

Poesia

Pere Ballart

PID_00156093



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índex

Introducció	5
Objectius	6
1. Naturalesa i convencions de la poesia lírica	7
1.1. Representació d'un estat d'ànim o d'una emoció	8
1.2. Immediatesa i instantaneïtat	9
1.3. Dramatització del jo	10
1.4. Brevetat i concentració	11
1.5. Intensitat de l'expressió	12
1.6. Concreció imaginativa	13
1.7. Capacitat simbòlica	14
2. Llegir poesia: dificultats i estratègies	16
2.1. La dificultat poètica	16
2.2. Estratègies de lectura del poema líric	17
2.2.1. Anàlisi del poema líric "Kore", de Gabriel Ferrater	18
Resum	25
Activitats	27
Exercicis d'autoavaluació	27
Solucionari	29
Glossari	30
Bibliografia	31

Introducció

Considerada en totes les èpoques com la culminació de l'art de la paraula, com la seva mostra més genuïna i excel·lent, la poesia ocupa també un lloc especial en el domini de la teoria de la literatura, que sovint l'ha presa com a punt de partida per tal d'establir generalitzacions extensives al conjunt de la producció literària. Cal constatar també, però, que tant l'organització especial a què la llengua és sotmesa com l'excepcionalitat del punt de vista des del qual són comunicats els seus continguts, fan de la poesia un gènere molt exigent, tradicionalment minoritari, "resistent" a una lectura poc atenta.

Aquesta doble condició, de forma verbal refinada i difícil, afecta per força qual-sevol intent d'estudiar-ne sistemàticament la naturalesa i les actituds de lectura que una interpretació satisfactòria del poema necessàriament imposa. Així, en aquest mòdul didàctic ens ocuparem en primer lloc de definir les característiques fonamentals del gènere: els temes preferents, la peculiar presentació formal de què s'acompanyen i les ressonàncies semàntiques, sovint difuses però sempre impactants, que arriba a suscitar l'ús que fan de la llengua.

Tot seguit, més enllà de l'especulació, passarem a una discussió molt més pràctica sobre com cal llegir i estudiar el poema. Constatarem, per començar, les nombroses dificultats de diversa mena que pot presentar el discurs poètic, i a continuació, amb el suport imprescindible de l'exemple, proposarem una estratègia de lectura concreta, un model d'anàlisi capaç de reduir les complexitats d'aquest objecte verbal tan decididament singular, el poema.

Objectius

Centrat en la descripció d'una varietat genèrica de la literatura tan antiga i universal com és la poesia lírica, aquest mòdul didàctic pretén assolir els objectius següents:

- 1.** Definir la naturalesa del poema líric a partir de la caracterització de cadascun dels seus components, presentats com a resultat d'un conjunt de convencions, és a dir, de pràctiques reconegudes i compartides per autors i lectors.
- 2.** Especificar les particularitats semàntiques de la poesia en els seus aspectes temàtics, formals, discursius i intertextuals.
- 3.** Familiaritzar l'estudiant amb els conceptes i vocabulari tècnic més usuals de la teoria poètica: lírica, epifania, veu, situació d'enunciació, to, correlat objectiu, epifonema.
- 4.** Indagar les raons que fan la lectura de la poesia més costosa que la d'altres classes de textos i avançar en el coneixement de les formes de comprensió i interpretació del poema.
- 5.** Establir un model d'anàlisi i comentari del poema líric de prou abast i precisió perquè l'estudiant pugui aplicar-lo a una sèrie àmplia de textos poètics.

1. Naturalesa i convencions de la poesia lírica

Si pretenem dir alguna cosa d'això que es denomina poesia lírica, no podem desatendre tot just començar l'origen musical del gènere. El mot **lírica** prové del grec *lyra*, que designa l'instrument de corda que encara coneixem avui, i la seva pertinença, en un principi, a la Grècia clàssica era absoluta: un poema líric era aquell que estava destinat a ser cantat amb un acompanyament musical. A partir del moment en què l'escriptura va substituir l'oralitat com a mitjà primordial de transmissió de la poesia, aquesta denominació va esdevenir metafòrica, tot i que l'ús actual del terme encara recull una part del sentit original (sovint ens referim a l'òpera, drama musical cantat, com "el gènere líric", i la paraula anglesa *lyrics* continua designant les lletres de cançons).



La poetessa o la noia del càlam, en una pintura pompeiana.

En qualsevol cas, l'acurada elaboració rítmica pròpia del poema líric, de la qual parlarem més endavant, ha fet justícia al nom que porta fins avui. Aquesta sola consideració històrica ja posa damunt la taula la dificultat extrema que representa formular una definició universal d'un gènere que amb el temps ha experimentat canvis radicals en la seva mateixa naturalesa i forma de presentació. Aquí ens limitarem a comentar que, *grosso modo*, la lírica fins a l'època romana va ser bàsicament una experiència anònima, col·lectiva i pública, molt lligada a rituals de la vida en comunitat, com ara els del treball, l'oci o la religió. Els poetes romans, seguint l'estela d'alguns de grecs, van posar en circulació una poesia íntima, privada i subjectiva, molt més pròxima al que solem esperar a hores d'ara sota la categoria "poema".

Això cal dir-ho, perquè tot el que a partir d'aquí sigui exposat en forma de **propietats** intrínseques i immanents de la poesia lírica, no és sinó una abstracció i una generalització històricament limitada que de cap manera no podria assolir una validesa permanent; serà, per tant, la descripció d'aquelles qualitats que avui, convencionalment, apareixen lligades amb aquells textos que el conjunt dels lectors ens avenim a reconèixer com a lírics.

Segons va escriure G.W.F. Hegel en la seva *Estètica*, en un fragment especialment il·luminador, la poesia lírica:

"Expressa allò subjectiu, el món interior, els sentiments, les contemplacions i les emocions de l'ànima. Per comptes de descriure el desenvolupament d'una acció, la seva essència i el seu objectiu final són l'expressió dels moviments interiors de l'ànima de l'individu. Aquí no és ja, doncs, l'espectacle de tot un món allò que es desenvolupa davant dels nostres ulls sota la forma d'un gran esdeveniment, sinó el pensament personal, el sentiment i la contemplació interiors, però en el que tenen de veritable i de substancial. I el poeta els expressa com el seu pensament propi, la seva passió, la seva disposició personal o el resultat de les seves reflexions, com a producció viva del seu esperit."

G.W.F. Hegel (1988). *Estètica* (pàg. 303). Barcelona: Altafulla.

L'exactitud de la caracterització de Hegel aconsella que l'adoptem com a punt de partida per a anar distingint, un per un, els trets principals de la categoria.

En la línia del que va proposar Hegel, podem dir que el poema líric és la representació de l'estat d'ànim o l'emoció immediats i instantanis d'un jo dramatitzat, traduïda en una forma verbal breu i concentrada, d'una intensitat d'expressió, una concreció imaginativa i una capacitat simbòlica molt notables.



Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

Com que pràcticament cada concepte dels que integren aquesta possible definició demana ser justificat, i en són uns quants, passarem a continuació a exposar-los separadament.

1.1. Representació d'un estat d'ànim o d'una emoció

La lírica s'allunya considerablement dels altres gèneres literaris principals: no persegueix la representació de la realitat que envolta el subjecte, ni tampoc la creació i la caracterització de personatges independents, ni el desenvolupament d'una història –en el sentit d'un conflicte progressiu que té lloc entre diferents individus–, com, en canvi, sí que s'ho proposen la narració i el drama.

Això no vol dir que en el **poema** no aparegui –seria impossible que no ho fes– el món exterior, els éssers, objectes i situacions de la realitat; vol dir que, quan ho fa, la seva subjectivació és total: el seu paper és el d'un simple pretext per a la meditació, tal vegada l'estímul anecdòtic que ha provocat l'emoció que recrea el poema. La intimitat de l'expressió és tan gran que subjecte (jo) i objecte (realitat) sembla que s'arriben literalment a fondre.

Aquesta **subjectivitat** tan acusada repercuteix directament en el discurs, que es presenta com un autèntic soliloqui, com una confessió que el jo líric s'adreça a si mateix, d'esquena als lectors.

