sota el firmament.

Joan Salvat-Papasseit, *Ossa menor* (1925).

Un altre tipus de rima és l'**assonant**, en què només s'observa la repetició dels fonemes vocàlics a partir de la darrera síl·laba tònica del vers (no es tenen en compte els sons semivocàlics o semiconsonàntics dels diftongs, ni la vocal posttònica de les paraules esdrúixoles).

La rima assonant és més pròpia de la lírica tradicional i útil en la forma del romanç per la seva fluïdesa, i ha tingut una gran tradició en la poesia espanyola.

No sempre trobarem el recurs de la rima; així, del poema que no posseeixi rima però s'atengui igualment a regles mètriques direm que serà format per **versos blancs**.

Tanmateix, quan s'opta per la utilització de la rima cal fer-ne sempre un ús òptim i no caure en la **rima falsa**, que detectarem en aquells sons que, tot i que es repeteixen, s'assemblen però no coincideixen exactament (una variació de la rima falsa és la **visual**, en què la repetició només existeix en la grafia i no pas en el so).

Vegem-ne un exemple que ens posarà de manifest la primera estança de "La fúria adormida", de les *Estances* (II, 39), de Carles Riba:

¿De quin pensament devorat [a]  
fins a la viva sang [b]  
era tan dolçament vinclat, [a]  
Fúria, el teu jove flanc, [b]  
que semblaves dormir després [c]  
d'un amor sense mal [d]  
ni tendresa entristint el bes, [c]  
simple en son pur excés [c]  
d'alegria animal? [d]

Carles Riba, *Estances. Llibre segon* (1930).

Deixem de banda la primera quarteta i fixem-nos en la quinteta final: ens adonarem que hi ha dos tipus de rima masculina "-al" i "-és". Però la que ens interessa és aquesta darrera, la que fa rimar "després" i "excés" amb "bes", perquè la vocal tònica dels tres mots és tancada [e] –com ens confirmarà un diccionari de pronúncia. Aquest fet no tindria cap importància si no deixés al descobert la rima falsa que crea Josep Carner a la seva Poesia quan fa rimar la paraula "bes" –amb e oberta– amb "encès" (a "Llaminadures del te" i a "La dama sufocada") i cortès (a "La tardana serenada", II), i "besos" amb "estesos" (a "La prova").

També és recomanable no utilitzar una **rima pobra**, és a dir, no fer rimar temps verbals iguals, ni tampoc terminacions d'adjectius i adverbis, com fa Carles Riba en la quarteta del poema acabat de citar, quan utilitza, per a rimar entre ells, mots com "devorat" i "vinclat".

Una altra particularitat de la rima és la de poder fer coincidir el final del mot d'un vers, no solament amb els **mots rima** del final dels altres versos, sinó també amb la terminació d'una paraula situada al mig del vers. Quan ens trobem un cas semblant parlarem de **rima interna**. Quan la rima interna, però, es produeixi entre el final d'un hemistiqui i el final del vers, no parlarem de rima interna, sinó de **rima lleonina**.

#### Vegeu també

Pel que fa a la rima assonant, vegeu els exemples de Jaime Gil de Biedma i Antonio Machado citats més amunt.

#### Vegeu també

El poema "Posseït", de Gabriel Ferrater, que hem vist, és fet de decasíl·labs blancs.

#### Compte amb la rima falsa

En aquests casos cal anar amb molt de compte i no solament regir-se per la normativa fonètica del català estàndard, sinó tenir present el registre dialectal del poeta.

#### La rima interna

Observem dos versos de la segona estrofa de "Ser mestre d'amor", de Joan Salvat-Papasseit:

"amb un sol petó  
la lliçó es sabia".

Finalment, cal destacar la capacitat de la rima per a construir estrofes: en el poema "Proverbi", de Joan Salvat-Papasseit, podíem parlar de **rima contínua** [AAA] (que forma un tercet); a "Joc perillós", de Guerau de Liost, parlarem de rima aparejada [AA].

A la primera estrofa de "Primavera pobra", de Josep Carner, trobem una **rima abraçada o closa** [abba], i a la segona estrofa una **rima encadenada o alternada** [abab], com a "La fúria adormida" (versos 1-4), de Carles Riba.

No pas tan galana, [a]  
ma casa pairal [b]  
s'arrapa al tossal, [b]  
mira a tramuntana. [a]

Té encara al darrera [c]  
pendís alterós, [d]  
amb una pomera [c]  
i un erill o dos. [d]

Josep Carner, *Poesia* (1957).

De la composició d'estrofes que fa la rima han sorgit formes poètiques com la del sonet italià: unió de dos quartets i dos tercets, tres quartets i un apartat en el sonet anglès.



Coberta de les *Obres completes* de Josep Carner.



## Resum

Més d'un cop devem haver sentit a parlar de la retòrica com l'art de convèncer amb la sola arma de la paraula, i ens deuen haver explicat que la mètrica és l'art de dividir el discurs poètic en unitats mètriques mínimes que anomenem síl·labes. Però al llarg d'aquest mòdul didàctic hem pogut exposar el recambró ocult que se'ns amaga al darrere del mot **retòrica** i del mot **mètrica**, dos termes literaris que ens són més propers i útils del que crèiem.

En algun moment algú ens pot comentar que els autors literaris escriuen des de la literatura, és a dir, des de les convencions literàries de qualsevol dels gèneres específics en què es manifesta el discurs literari. És per això que ens cal llegir des de la literatura, tenint en compte que qualsevol text literari està codificat d'una manera determinada. Possiblement la gran diferència entre la vida i l'art és que aquest darrer es troba sotmès al control total de l'autor. Des d'aquesta premissa cal que ens enfrontem als textos literaris, tot intentant percebre de quina manera el creador ens exposa els continguts de la seva imaginació, de quina manera els ha estilitzat lingüísticament.

W.H. Auden, poeta i crític anglès, explicava que quan llegia un poema començava per concebre'l com un artefacte lingüístic i, tot seguit, es preguntava com funcionava. La retòrica i la mètrica proporcionen al lector els coneixements per a poder explicar-se, i explicar als altres, com funciona un text literari –tant si és un poema com si no ho és. En l'apartat de retòrica hem tingut l'oportunitat de fer un repàs dels usos figuratius de la llengua literària (que també comparteixen discursos quotidians com el publicitari, el periodístic, el polític...).

Les **figures retòriques** no són simples descripcions de fenòmens que tenen lloc en el llenguatge poètic, sinó que tenyeixen per complet el nostre llenguatge quotidià, les utilitzem cada dia sense adonar-nos-en. És per això que si som conscients dels usos figuratius del llenguatge –tant si és literari com si no ho és–, podrem entendre quines són les intencions del discurs que llegim o escoltem: a més de poder explicar com està construït un text, podrem explicar per què està construït d'aquella manera i no d'una altra.

Pel que fa a la mètrica, a més de servir-nos per a explicar com està estructurat el discurs poètic, principalment és l'element constitutiu del discurs poètic: sense ella no hi ha poesia, perquè la prosa és el llenguatge sense una estructura mètrica arbitrària que s'imposi a les regles sintàctiques. A més a més de descobrir que hi ha altres tipus de mètrica –deixant de banda la més usual per

a tots nosaltres, que és la sil·labicoaccentual–, hem pogut veure de quina manera poden influir aquestes estructures mètriques abstractes en la creació del poema i la interpretació que en fem els lectors.

## Activitats

1. Busqueu textos de procedència molt variada –com ara una publicació esportiva, un anunci publicitari, la lletra d'una cançó que us agradi, l'última novel·la que hàgiu llegit, etc.–, i constateu-hi la presència en major o menor mesura d'alguna desviació respecte de la literalitat de la llengua, és a dir, d'algun ús figuratiu del discurs.

2. Comenteu el text següent de l'escriptor argentí Julio Cortázar, en què s'afirma l'existència, fins i tot en l'ús més elemental de la llengua, d'una irrefrenable "direcció analògica, i s'aproximen les visions de la realitat del poeta i 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 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 está allí a modo de puente sino como una demostración verbal de una unidad satisfactoria, sin otra prueba que su irrupción, su evidencia –su hermosura. [...] 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."

Julio Cortázar (1954). "Para una poética". *Obra crítica* (vol. 2, pàg. 267-285). Madrid: Alfaguara, 1994.

3. *Exercicis d'estil*, de l'escriptor francès Raymond Queneau, és una curiosa narració que explica la mateixa història noranta-nou vegades, de noranta-nou maneres diferents. Llegiu-la (en la traducció catalana d'Annie Bats i Ramon Lladó, Barcelona: Quaderns Crema, 1989) i, sobre la base del text inicial, "Anotacions" (pàg. 21), observeu amb detall quins són els canvis produïts –i quin l'efecte global– en cadascun dels següents apartats: "Lítotes", "Metafòricament", "Homotèleutons", "Onomatopeies", "Decasil·labs", "Ampul·lós", "Sonet", "Oda", "Tanka", "Versos lliures", "Pagès" i "Preciós".