Com que el poeta "ja se sap" les seves coses, pot estalviar-se de fer explícita una gran quantitat d'informació, i al·ludirà als referents sobre els quals parla de manera molt selectiva, amb la mínima despesa de paraules.

Això fa que molt sovint la situació d'enunciació del poema sigui molt el·líptica.

Una *tanka* (poema monostròfic d'inspiració japonesa) escrita per Màrius Torres ens pot servir com a primera il·lustració:

Fulles del trèmol,
 qui tinguéis com vosaltres
 en la ribera
 un viure tan sensible,
 una mort tan secreta.

Màrius Torres, "Entre l'herba i el núvols. Tannkas". *Poesies* (pàg. 82). Barcelona: Ariel.

Com podem apreciar, és la pura emoció allò que posa en marxa el breu poema de Torres. El seu interès no és descriure l'arbre que hi ha vora el riu; ja sap com és i on és. L'arbre no arriba a atènyer una presència empírica independent en el poema, ja que no sabem veure'l més que com a posseïdor de les qualitats que el poeta li atorga: sensibilitat i recolliment; d'aquí prové el fet que li hagi estat destinat el paper d'un suport simbòlic al "moviment interior de l'ànima", per dir-ho amb Hegel. És solament pels ulls del poeta, esbatanats per l'entusiasme o humits de llàgrimes, que podrem veure les coses.

1.2. Immediatesa i instantaneïtat

L'emoció que hem vist que el poeta pretén reproduir és com un esclat de llum, una foguerada extraordinària però momentània, efímera. D'una banda, això explica la immediatesa amb què el poema ens mostra l'experiència; de l'altra, justifica que el poema sigui concebut com l'apoteosi d'aquest instant fugisser i que sovint s'hagi explicat apel·lant al que James Joyce denominava **epifania**: un moment sobtat de màxima lucidesa, en què la visió cristal·litza en una mena de revelació espiritual.

El que fa el poema, doncs, és convertir en **ficció** "l'instant precís en què una cosa exterior i objectiva es transforma i precipita en una cosa interior i subjectiva" (la frase citada és d'Ezra Pound), i això es consuma sobretot en el seu ús del present, com si l'experiència (o el seu record, compte) fos contemporània del moment de la composició i, de retruc, del de la nostra lectura.

No hem d'oblidar mai, però, que la vivesa que els sentiments puguin assolir en la paraula del poeta té el seu origen en un acte conscient de **racionalització**.

Tot això ho podem veure en aquest poema de Marià Manent, que duu per títol "Amb un orgull de seda":

Amb un orgull de seda, de bronze i cel morat,
 immòbil com la pedra,
 plegat el ròssec, llarg, el paó s'ha posat
 sota mateix del cedre.

S'assemblen de dibuix la seva lira
 cansada i la darrera branca, d'un verd humit.
 Núvia fosca, ell em mira
 amb ull indiferent, com l'atzar o la nit.

Marià Manent, "Amb un orgull de seda". *Poesia completa*. Barcelona: Columna (1986).

El poeta ha estat colpit per una visió tan fugaç com intensa: la cua d'un gall d'indi, amb els seus colors tornassolats, posada al costat d'una branca humida de cedre, gairebé idèntiques totes dues. Aquesta semblança inexplicable i el fet que l'espectacle, fruit de la casualitat, l'ignori completament, sumeixen el poeta en profunda meditació, i el poema acabarà sent tan curt, però tan ric, com l'impacte visual, la llambregada del prodigi. En un



Monument dedicat al poeta Màrius Torres, al parc lleidatà al qual dona nom.

El poema segons Paul Valéry

Com pensava Valéry, el poema líric és aquell en què la veu sorgeix directament de les coses que són experimentades com a presents.

La poesia lírica segons James Joyce

Precisament és en boca d'un personatge de Joyce, l'Stephen Dedalus del *Retrat de l'artista adolescent*, que l'autor irlandès va donar-nos una de les millors definicions de la poesia lírica, aquella que la caracteritza com "la vestidura verbal més simple d'un instant d'emoció".

comentari a aquest mateix poema, Manent va escriure: "La poesia ens espera de vegades al cor del silenci, en objectes, en éssers i concordances que inexplicablement se'ns tornen símbols i semblen condensar el misteri del món".

1.3. Dramatització del jo

És famosa una màxima de John Stuart Mill segons la qual la peculiaritat de la poesia és el fet de ser, no "escoltada", com el discurs d'un orador adreçat a una audiència, sinó **escoltada accidentalment**: el poeta no és conscient que hi ha algú que l'escolta, com si diguéssim, pensant en veu alta. Pensem per un moment en el nostre paper com a lectors: ¿no hi ha un inconfusible component d'indiscreció en la lectura d'un poema? En un relat, el narrador va mostrant-nos què passa, qui parla i què fa; sap que som allà delerosos de saber més coses: el lector és un convidat. En un poema líric, en canvi, el lector és un intrús, que ha ficat el nas una estona en la consciència d'un altre.

Curiosament, aquesta és, salvant les distàncies, una característica compartida amb el teatre, a la representació del qual assistim, des de la platea, com a observadors privilegiats i furtius. És en aquest sentit que tot poema és, a la seva manera, dramàtic: és com el parlament que faria un personatge en una obra teatral no escrita, la història, el conflicte, els protagonistes i l'escenari de la qual són implícits en les poques paraules que componen el text. Això dóna idea de l'esforç que pertoca al lector, que haurà d'inferir tot allò que el poema no diu i que haurà de recompondre tot un món a partir d'un sol fragment, això sí, ben significatiu.

En llegir un poema, doncs, estem obligats a fer una certa "composició de lloc" i decidir qui és el parlant, en quines circumstàncies es troba i si sembla que s'adreça a algú diferent d'ell mateix. Per la seva banda, el **poeta**, com el bon actor, ha de saber "entrar en situació", i, preservant la naturalitat del paper que representa, dotar el seu discurs de prou pistes de manera que sigui recuperat el sentit que vol transmetre.

D'això últim es desprèn, doncs, que també la ficció s'interposa entre la persona real de l'escriptor i la veu que sentim com "en confessió" en els versos del poema. Entès com a monòleg dramàtic, el poema vela amb una pantalla la psicologia real de l'autor, i la veu adoptada és la d'una màscara, sobre la superfície de la qual no podem veure res més que els atributs d'un actor. (De manera que quan parlem en termes com "el poeta afirma..." mai no ens referim al poeta en tant que individu real, inscrit al registre civil, sinó a la persona poètica –*persona* vol dir màscara, etimològicament– que la veu del poema construeix.) En la mesura que el poeta sàpiga assumir versemblantment les condicions d'aquesta situació fictícia en què se suposa que està immers, s'accentuarà aquella qualitat el·líptica de què parlàvem més amunt.

Un poema de Salvador Espriu, pertanyent al llibre *Cementiri de Sinera*, ens ho pot fer veure tot més clar:

Sense cap nom ni símbol,
 ran dels xiprers, dessorra,
 un poc de pols sorrenca,
 endurida de pluges.
 O que l'oratge escampi
 la cendra per les barques
 i els solcs dibuixadíssims
 i la llum de Sinera.
 Claror d'abril, de pàtria
 que mor amb mi, quan miro
 els anys i el pas: viatge
 al llarg de lents crepuscles.

Salvador Espriu, *Cementiri de Sinera*. Barcelona: Edicions 62 (Els llibres de l'escorpí/Poesia, 49), 1978.

L'entotsolament del poeta és aquí tan complet, tan aliè a la nostra irrupció en la seva consciència, que ni s'esmerça a formular explícitament allò que pensa. L'escena, meditativa, ens fa imaginar un personatge considerant la seva caducitat lligada a un paisatge mariner anomenat Sinera (no tenim per què saber les singulars connotacions mítiques que Espriu atorga a aquest espai, inversió del topònim *Arenys*).

Fixem-nos que les tres seccions de quatre versos cadascuna que comprèn el poema no arriben a formar cap oració completa. Una fractura separa cadascun d'aquests retalls del jo que, com en l'última part, arriben al pur estil nominal. Podem, és clar, inferir que el poeta està prefigurant la seva pròpia mort, enterrat vora els xiprers del cementiri o cremat i espargit per la platja d'aquest Sinera entranyable, i també que el record del temps viscut, a punt d'arribar a la seva fi, té encara resplendors primaverals, que fan una mica més serena la reflexió del jo poètic. Però haurem estat nosaltres els que haurem mirat de fer encaixar les peces, perquè la veu no es pot expressar de manera més continguda i circumspecta, gairebé, com diu el mateix poema, "sense cap nom ni símbol".