4. Agafeu un conte curt, un article o un fragment novel·lístic i proveu de tornar-lo a escriure en vers, tot imposant-vos algun dels patrons mètrics que us proporciona la mètrica sil·labicoaccentual.

5. Inventeu-vos alguna restricció mètrica neoconvencional (fer començar els versos amb un mateix mot o lletra, repetir una mateixa paraula en cada vers...) i feu una composició pròpia en vers lliure, o torneu a redactar algun text en prosa en versos lliures.

6. Descriviu les diferents imposicions mètriques que operen en dues versions catalanes d'un mateix poema de l'autor xinès Li Po que trobareu al web de l'assignatura: la de Josep Carner, titulada "Plany de primavera" (text núm. 9) i la de Marià Manent, que porta per títol "Queixa primaveral" (text núm. 10).

7. Descubriu quin tipus de mètrica estructura el poema "Les generacions", de Gabriel Ferrater (*Les dones i els dies*, 1978) que trobareu al web de l'assignatura (text núm. 11). És el mateix que va utilitzar el poeta italià Cesare Pavese per a construir els poemes que integren *Lavorare stanca* (*Treballar cansa*, 1939), del qual us recomanem la lectura.

8. Intenteu comprovar la fidelitat de l'adaptació que Carles Riba fa de l'hexàmetre dactílic clàssic en la seva traducció de l'*Odissea* d'Homer o en algun dels poemes que componen les *Elegies de Bierville*.

## Exercicis d'autoavaluació

1. Detecteu els diferents usos i funcions del paral·lelisme en aquest fragment de l'article "Endevina qui ve a sopar aquesta nit", de Quim Monzó.

"Un dels anuncis més estimulants dels últims temps és el d'Starlux Grand'Italia, en el qual a una família somrient se li presenten a casa uns amics italians a l'hora de dinar. Davant del problema de què preparar, decideixen coure uns tortellini. Havent trobat la solució es posen la mar de contents.

¿Visitants italians? Res de més senzill: pasta eixuta i endavant les atxes. És un dels anuncis més interessants de la temporada. Els protagonistes ni tan sols es plantegen el fet que –precisament perquè els visitants són italians i és molt probable que coneguin la pasta eixuta més bé que no pas ells– seria millor no fer, en cap cas i sota cap concepte, tortellini. Ni fettucini, ni spaghetti, ni ravioli, ni trenette, ni cannolicchi, ni polpettone, ni rigatoni, ni fusilli, ni bucatini.

A més, les possibilitats que suggereix l'espot... ¿Que vénen a dinar uns cosins valencians? Doncs paella Albó, de la que es compra preparada i a punt pel microones. ¿Que vénen a sopar aquells amics xinesos que vam conèixer a Pequín quan ens van concedir la fàbrica de ChupaChups? Descongelem un parell de rotllos de primavera i obrim una llauna de xopsuei. ¿Que ve el nòvio asturià de la nena? Preparem una fabada, encara que sigui amb mongetes petites, de Santa Pau o Michigan, i xoriço d'aquest sense sal ni pebre. I de cansalada i botifarrons, evidentment, ni parlar-ne: pel colesterol.

S'ha de tenir coratge per preparar tortellini de sobre a uns amics italians. Visca la gosadia! Visca la inconsciència! ¡Vivan las caenas!"

Monzó, Q., *Del tot indefens davant dels hostils imperis alienígenes*, Barcelona: Quaderns Crema (1998).

2. En el poema "*Sonata da chiesa. Corelli*", del poeta lleidatà Màrius Torres, s'arriba a una extrema complicació i depuració del procediment analògic. Descriu quins són els dos ordres d'experiència connectats i quina la figura que organitza tot el text:

"Igual que un raig de sol que, pel cimbori,  
penetra dins un temple, poc a poc,  
i cruament senyala, amb el seu dit de foc,  
els rostres adormits de les verges de vori,  
severa i dolça música, segueixes  
per les ànimes nostres un passadís obscur,  
i amb el teu dit de foc hi descobreixes  
l'espectre del passat, el rostre del futur."