1.4. Brevetat i concentració

Molts teòrics i molt eminents s'han demanat per què el poema líric és tan breu, i de totes les explicacions potser la més senzilla i natural és la donada pel poeta Petrarca, que ja en el segle XIV va intuir que "l'alegria, com el dolor, prohibeix els discursos llargs". En efecte, si el poema vol representar una emoció, i aquesta és passatgera, és lògic que allò que la recrea en sigui també la síntesi, una mena de quinta essència.

La **brevetat** extrema, però, comporta un repte importantíssim per al talent del poeta.

Pensem-hi: com més breu és el text, més gran ha de ser la confiança del poeta que els mèrits d'allò que ha fet poden deixar satisfeta l'expectativa del lector. Qui signa un relat de cinc-centes pàgines té assegurat, en el pitjor dels casos, el reconeixement per la seva tenacitat; qui té la intenció, en canvi, d'entaular una relació amb nosaltres emparat per una dotzena de versos, haurà d'enginyar-se les perquè aquestes poques ratlles s'imposin a la nostra admiració.



Vista aèria del nucli d'Arenys de Mar amb el cementiri a primer terme.

Brevetat ha de ser sinònim, doncs, de densitat, una qualitat de què gaudeix tot bon poema, que serà aquell en el qual no es pugui operar el més mínim canvi sense provocar que tot se'n vagi en orris.

Vegem si és cert o no tot el que hem dit amb l'ajut de "Cel i riu", un poema de Josep Carner:

En tot el cel hi ha un núvol només, que a penes vola.
En tot el riu no passa sinó una barca sola.

I veus ací la lluna que en el seu curs fidel
damunt del riu s'aixeca i es va enfilant pel cel.

El núvol, menys obac, fa encara com qui vola;
jo só menys sol dins de ma barca tota sola.

Josep Carner, *Lluna i llanterna. Obres completes*. Barcelona: Editorial Selecta (Biblioteca Perenne, 23), 1968.

És difícil imaginar un poema que posi en joc menys elements que aquest i que, malgrat l'economia de mitjans, resulti més suggestiu i cordial. Admetem que l'anècdota que el suporta és gairebé insignificant: ha aparegut la lluna sobre el riu per on fa via la barca del poeta. I ja està. Però... A Carner, autèntic mestre de la **condensació**, li han estat suficients tres apariats per teixir tota una xarxa de correspondències entre el cel i el riu, el núvol i la barca, la desesperança i la il·lusió, la solitud i el conhort. La viva sensació d'algú que vol saber-se en harmonia amb l'univers per estar una mica menys deseparat, cap en mitja dotzena de versos, si el poeta és un dels grans.

1.5. Intensitat de l'expressió

Ja anem veient que la concisió del poema no és cap obstacle –ans al contrari– per a la seva màxima elaboració verbal. Precisament sol ser en les miniatures on el dibuix és més precís i detallat.

Que per a assolir aquest grau de perfecció és menester un gran ofici, gairebé no cal dir-ho.

En el poema la llengua es permet un punt d'exhibicionisme, participa de la naturalesa de l'espectacle, notem que té l'orgull de qui sap que està sent admirat per la seva excel·lència. La **creativitat** és segurament la nota predominant de la llengua poètica; aconseguida de vegades per una violència conscient que el poeta fa sobre l'idioma, en d'altres per una combinació xocant dels mots més corrents, el poema esdevé gràcies a la llengua una aventura expressiva. Un prosista genial es pot permetre d'escriure malament, perquè la magnitud i l'interès d'allò que explica arrossegarà igualment els lectors; un poeta no pot fer-ho, perquè, com deia Joan Fuster, "la seva eficiència com a escriptor radica, sobretot, en el fet d'escriure: en l'art d'escriure –en l'art".

Comentari de Stéphan Mallarmé

Mai no serà prou recordada la dita del poeta simbolista Stéphan Mallarmé quan insistia al seu amic Degas, magnífic pintor però poeta només aficionat, que els versos "no es fan amb idees, sinó amb paraules".

Es tracta, per tant, de dur al límit els recursos expressius de la llengua en una execució original i única, condició que de pas explica una altra característica fonamental de la poesia lírica: la seva **intraductibilitat**.

Fóra el cas, per exemple, d'aquest poema de Josep Vicenç Foix, pertanyent al seu llibre *Sol i de dol*:

No pas irós, ni trist, si dellà el riu,
Entre pollancs, veig els celatges verds
D'un capaltard, i d'uns míser coberts
El fum negrós fa el paisatge soliu,

Pens en qui fuig pels colls, ploraire, i diu
Que res no val, i nega l'univers;
I, del compàs i el plom tothora advers,
I del concret, als déus clama si viu.

Puix que un deler m'empeny; i tants d'atzars
Em fan fruir, sense albir, alba i nits,
Els rierols morents en prats florits,

El ras nocturn i el cim desert i, al març,
Els comiats d'amor en rústics bars,
A sol colgant, entre besars humits.

J.V. Foix, *Sol i de dol*. Barcelona: Quaderns Crema (Obra poètica, Minor, 3), 1985.

Cisellada com cadascun dels versos, la **dicció** d'un poema així és sempre fulgurant. Les restriccions de metre i ritme, l'obligació de la rima, els paral·lelismes sobtats entre uns versos i els altres, no són sinó més obstacles que el poeta supera amb virtuosisme, com si més aviat haguessin estat estímuls per a la seva inspiració, com si el poeta fos construït veritablement amb el compàs i el plom que el poema esmenta en un dels versos. El resultat, però, aconsegueix aquella naturalitat artificial que és el segell del millor art, i que fa que cadascuna de les seves solucions sembli imposar-se com a inevitable.

1.6. Concreció imaginativa

En una de les seves famoses converses amb J.P. Eckermann, J.W Goethe va dir que el poeta hauria d'abastar el particular i, si en aquest hi havia alguna cosa d'encertat, representar amb ell l'universal. L'observació és molt exacta. L'essència de l'art ha estat sempre de complaure's en el **detall**, i, en efecte, tampoc no demanem al poeta sinó que sàpiga encarnar el seu sentiment o la seva idea abstractes en una situació concreta, composta de referents i objectes que, en la mesura que els puguem visualitzar, esdevindran el vehicle idoni de l'evocació comunicada. És, de fet, l'operació intel·lectual més freqüent de les que realitzem llegint poemes: el moviment del particular al general, el pas de l'anècdota a la categoria.

Si el poeta tractava de fer únicament un exercici discursiu a l'entorn d'un concepte, entès aquest com a pura abstracció, li resultaria molt difícil sostenir l'atenció del lector, certament, però sobretot li estaria vedant la implicació emocional, fonamental en un tipus de comunicació tan específica com la plantejada pel poema líric.

El pensament del poeta ha de cobrar vida a partir de la seva transformació en **imatge**, és a dir, a partir del moment en què aquell no es conforma a dir el que li passa sinó que ho mostra efectivament.

Si el poeta és hàbil per donar concreció a aquesta "vinyeta" i tenyir-la de nostàlgia, o d'abatiment, o de culpabilitat, o d'eufòria, també nosaltres serem sensibles pel que fa a creure en el seu estat d'ànim i sintonitzar-hi.

L'explicació més difosa d'aquest procediment és la que va fer T.S. Eliot el 1919 quan, en el transcurs d'un assaig sobre el *Hamlet* de William Shakespeare, el va posar en circulació amb el nom de **correlat objectiu**, amb les consideracions següents:

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

T.S. Eliot, "Hamlet and his problems". *Selected Prose of T.S. Eliot* (pàg. 48). Londres: Faber and Faber, 1975.



T.S. Eliot.