Màrius Torres, *Poesies* (1977, pàg. 40). Barcelona: Ariel.

3. El text següent pertany al llibre de Josep Pla *Les escales de Llevant*, un recull de records i impressions d'Itàlia que, en aquest passatge, descriu les peculiars actuacions de la justícia d'aquell país. Diguen quina és la figura que domina l'exposició dels fets i justifiqueu, molt en especial, com es reflecteix en el sentit del fragment:

"L'escola d'advocats napolitans és tan coneguda i apreciada a la península com la pasta *al sugo* o *alla bolognese*. Aquesta escola ha tingut en els Tarantini, els Nicola Amore, el Manfredi i el Ruffa els seus grans mestres. Del Ruffa, s'explica que en un procés desesperat, amb un criminal convicte i confés, sabé fer entrar en el seu discurs les ciutats i els paisatges de Sorrento i de Capri, de les quals cantà amb aire arravatat, commovedor i brillant, la bellesa i la fascinació que ofereixen. Els membres del jurat, que eren de Capri i de Sorrento, en sentir l'evocació dels seus paisatges nats, entraren en un gran esponjament i trobaren enormement simpàtic l'advocat. Donaren un veredict de absolució. L'escola napolitana té en la seva història una quantitat innombrable de barbaritats semblants a la relatada."

Josep Pla, "Les escales de Llevant", vol. XII de l'Obra completa (1969, pàg. 51). Barcelona: Destino.

4. Detecteu la forma mètrica que es dissimula al dessota d'aquesta disposició en prosa d'un poema de Narcís Comadira, titulat "Acabament d'estiu a Tossa":

"Sobre la gespa del prat molt crescuda, asseguts en blancs mobles de jardí, conversem. Una brisa lleu, menuda, mou els pollancs que guarden el camí. Acabem de dinar. El conyac ajuda a no mirar gaire més lluny d'aquí. Una dea de marbre blanca i muda, sota el desmai, té cura del destí. El vent humit fa murmurar l'arbreda. Sento una lenta mandra de cargol. Ha empal·lidit el mar i l'aigua és freda. I cap al tard, sota un cel de mig dol, comprem tabac, s'encalla la moneda; abillats amb jerseis, donem un volt."

Narcís Comadira, *Amic de plor...* (1970).

5. Descobriu mètricament quin és l'autèntic vers que falta en aquesta primera estrofa d'un dels sonets de *Sol i de dol* de J.V. Foix:

Entre els morats i l'ocre, en carrer clos,  
.....  
Calla l'ocell, la font i la campana,  
I al teu petjar hi ha un defallir de flors.

J.V. Foix, *Sol i de dol*.

- a) Sol moridor, quan arribes a la plana
- b) Quan el sol, tu arribes de lluny
- c) A sol morent, quan tu arribes, cansada,
- d) A sol morent, arribes tu, llunyana

6. En el poema "Tam gratumst mihi", de Gabriel Ferrater, hi ha un fals vers; descobriu quin és i intenteu donar una solució per a descriure una regla mètrica que converteixi totes les línies de la composició en versos. Trobareu el poema al web de l'assignatura (text núm. 12).

7. Quin és el principi estructurador que converteix les línies del poema "Destí", de Pere Gimferrer, en un poema, i a quin tipus de mètrica pertany? El trobareu al web de l'assignatura (text núm. 13)

## Solucionari

### Exercicis d'autoavaluació

1. Per a la visió irònica que pretén comunicar, l'article de Monzó treu un gran profit de l'explotació dels recursos d'èmfasi, especialment del paral·lelisme. Hi trobem d'entrada la repetició "un dels anuncis més estimulants - un dels anuncis més interessants", quan és evident que l'autor detesta l'espot en qüestió. Més tard, tota la secció central de l'article està muntada sobre la repetició d'una pregunta sobre la possible visita d'uns convidats i la resposta immediata que al·ludeix a la solució –òbviament precària– que es pensa donar al problema. També són interessants l'enumeració de variants de pasta italiana ("ni fettucini, ni spaghetti..."), encarregada de fer-nos veure que l'autor pot ironitzar perquè sap molt bé de què parla, i el nou paral·lelisme del final amb els "visca!" donats a la inoportunitat i a la ignorància complaguda.