Pot ser oportú exemplificar-ho amb un poema de Narcís Comadira, "Escarabats":

Lents, lluent,
per les coves més fosques
que ells mateixos excaven,
fan camí consirosos.
Senten l'altra presència?
Altres èlitres durs?
Dubten, retrocedeixen,
tots amb el seu fardell.
De cop,
hi ha un refrec instintiu.
Goig i dolor? S'ataquen
acarnissadament,
llancen sucs verinosos.
Una dansa macabra
de taüts xarolats.
Hi ha qui perd i qui guanya.

Tu mira-te'ls: recorda
que també et són germans.

Narcís Comadira, *Enigma*. Barcelona: Empúries, 1985.

El poeta, és indubtable, està parlant en realitat dels afanys i fortunes dels homes, però ha decidit no fer-ho directament, sabedor que això el duria amb facilitat a ser massa emfàtic o, si més no, molt poc original. Davant d'aquest problema ha triat una forma ben gràfica d'objectivar el seu pensament: la descripció minuciosa dels moviments gregaris, plens de defici i no sempre conseqüents d'uns escarabats que no podem reconèixer (fins i tot és ociós el record de la fantasia kafkiana) com a propis. El final del poema, d'un inequívoc to moralitzador i didàctic, actua com una mena de revelació del procediment: aquells de qui et parlava, en realitat som tu i jo.

1.7. Capacitat simbòlica

Arribem al final d'aquesta definició desglossada i aquest últim apartat és, d'alguna manera, el delta en què acaben confluint els cursos de tots els anteriors. És el que garanteix que el procés ha estat reeixit i que les paraules del

poema faran mèrits per a la perdurabilitat. Més que una experiència real, el poema en presenta una de virtual –de simbòlica–. Vol dir això que el poema no està veritablement acabat sinó en el moment en què cada lector, amb el bagatge de la "seva" particular experiència, en fa la "seva" lectura i, posant del capital del que ha viscut tot allò que les paraules del text demanen, converteix en "seu" l'esdeveniment del poema.

El semiòleg Iuri Lotman ha explicat aquesta paradoxa en assenyalar que el fet que l'obra artística tanqui i aïlli una vivència determinada confereix a aquesta, automàticament, un **valor universal**, ofert a la consideració de tothom, la fa tornar un veritable model del món.

Al capdavant, el poema líric no aspira a cap altra cosa que al mateix que un bon drama o una bona novel·la, això és, a referir en tota la seva complexitat una circumstància humana; l'únic especial és que la via que ha triat és molt *sui generis*: una mena de "sortilegi verbal" que de vegades pot desafiar la lògica, i una veu en *off* que, en el moment que ens disposem a llegir, passarà a ser la nostra.

Amb aquests ingredients, el que haurà començat sent d'una sola persona, haurà passat a ser de tothom, un **patrimoni col·lectiu** que tindrà la naturalesa del símbol o del mite.

Ja per acabar, i com a exemple del que hem dit, llegirem "Tarda fosca", de Joan Vinyoli:

Ets una tarda fosca amb crits vermells
al fons d'un bosc d'alzines negres.
Jo vaig cap al crepuscle
tentinejant,
carregat amb un gran feix de llenya
molt seca.
Vols ajudar-me a suportar aquest pes,
a encendre un petit foc
per escalfar-hi
les mans tan buides de tots dos?

J. Vinyoli, *Ara que és tard*. Barcelona: Edicions 62 (Els Llibres de l'Escorpí/Poesia, 27), 1975.

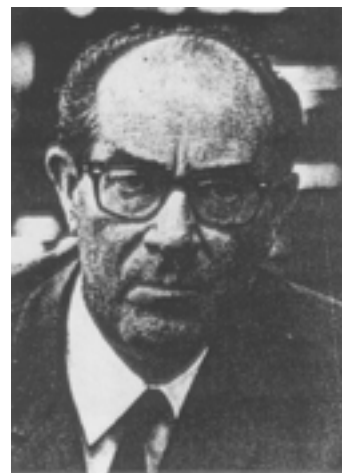
Ningú no dubtarà que som davant d'una experiència transcendent, no pas davant d'un simple incident al bosc, per bé que sigui aquest el correlat per tenir-hi accés. El poeta ens fa ingressar en un àmbit simbòlic des del primer vers mateix, en què el "tu" és identificat amb el paisatge ombrívol que el jo sembla transitar. L'aclaparament del subjecte poètic, la seva desamparança, tot i que no en sap la causa, podem arribar-los a comprendre: ens podem imaginar perfectament –posar-los de la nostra memòria– el bosc amenaçador, la llum a punt d'extingir-se, el pes insuportable.

La súplica final, que fa pensar que es tracta d'un poema d'amor, la rebem de manera commovedora per l'apel·lació directa, com si també prengués el lector per un destinatari. Tots dos tenim les mans buides, recorda el poeta, i no cal afegir res més per recordar-nos que la seva solitud pot ser també la que algun cop ha sentit cadascú. Un poeta líric tan sensible com John Keats va deixar escrit que la poesia "hauria de colpir el lector amb la traducció en paraules dels seus pensaments més alts, fent-los aparèixer gairebé com un record".

Lectura recomanada

Si us interessa aprofundir en el pensament de Lotman podeu consultar:

Lotman, I. (1970). *Estructura del text artístic*. Madrid: Istmo, 1988.



Joan Vinyoli.

2. Llegir poesia: dificultats i estratègies

2.1. La dificultat poètica

No és cap secret –ni és cap vergonya reconèixer-ho– que llegir poesia resulta difícil, fins i tot per a qui ja té alguna experiència com a consumidor de literatura, per exemple, com a lector de textos narratius. "No m'agrada", "no hi trobo res", "no l'entenc"... són alguns dels comentaris més freqüents entre els molts que manifesten aquesta resistència.

L'estudi d'I.A. Richards

Un dels millors estudis sobre les dificultats que comporta la lectura de poesia és el llibre *Crítica pràctica*, que I.A. Richards va escriure el 1929. Professor de Cambridge aleshores, Richards va aprofitar els mateixos comentaris escrits dels seus alumnes per a detectar-ne els problemes principals.

Però és evident que no n'hi ha prou de dir que la poesia és molt difícil i plegar-se de braços. No podem esperar que el poeta vingui a explicar-nos-ho més clar; caldrà que siguem nosaltres els qui anem al seu terreny, i que comencem per preguntar-nos què ens ho fa tan costós i tan poc gratificant, això de llegir poemes: si arribem a precisar on és la dificultat, és lògic que serem més a prop de poder superar-la.

Per què resulta tan fàcil acceptar les convencions d'un relat o d'una obra dramàtica? Per què accedim tan de bon grat al fictici món d'una novel·la o ens abelleix tant d'acomodar-nos en la butaca d'un teatre (o de seguir el darrer serial televisiu)? La resposta és fàcil: un grapat de personatges passen a encarnar una acció davant nostre i ens proposen d'acompanyar-los en els seus afanys i peripècies; i ens hi avenim, és clar: ens guanya l'interès, saber què passarà, com i quan.

Quina és, en canvi, la reacció inicial d'un no lector de poesia en trobar-se al davant del poema? Una curiosa barreja d'**incomoditat** i **estranyesa**.

Assisteix (imaginem-nos-ho: potser per primer cop) a un tipus de missatge absolutament excepcional, que no s'assembla a cap altre, i que presenta unes característiques –totes les esmentades en l'apartat anterior– a les quals no està gaire acostumat. D'entrada, la brevetat del text, en un temps en què prima l'estètica del videoclip, el flaix informatiu i la fragmentació discursiva, no hauria de resultar-li xocant, però més que un estímul a la lectura en una vida moderna presidida pel rellotge i la manca de temps, aquesta qualitat la considerarà el no lector com un demèrit afegit: "I ja està? No hi ha res més? Una cosa tan curta no pot ser de gran valor...".

A més, la seva ullada ràpida sobre el paper descobreix una mínima proporció de lletra impresa i una abusiva, malaguanyada quantitat de paper en blanc tot al voltant del text, cosa que, de pas, li farà malfiar-se de l'editor, que bé hauria pogut compaginar el volum en menys d'un terç de l'espai que ara ocupa i demanar-ne la meitat del preu actual.

Enceta la lectura i, oh sorpresa!, escolta la veu d'algú que no es presenta i que s'expressa com si pensés en veu alta, i que parla d'unes coses que només ell sembla conèixer.