2. El poema és un exemple excel·lent de la creativitat que pot comportar l'ús de l'al·legoria. L'equivalència del "dit de foc" del raig de sol amb aquell altre que el poeta atribueix a la música és el punt metafòric de partida per a fer una exploració de les possibilitats analògiques de les dues situacions connectades; si la imatge descrita en els quatre primers versos és fàcilment assimilable, la correspondència a què ens obliga el poeta en els quatre següents és tan agosarada com impactant, però no deixa de basar-se en una seriació absolutament escrupolosa:

raig de sol.....música  
 dit de foc.....dit de foc  
 cimbori.....passadís obscur  
 temple.....ànimes nostres  
 senyala.....descobreixes  
 rostres.....espectre, rostres  
 verges.....passat, futur

3. La descripció de Pla, naturalment, és feta des de la ironia, però el més significatiu de tot és que el passatge no dissimula, no amaga la presumible opinió real de l'autor –el text titlla l'absolució de l'acusat explícitament de "barbaritat", i que presenta les coses de manera que sigui inadmissible el contrast, d'una banda, entre la solemnitat dels processos judicials i la transcendència dels seus veredictes, i, de l'altra, la menció lleugera del menjar típic italià i la frivolitat irresponsable del jurat encarregat de decidir sobre el cas.

4. "Acabament d'estiu a Tossa" és un sonet (amb dos quartets i dos tercets) de versos alexandrins amb rima consonant. Aquesta rima marca el final de cada vers, solament calia descobrir on es trobava el final del vers i detectar les estrofes que la rima formava.

5. El vers autèntic és el darrer (d), perquè és un decasíl·lab, ni hipermètric (a) –un hendecasíl·lab–, ni hipomètric (b) –un enneasíl·lab–, i perquè rima en consonància amb el següent vers de l'estrofa, no com la tercera opció (c), que ho fa en assonància.

6. El fals vers és el cinquè ("entre les mans de les dones, serà just") perquè és un hendecasíl·lab, quan caldria que fos un decasíl·lab, com la resta. La solució adequada seria col·locar la paraula "just" en el següent vers i fer la sinalefa "estimi-el". El vers sisè quedaria, doncs, d'aquesta manera: "just que m'estimi el meu llibre, tant com".

7. EL principi estructurador d'aquest poema de Gimferrer, compost per un pentadecasíl·lab [15] i tres alexandrins [6+6], és la rima consonant. És per això que ens trobem davant d'una composició en vers lliure que forma part de l'anomenada mètrica neoconvencional.

## Glossari

**figura** *f* Tot i que sovint s'ha volgut veure la figura com un simple ornament del llenguatge, té la funció primordial, més que decorativa, de fer més intensa la capacitat significativa del discurs; en la mesura que poden donar concreció i vivesa als nostres pensaments, les figures ajuden efectivament a fer més comunicable i eloqüent el missatge que les incorpora. El nombre d'aquesta classe de procediments és immens; la majoria de classificacions opten per distingir, com aquí hem fet, entre figures pròpiament dites (en les quals es produeix alguna desviació respecte de la forma més usual en la construcció o disposició de les paraules) i trops (en què la desviació afecta directament el sentit d'aquestes paraules).

**mètrica** *f* Forma no significativa que organitza i estructura tant un discurs oral com un d'escrit, es fa reconegible de manera convencional i manifesta, i provoca que el lector percebi aquell discurs com a poètic, fins al punt que li condiciona la percepció.

**mètrica neoconvencional** *f* Terme que utilitzem per a designar les diferents convencions mètriques no reconegudes per cap llengua o literatura i que s'empren per a construir el discurs poètic. La base, per tant, serà el vers lliure.

**mètrica visual** *f* Un dels pocs sistemes mètrics significatiu per ell mateix que se superposa al sistema lingüístic, perquè té una base icònica; així, el discurs poètic imita l'aspecte extern d'un objecte real o els seus components lingüístics prenen una naturalesa plàstica.

**prosa retallada** *f* Discurs que pren l'aspecte extern d'un poema però que no està estructurat per cap regla mètrica. No parlarem de versos, sinó de línies, les quals es troben escapçades arbitràriament. Molta poesia contemporània no és més que prosa retallada.