Continua llegint i, a mesura que creixen el seu nerviosisme i la impaciència en veure que no passa res, el no lector aprecia també que aquelles paraules que va posant juntes, dites a poc a poc, sonen amb una **cadència** regular, amb una retirada a allò que el no lector només recorda de les cançons de quan era petit, i això acaba de desconcertar-lo, perquè ja no sap què pretén l'autor del text, si informar-lo, preocupar-lo o bé rifar-se'n.

Malgrat l'exageració de la caricatura, hem de convenir que una part d'aquestes reserves l'ha tinguda tothom la primera vegada que s'ha posat a llegir poesia. I molt possiblement la raó és que ha intentat comportar-se com davant de qualsevol altre text sense adonar-se que la naturalesa d'aquell era d'una mena radicalment diferent, que impedeix llegir-lo com una notícia periodística, o com un prospecte mèdic, ni tan sols com una narració corrent.

El problema, en una paraula, és que no solem buscar en el poema allò que està disposat a oferir-nos, i en canvi li reclamem allò que manifestament ens negarà.

Si el poema és un text especial caldrà, doncs, llegir-lo també d'una manera especial.

2.2. Estratègies de lectura del poema líric

D'entrada, una reflexió s'imposa: hem de fer per manera de no abandonar l'intent de comprensió del poema fins que no hàgim esgotat totes les vies possibles.

Per què no l'entendem encara, després d'unes quantes lectures? Se'ns ha escapat potser alguna referència cultural que desconeixem? El poema és tot ell una construcció simbòlica sobre un referent misteriós? Està realment pensat per a ser comprès racionalment i no per una pura associació d'idees, com els textos del surrealisme?

Lectura complementària

Llegiu les reflexions de Joan Ferraté sobre "La forma dels poemes" (text núm.1) i la "Introducció" a la lectura del poema de T. S. Eliot, "Terra gastada" (text núm.2), que teniu disponibles al web de l'assignatura.

La resistència de la poesia a ser entesa

Tinguem ben present aquella dita del poeta americà Wallace Stevens segons la qual "la poesia s'ha de resistir a la intel·ligència gairebé amb èxit"; en aquest "gairebé" hi ha inscrits els termes de la nostra transacció amb el text.

No cal dir que algun cop la resposta serà tan senzilla com que estem davant d'un poema dolent, però a aquesta conclusió no hi hem d'arribar sinó després d'haver passat per totes les altres hipòtesis –fins i tot aquella que diu que en cas de dubte ens preguntem si allò que sembla un error o un defecte no pot ser precisament la virtut principal del poema.

L'actitud que millor escau a un lector de poesia, en definitiva, és la d'una pacient bona voluntat. Avui que tant es parla de la presumpció d'innocència per als inculpats de qualsevol delictes, nosaltres hauríem de ser capaços d'atorgar al poema una veritable "presumpció de sentit". Les seves premisses haurien de ser que ningú no es posa a escriure res que no tingui un **significat** o un altre (i encara menys sota la denominació "poema") i que, mentre no es demostrï el contrari, el poeta sap perfectament el que fa i té fins el més mínim detall del poema absolutament sota control.

La conclusió òbvia d'aquesta actitud de lectura és que la nostra missió és d'esbrinar, no tant què diu el poema, com què pot haver aconsellat el poeta de dir-ho com ho diu: el perquè, en una paraula, de la forma escollida.

És evident que al poema, cal acostar-s'hi amb atenció i tacte, exactament com faríem amb un desconegut que ens han acabat de presentar. Com ha escrit Robert Scholes, llegir un poema el primer cop és com entaular una relació amb una persona: una conversa inicial de tempteig pot dur a la simpatia, al disgust, a la indiferència, a dotzenes d'actituds entre l'amor i l'odi; si la relació va endavant, guanyarà en intimitat i aquella cortesia superficial del principi esdevindrà un intercanvi profund d'idees i sentiments.

Sigui com sigui, perquè això passi cal un altre ingredient indispensable, igual com passa amb els amics: l'**assiduitat**. No pot aprendre a llegir poesia qui no la sovinteja: la pràctica, millor com més abundant i variada, ens avesarà a conèixer altres accents, altres maneres de fer.

Perquè si hi ha alguna màxima indiscutible en aquesta qüestió és aquella que diu que cada poema que llegim amb cura ens ensenya alguna cosa sobre com cal llegir-ne un altre.

2.2.1. Anàlisi del poema líric "Kore", de Gabriel Ferrater

Perquè les estratègies que hem vist fins ara no quedin limitades a un grapat de bones intencions, pot ser bo que entrem de ple a "barallar-nos" amb un d'aquests poemes que semblen incomprensibles en les primeres lectures, un

Lectura recomanada

És interessant llegir el que escriu Scholes sobre les estratègies de la lectura de poemes lírics:

Scholes, R. (1969). *Elements of poetry*. Nova York: Oxford University Press.

poema el comentari del qual pretén servir de **model d'anàlisi**, per tal com el llegirem intentant de reproduir, pas a pas, totes les operacions que ens han dut fins a atribuir-li un sentit.

Analitzem, doncs, "Kore", una de les composicions incloses per Gabriel Ferrater en el seu llibre del 1966 *Teoria dels cossos*:

Kore

Somriu cada vegada
que una altra cosa d'ella
mereix un amor teu.
Somriu quan tu surts d'ella
i es torna a cloure intacta.
Somriu d'una tendresa
que no us suplicarà
(tu, amb el teu món àvid)
que li'n digueu bondat,
i a penes endevines
com s'absorbeix. Encara
li cal sumar-se. Encara
va naixent el seu cos.

Gabriel Ferrater (1989). *Teoria dels cossos* (ed. original 1966). Barcelona: Empúries (El Ventall, 10).

1) Racionalització del missatge i establiment de la situació d'enunciació del poema

Molt abans de provar d'establir ni tan sols la més prudent de les interpretacions, hem de començar per estar segurs de què diuen les frases del poema en un nivell de simple coherència textual, lingüística. Cal, doncs, que posem ordre en la llengua, que identifiquem funcions, objectes, subjectes, complements... –que n'endrecem la sintaxi, en definitiva–. No sempre caldrà que ens lliurem a aquest exercici exhaustiu, ni l'haurà de menester qui ja en sàpiga molt, de llegir poesia, però de vegades serà essencial per a identificar la circumstància concreta des de la qual es dreça la veu del poema.

En un poema com "Kore" és imprescindible començar per desfer les ambigüitats que presenta el discurs si volem conèixer coses fonamentals com ara qui parla i de qui. Per exemple: en el text (vv. 1, 4 i 6) llegim tres vegades "somriu". El verb, descriu o invita? És a dir, és un present d'indicatiu en tercera persona del singular, o bé un imperatiu? Sense decidir això, o sense decidir qui és el "tu" a qui s'adreça el text, o el "vosaltres" implícit en el v. 7, o quin és l'antecedent del pronom feble del v. 9, o, per acabar, quin és el subjecte dels tres darrers verbs, és materialment impossible interpretar el poema.

La **llengua**, doncs, precedeix tota lectura; i la socorre, és clar, perquè és ella també la que ens permet dissipar les incògnites.

Així, "somriu" sembla molt millor considerar-lo com un present referit a "ella" que no pas com a imperatiu, molt poc natural en un context en què el verb de la subordinada és un inequívoc present (l'imperatiu demanaria una consecució amb subjuntiu o bé amb futur: "cada vegada que una altra cosa d'ella *mereixi* o *mereixerà* un amor teu...").

Feta aquesta opció, sembla clar que fins al v. 7 la situació del poema és cosa de dos: "ella" i "tu" (i la veu de qui parla, és clar, però sobre aquesta figura ja hi tornarem després). Comporta el plural del pronom "us" cap canvi radical, una inclusió massiva de nous personatges? No ho sembla. El parèntesi immediat s'encarrega d'aclarir qui compon aquest col·lectiu hipotètic: "tu, amb el teu món àvid", que és tant com dir: "tu i tot el que t'envolta, les teves coses, la teva manera de fer, etc.". Continuem, per tant, amb els mateixos elements en joc.