**retòrica** En la seva concepció original, aquest saber comprenia tot el procés que va des del moment en què algú s'enfronta a la necessitat de parlar d'alguna qüestió fins que això s'ha convertit en un discurs pronunciat davant d'un auditori determinat. Les fases d'aquest procés són la invenció *inventio*, la recerca d'arguments i aspectes adduïbles a propòsit del tema donat, la disposició *dispositio* d'aquests arguments en l'ordre més convenient, l'elocució *elocutio* o selecció d'estil que pugui donar més força a les idees formulades, i, en especial per a qui s'adreça oralment a una audiència, la memòria *memoria*, que permetrà recordar el discurs en la seva integritat, i l'actuació *actio*, en què seran determinants factors com ara l'aspecte extern, el to de veu o la gesticulació. Els actuals estudis de retòrica s'ocupen tant del component *argumentatiu* (l'encadenament sòlid i correcte de les idees en un raonament ben construït) com de l'expressiu (l'elecció intel·ligent d'unes formes, estils i recursos verbals que donen relleu al discurs).

**vers lliure** *m* Classe de mètrica que organitza un discurs poètic i que no s'ajusta a les convencions mètriques acceptades per una llengua o una literatura. El vers que per una literatura és lliure per una altra pot ser un vers reconegut.

## Bibliografia

### Bibliografia bàsica

**Aristòtil** (1998). *Retòrica. Poètica* (trad. de J. Leita, a cura d'A. Bleuca). Barcelona: Edicions 62.

**Baehr, R.** (1962). *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1997.

**Ballart, P.** (1998). "Del natural artifici" A: *El contorn del poema* pàg. (83-118). Barcelona: Quaderns Crema.

**Bargalló Valls, J.** (1991). *Manual de mètrica i versificació catalanes*. Barcelona: Empúries, 2007.

**Barthes, R.** (1970). "La retòrica antiga. Prontuario". *La aventura semiològica* (pàg. 85-161). Barcelona: Paidós, 1993.

**Cortázar, J.** (1954). "Para una poética". *Obra crítica* (núm. 2). Madrid: Alfaguara, 1994.

**Ferrater, G.** (1971). "Sobre mètrica". A: *Sobre el llenguatge*. Barcelona: Quaderns Crema, 1990.

**Grupo µ** (1970). *Retórica general*. Barcelona: Paidós, 1987.

**Julià, J.** (1989). "Formar les paraules". A: *Al marge dels versos*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

**Mortara Garavelli, B.** (1991). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.

**Oliva, S.** (1988). *Nova Introducció a la mètrica*. Barcelona: Quaderns Crema, 2008.

**Tomashevskij, B.** (1927). "Sobre el verso". A: T. Todorov (comp.). *Teoría de la literatura*. Buenos Aires: Signos, 1970.

### Bibliografia complementària

**Azaustre, A.; Casas, J.** (1997). *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 2004.

**Ballart, P.** (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio / Quaderns Crema.

**Laborda, X.** (1993). *De retòrica. La comunicació persuasiva*. Barcelona: Barcanova.

**Lakoff, G.; Johnson, M.** (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1986.

**Lausberg, H.** (1960). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* (3 vol.). Madrid: Gredos, 1966-1969.

**Lausberg, H.** (1963). *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1993.

**Le Guern, M.** (1973). *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra, 1990.

**Lo Cascio, V.** (1991). *Gramática de la argumentación*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

**Marchese, A.; Forradellas, J.** (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2000.

**Mayoral, J. A.** (1994). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.

**Morier, H.** (1961). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. París: Presses Universitaires de France, 1989.

**Muecke, D. C.** (1970). *Irony and the Ironic*. Londres: Methuen, 1982.

**Murphy, J. J.** (ed.) (1989). *Simopsis històrica de la retòrica clàssica*. Madrid: Gredos.

**Nash, W.** (1989). *Rhetoric. The Wit of Persuasion*. Cambridge: Basil Blackwell.

**Ortín, M.** (1977). "¿Ratio versus oratio?". *Articles. Revista de didàctica de la Llengua i la Literatura* (núm. 12, pàg. 65-79).



**Perelman, C.; Olbrechts-Tyteca, L.** (1958). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos, 2006.

**Queneau, R.** (1989). *Exercicis d'estil*. Barcelona: Quaderns Crema, 1997.

**Reboul, O.** (1991). *Introduction à la rhétorique*. París: Presses Universitaires de France.

**Spang, K.** (1991). *Fundamentos de retórica literaria y publicitaria*. Pamplona: Eunsa, 1997.

**Valéry, P.** (1957). "Poesía y pensamiento abstracto". A: *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1998.

**Weston, A.** (1994). *Las claves de la argumentación*. Barcelona: Ariel, 2004.