Quant al pronom "en" del v. 9, direm que al·ludeix clarament a "tendresa", el seu únic antecedent possible, i que el "s'absorbeix" del v. 11 no pot sinó, com a reflexiu, fer referència a "ella"; la raó per la qual l'absorbida no pot ser la "tendresa", per exemple, és, un cop més, gramatical: aquesta lectura reclamaria un relatiu ("i *que* a penes endevines com s'absorbeix") inexistent.

"Ella" és també, finalment, el subjecte de les dues últimes frases, amb la qual cosa el poema revela una homogeneïtat notable i una aplicació obedient de les regles de la coreferència.

No és casual que Gabriel Ferrater, un poeta amb una important faceta com a lingüista, que fins i tot va traslladar a les seves composicions problemes teòrics d'aquesta disciplina, ens hagi parat tot aquest dispositiu d'**ambigüitats** per a fer-nos vacil·lar i obligar-nos a llegir amb la màxima atenció. Com tampoc no hem d'oblidar que aquesta feina nostra no és ociosa, i encara menys amb un poeta que proclamava que tot poema ha de començar per tenir tant de sentit com una carta comercial.

Una qüestió quedava pendent: tenim dos personatges o tres, si comptem el jo que parla? El cert és que aquí ja no n'hi ha prou amb la simple competència lingüística perquè puguem reconèixer a "Kore" una convenció literària, molt habitual en la poesia contemporània, com és que el jo poètic s'adreci a si mateix desdoblant en un "tu", exactament com si el poeta interpel·lés la seva pròpia imatge reflectida en un mirall. Obviar aquest fet no conduiria necessàriament a una interpretació desencertada, però la intimitat que semblen compartir el "jo" i el "tu" d'aquest poema tant pel que fa a experiències com a pensaments fa molt raonable que pensem que el poeta s'ha servit d'aquest desdoblament per a objectivar millor les seves reflexions.

2) Caracterització de l'actitud del poeta

Gabriel Ferrater, poeta i lingüista

La faceta de lingüista de Ferrater queda palesa en poemes com "El mutilat" o "Cançó del gosar poder", que juguen sense dir-ho amb el pronom personal i els verbs modals catalans, respectivament.

Quan ja hem esbrinat a qui corresponen les veus que sentim en un poema i quins són els personatges en conflicte, és molt important que pensem atenció al to que es desprèn de les paraules del poeta, perquè, sobretot si l'anècdota és confusa, aquesta dada podrà servir-nos per a apreciar quina mena de valoració emet el poeta a propòsit de l'experiència poetitzada i d'aquesta manera, com és natural, comprendre-la millor.

Per tant, demanem-nos-ho: Sembla el poeta afligit, molest, entusiasmat, temorós, assossegat...? Multipliqueu els adjectius que facin al cas i estareu considerant així tot d'estats d'ànim des dels quals el poeta pot estar valorant la seva anècdota.

La **subjectivitat** tenyeix sempre d'un color o d'un altre les paraules del nostre discurs, i és per això que la tria i l'arranjament concrets de què aquestes hagin estat objecte són sempre el millor indicatiu del que pensa i sent qui parla.

Cap moment millor que aquest per a recordar que tot poema cal llegir-lo en veu alta i natural, i que això cal fer-ho sempre, perquè aquest és el test òptim de la seva capacitat expressiva, del seu accent i dels matisos peculiars.

Pel que fa al nostre poema, sembla que hi predomina el to contingut, ponderat, com d'algú que intenta entendre molt bé algun fet inusitat i l'analitza meticulosament. Si per fi n'assagem una **interpretació**, haurem d'advertir que el poeta pretén explicar-se la conducta de la seva estimada (els termes en què es presenta el text fan pensar aviat en un vincle sentimental), en la qual semblen repetir-se unes mateixes actituds que, pel cap baix, desconcerten el jo poètic.

En aquest sentit és molt significativa la reiteració del "somriu", però sobretot pels contextos en què apareix: el personatge femení somriu però no en agraïment de res, sinó per la satisfacció mateixa d'estar oferint "amor" i "tendresa". La comparació d'aquest tarannà complaent, gairebé submís, d'ella, amb el caràcter del jo poètic origina una tensió notable, basada en el contrast entre "tendre" i "àvid", que causa la perplexitat del poeta ("a penes endevines/ com s'absorbeix") i el seu intent d'explicació del cas, formulat en les dues últimes frases del text (vv. 11-13), que funcionen com a **epifonema**.

Per mirar d'entendre les enigmàtiques paraules finals hem de tornar un cop més als versos anteriors; cal que apreiem què és exactament allò que el poeta troba extraordinari del comportament de la seva amant. No és tant que prodigui amb ell tota mena d'atencions com el fet que en cap moment no aspiri a ser premiada o recompensada per fer-ho. Ella estima sense pretendre que li sigui reconegut, sense voler passar per "bondadosa". I això és el que algú que pertany a un "món àvid" considera insòlit.

Epifonema

Amb aquesta paraula designem tota conclusió d'un poema que, com aquí, adquireixi caràcter de sentència, de resum valorador de tot allò precedent.

L'explicació adduïda, objectiva però amarga, ens ajuda a conèixer millor aquests personatges: segons el poeta, ella és massa jove encara per a actuar com fan els adults, interessadament, vanitosament. "S'absorbeix" no pot significar sinó que ella es reté, es limita, s'absté de pidolar cap reconeixement. "Encara/ li cal sumar-se" insisteix en la mateixa direcció, però introdueix la idea que amb el temps s'acabarà "sumant" (acció expansiva contrària a la d'absorbir-se), això és, la maduresa la farà egoista, àvida d'afalacs, petulant. "Encara/ va naixent el seu cos" apunta inequívocament tant a la joventut i la innocència de qui ja sabem que és una noia com al fet que arribarà un moment que aquest cos (aquesta personalitat) deixarà de néixer (i això equival a morir, moralment parlant), com el poeta sap per experiència pròpia, perquè ja hem vist que no es compta entre els joves.

En darrer terme, doncs, el poema explora una peculiar faceta de l'amor com és la relació entre dues persones amb una diferència notable d'edat i, consegüentment, d'experiència i –si subscrivim la dura visió de Ferrater– de corrupció.

Com hem pogut veure, construir una interpretació obliga sempre a anar contínuament de la valoració dels detalls a la del conjunt i a l'inrevés, provant tot-hora de confirmar les hipòtesis que a cada moment ens provoca un aspecte del text o un altre; un moviment perpetu entre els dos pols que acostuma a rebre el nom de cercle hermenèutic.

3) Precisió de l'anècdota

Un cop feta la composició de lloc, identificada la veu del jo poètic i apreciat l'estat d'ànim que aquesta revela, cal, si és possible, reconstruir la peripècia del poema o, si més no, la **situació concreta** que el genera.

El que cal és, doncs, precisar no pas cap experiència real que pugui haver suscitat la composició del poema, sinó l'anècdota, el fet particular que assagen de descriure les paraules del text.

Tot i que som davant d'un poema força abstracte i que, en benefici de la reflexió moral, ha estat reduïda al mínim la presència d'elements descriptius, entre els pocs i imprecisos detalls del poema, n'hi ha prou per a adonar-se que el poeta parla des d'una situació molt definida: una relació amorosa estable (com a mínim duradora, perquè el "cada vegada" i "una altra cosa" dels vv. 1-2 fan pensar en unes accions reiteratives), en la qual, com ja hem pogut comprovar, l'actitud amable i gairebé submissa de la noia –allò que ofereix– no sembla proporcionada amb les satisfaccions que pot esperar del jo poètic; els vv. 4-5 semblen al·ludir clarament a una relació física ben poc plaent per a la jove i que, tanmateix, ella sembla perdonar.

La manca de qualsevol altra referència "narrativa" unida a la notable brevetat del poema en subratlla encara més el caràcter valoratiu.

4) Reconeixement de possibles al·lusions

Fins aquí les operacions descrites són les que idealment pot efectuar qualsevol lector (amb alguna experiència de lectura de poesia, per descomptat) sense altre auxili, però, que la lectura atenta del text i, a tot estirar, el recurs al diccionari quan no s'està del tot segur del significat d'algun mot: llevat d'això, tot és al text. Tot? Bé, no sempre.

De vegades pot ser que el poeta al·ludeixi a algun **referent** (històric, geogràfic, mitològic, etc.) la informació sobre el qual pot il·luminar el sentit del text; aleshores caldrà documentar-se'n amb l'ajut de les fonts adequades.

En aquest poema és evident que s'ha jugat amb una referència cultural que qualsevol enciclopèdia podrà esclarir-nos: el títol, "Kore", al·ludeix a un tipus d'estàtua molt corrent en l'art grec arcaic (cap als segles VII-V abans de Crist) que es caracteritza perquè representa una noia somrient i en actitud sol·lícita, com de qui fa una ofrena, amb una mà estesa o bé descansant sobre el pit, una figura habitual que molts identifiquen amb la d'una donzella al servei d'alguna deïtat d'aquell període.

A hores d'ara estem ja en disposició d'apreciar fins a quin punt és oportuna l'**analogia** implícita proposada pel poeta: com la *kore* antiga, la seva amant observa una mateixa actitud submissa i oferent, alhora tan impertorbable com la de l'estàtua.

Algú podria dir que aquesta consulta, a la vista del títol, era la que calia fer en primer lloc i no en l'últim; no es pot negar que fent-ho així també es podia arribar a una bona lectura del poema, fins i tot a haver esvaït de seguida algun dels dubtes inicials, però també és cert que actuar així per sistema té sovint com a conseqüència el fet d'infravalorar la nostra pròpia capacitat per a fer que tinguin sentit els textos, d'acontentar-nos amb tot d'informacions perifèriques que no són al poema i, fins i tot, de promoure lectures aberrants (aquí, per exemple, la d'haver cregut que el poeta parlava efectivament d'una estàtua).

Primer de tot cal intentar fer cabal d'allò que ha escrit el poeta; després, com en cercles concèntrics cada cop més amplis, com els que fa una pedra en ser llançada a l'aigua, ja vindran tota una sèrie d'informacions que enriquiran el text perquè el relacionaran, en tots els aspectes, amb el món.

Així, doncs, podem constatar que aquest poema és perfectament representatiu del conjunt del llibre al qual pertany, *Teoria dels cossos*, per una sèrie de raons:

- 1) Presenta la relació entre un amant madur i una jove inexperta, relació que podem, per tant, qualificar de "pigmaliònica" i que és a la base de molts altres poemes del volum.
- 2) Gabriel Ferrater el va compondre arran de la crisi sentimental experimentada amb la seva separació d'Helena Valentí.
- 3) La poètica ferrateriana, present al llarg de tota la seva producció, anima també "Kore" en fer-ne una reflexió sobre la formació de la personalitat i sobre les repercussions que les relacions entre els homes i les dones acaben tenint sobre la vida moral, veritable centre d'interès de la poesia de l'autor.

I segurament n'hi deu haver moltes altres. En tot cas, la fi de la investigació serà cada lector qui decideixi de posar-la en un lloc o en un altre, però amb la certesa que, en rigor, el sentit irradiat pel poema mai no té, literalment, cap límit definitiu, i que, precisament per això, esdevé inesgotable.



Gabriel Ferrater.

Resum

En aquest mòdul didàctic hem tingut ocasió de comprovar que la poesia lírica és un gènere d'expressió fortament estilitzada i convencional, que ha de ser objecte d'unes pràctiques de lectura i interpretació molt diferents de les usuals, tant d'aquelles que activem en llegir textos no literaris com de les que solem aplicar a gèneres com la novel·la o el teatre, caracteritzats pel desenvolupament d'una història i un ús, en general, molt més literal i pràctic de la llengua.

Hem pogut descobrir també com els poemes solen presentar, de manera concentrada i concisa, l'enunciació d'una veu íntima i subjectiva, que sembla ignorar l'audiència de cap lector i que es consagra a evocar amb intensitat i vivesa algun moment d'experiència que el jo poètic considera d'especial significació. El caràcter marcadament el·líptic d'aquesta mena de confidència accidental, la seva elusivitat, són els causants que la lectura del poema hagi de començar per l'establiment de la presumpta situació d'enunciació del poema i que demani una atenció extraordinària per tot allò que tant les paraules escollides pel poeta com les imatges que aquestes permeten construir, semblen suggerir més enllà del seu significat literal.

Finalment hem pogut fer-nos càrrec de l'esforç i la cautela amb què cal escometre la interpretació d'un poema, conscients que el lèxic, les figures, la disposició lògica fins i tot poden ser un parany per a lectures precipitades. La restitució d'un significat racional del poema basada en una anàlisi de la seva coherència lingüística s'ha revelat imprescindible, com també un control sostingut de la que sembla l'actitud predominant del poeta en l'exposició del seu estat d'ànim.

Els avenços en aquest terreny, com hem pogut apreciar al final, són els que poden donar fonament a qualsevol intent de recuperació de l'anècdota concreta que l'autor ha volgut poetitzar, com també a la més prudent de les interpretacions pel que fa al sentit global, intenció, originalitat i valor de l'experiència única que anima tota creació verbal concebuda com a poema líric.

Activitats

1. Comenteu les afirmacions del poeta i crític mexicà Octavio Paz pertanyents al seu llibre *El arco y la lira* (1956), amb relació al problema teòric de la definició de la poesia lírica:

"El poema traza una raya que separa al instante privilegiado de la corriente temporal: en ese aquí y en ese ahora principia algo: un amor, un acto heroico, una visión de la divinidad, un momentáneo asombro ante aquel árbol o ante la frente de Diana, lisa como una muralla pulida. Ese instante está ungido con una luz especial: ha sido consagrado por la poesía, en el sentido mejor de la palabra consagración. A la inversa de lo que ocurre con los axiomas de los matemáticos, las verdades de los físicos o las ideas de los filósofos, el poema no abstrae la experiencia: ese tiempo está vivo, es un instante henchido de toda su particularidad irreductible y es perpetuamente susceptible de repetirse en otro instante, de reengendrarse e iluminar con su luz nuevos instantes, nuevas experiencias."

Octavio Paz, *El arco y la lira* (1956, pàg. 186-187). Mèxic: Fondo de Cultura Económica.

2. Llegiu el llibre *Crítica práctica* d'I.A. Richards (Madrid: Visor, 1991), en el curs del qual són descrits els principals errors, interferències i prejudicis que solen entorpir la lectura de poesia. Pareu atenció als extractes de les redaccions dels alumnes que Richards analitza i verifiqueu si presenten alguna dificultat de lectura que pugueu sentir com a pròpia.

3. Llegiu amb molta atenció els poemes que trobareu al web de l'assignatura "Gacela del niño muerto", de Federico García Lorca (text núm. 3), i "El pàl·lid anònim", de J.V. Foix (text núm. 4). Adopteu el model d'anàlisi que us hem proposat en el mòdul i consigneu en un comentari cadascun dels passos que aneu fent en l'atribució d'un sentit al poema.

Exercicis d'autoavaluació

1. Enumereu almenys tres diferències que permetin distingir el gènere de la poesia lírica dels de la narrativa i el drama.

2. Identifiqueu en els tres poemes següents de Matsuo Basho, autor japonès del segle XVII, traduïts per Miquel Desclot, els principals trets diferencials de la poesia lírica:

En la mar fosca només el crit és d'un blanc tènue.	Moment de calma: la veu de la cigala fendeix la roca.	Ningú no fressa el camí que segueixo. Final d'octubre.
--	---	--

3. Analitzeu els poemes següents de Josep Carner (1914) i Joan Vinyoli (1984) i digueu quins són els correlats objectius que s'hi han utilitzat, i quins els sentits de què s'han omplert:

<p>Del cel em peixen les rosades blanques, jo tinc l'amor del ventitjol més franc i veig l'alba primer que mes germanes: só la fulla més alta d'un pollanc.</p> <p>Sola dansant en mes diades vanes, de mes germanes he traït la sang: em són llurs vagaries tan llunyanes com l'ull negre del pou i el núvol blanc.</p> <p>Tu, vell destí, que tan sobrega em feres: que a les ratxades tardorals primeres caigui del cim de mon etern abril,</p> <p>vegi el fullam que canta i s'esgarrria i cada giravolt de ma agonia sigui el salut a una germana humil.</p>	<p>M'he tornat una bola de billar de vori que rodola empesa sempre pel tac sinistre i dolorosament, topant contra les bandes del rectangle, és repel·lida amb seca violència, sense parar.</p> <p>No puc ja més, retira'm del feltre verd, jugador empedreït, deixa'm sentir com van caient les hores, com cessen el soroll i el moviment, com, inactiu, el vori es fa de cera, que fondrà, al capdavall, la mà del foc.</p>
---	--

4. En relació amb el problema de la dramatització del jo, llegiu al web de l'assignatura el poema "El mutilat", de Gabriel Ferrater (text núm. 5). Quantes persones intervenen en l'anècdota del poema? Quina particularitat en aquest sentit presenta el poema?

5. "El joc de l'oca" és un poema de Joan Brossa, del llibre *Em va fer Joan Brossa* (1951) sense cap dificultat aparent de lectura. Llegiu-lo i reflexioneu sobre quina és la interpretació que reclama:

Em surt un número que m'obliga
a situar-me damunt una oca.

Torno a tirar.

Laberint. Pago cinc punts.

19. Posada. Pago tres punts i reposo dues jugades.

És de tots conegut l'èxit aconseguit pel joc de l'oca. Arribo segon al número 63.

Solucionari

Exercicis d'autoavaluació

1. A la pretensió de representar una realitat objectiva pròpia de la narrativa i el drama, la poesia lírica hi oposa uns continguts absolutament "subjectius". Si aquells gèneres són dinàmics, en la mesura que reproduïxen el pas del temps, la lírica és "estàtica", evocació immòbil d'un instant d'experiència. La preponderància de l'acció sobre la paraula i el caràcter discursiu de narracions i obres dramàtiques contrasta també amb la "brevetat" del text líric i la seva explotació de la densitat semàntica del llenguatge.

2. Aquestes peces breus (*haikus*) de Basho permeten acostar-se perfectament, amb tota nitidesa, a les marques distintives del gènere: projecció del jo sobre la realitat; utilització de referents naturals com a pretext per a representar una emoció; captació deliberada del moment fugisser i irreplicable; extrema economia descriptiva; discontinuïtat del discurs, que elideix nexes innecessaris; respecte escrupolós per una pauta mètrica tot i les seves restriccions...

3. Carner utilitza el correlat de la fulla més alta d'un pollancre per tal d'objectivar el caràcter d'una persona solitària, superba però també de vida espiritual més elevada, en al·lusió bastant explícita a la figura romàntica de l'artista com a individu excepcional. Amb la imatge d'una bola de billar que roda sense descans a mercè dels cops d'un jugador incansable, Vinyoli ha volgut referir-se a la pròpia existència del jo poètic, vista com un curs atzarós i sense sentit, del qual aquell vol, fatigat, descansar definitivament.

4. El poema de Ferrater presenta una situació absolutament tòpica dintre de la tradició poètica occidental: un amant no correspost s'adreça a la dama que l'ha refusat. Només dues són, per tant, les persones que intervenen en la situació enunciativa. La particularitat genial del poema, això no obstant, és que el jo poètic al·ludeix a ell mateix com si es tractés d'una tercera persona i fossin tres els subjectes en acció: el final del poema s'encarrega de desvelar que els pronoms "ell" i "jo" designen la mateixa identitat.

5. Hi ha la possibilitat, naturalment, de llegir "El joc de l'oca" com una simple entremaliadura, una provocació artística en la línia del que es coneix com a *ready-made* (exhibició d'un objecte qualsevol en qualitat de creació digna d'atenció estètica), però no és menys cert que la composició anima també a veure en el popular joc un correlat de la mateixa vida, amb les seves penes i alegries, aquí representades analògicament en les incidències d'una partida no del tot afortunada per al jo poètic.

Glossari

estaticisme *m* Propietat característica del poema líric en què la reproducció de la fluència del temps, indispensable per a la narrativa i el drama, queda per definició exclosa dels propòsits del poeta. Ben altrament, el que fa aquest és abocar en el poema la impressió causada per un fet revelador, epifànic (vegeu el subapartat 1.2 del mòdul). L'absència d'acció queda compensada per una progressió d'imatge a imatge que aprofundeix en la veritable essència del moment recreat.

imatge *f* Resultat de la capacitat que el llenguatge té de representar coses, accions i situacions com a objectes d'una experiència de percepció sensible. Servides per a un ús figuratiu o bé literal de la llengua, les imatges apel·len a les nostres sensacions –visuals, auditives, olfactives, gustatives, tàctils– i són determinants perquè el poema assoleixi la concreció que el farà expressiu, en haver donat a l'experiència evocada, sigui quina en sigui la naturalesa, real o onírica, la nitidesa necessària perquè el lector pugui representar-se-la mentalment.

jo poètic *m* Designació convencional amb què ens referim a la veu que parla en un poema, amb el benentès que pertany a una identitat fictícia, circumscrita exclusivament al text i que en cap cas (per molt fàcil i temptadora que sigui la lectura en clau autobiogràfica) no hem de referir al jo real de l'autor que signa el poema.

monòleg dramàtic *m* Tot i que en origen el terme definia un model molt concret de poema, popularitzat a l'Anglaterra victoriana pel poeta Robert Browning, en què el parlant és un personatge imaginari que s'adreça a un altre d'igualment imaginari en un rerefons històric colorista, el cert és que la crítica del nostre segle l'ha passat a usar de manera molt laxa per a referir-se a tot poema en què el jo poètic apareix caracteritzat com a individu que parla des d'una circumstància molt particular (vegeu el subapartat 1.3 del mòdul).

situació d'enunciació *f* Des del moment en què el text del poema no és un simple "enunciat", sinó que se suposa dit per algú i és, per tant, llengua en acció, discurs, "enunciació", es pot inferir, en una gran quantitat de poesia moderna, que les circumstàncies especials en què és immers el jo poètic en el moment que figura que s'expressa són significatives i que aporten una informació inestimable amb vista a comprendre el sentit del poema

subjectivitat *f* Per les raons adduïdes en el subapartat 1.1 del mòdul, és la qualitat veritablement distintiva del discurs líric, en què no hi ha cap realitat independent de la consciència que la recrea i que tan estretament hi ha implicat les seves idees i emocions. D'alguna manera, es pot dir que tota la feina del poeta a l'hora de subjectar-ne l'experiència a una mètrica, unes imatges i uns correlats, està presidida, invertint el procés, per la voluntat d'objectivar els continguts d'aquella, de fer-los accessibles a d'altres individus, els lectors.

to *m* Qualitat de vital importància per a la comunicació de l'experiència poètica; de la mateixa manera que l'entonació amb què fem un comentari enmig d'una conversa pot marcar amb una gran varietat de matisos –d'afecte, incredulitat, ironia, entusiasme, etc.– el contingut del que diem, també en el poema l'actitud del jo poètic envers allò que explica i envers els qui ho llegim és extremament variable: definir-la tot parant atenció a les paraules exactes del poeta, tant en el que denoten com en el que connoten, és sempre una bona via per a afinar en la interpretació del text.

veu *f* Si el que el poema comunica és una enunciació humana, allò que algú "diu", és obvi que la veu és un element inexcusable en l'anàlisi del poema. L'oralitat va ser durant molts segles el canal genuí de la poesia abans de quedar silenciada en la mudeza de la lletra escrita. Per això, una pràctica en aparença tan innocent com la de llegir el poema en veu alta és capaç de restituir una informació preciosa per a comprendre'l adequadament: ens pot fer entendre si és una sola persona o en són diverses les que sentim en el poema, ens transmet l'actitud del jo poètic, ens revela l'artifici de la seva dicció rítmica i, en definitiva, ens permet apreciar si el missatge poètic està animat per una sinceritat i una autenticitat estètiques.

Bibliografia

Bibliografia bàsica

- Culler, J.** (1975). *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 1979.
- Ferraté, J.** (1982). *Dinámica de la poesía*. Barcelona: Seix Barral.
- Friedrich, H.** (1958). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Núñez Ramos, R.** (1992). *La poesía*. Madrid: Síntesis.
- Preminger, A.; Brogan, T. V. F.** (ed.) (1993). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.

Bibliografia complementària

- Abrams, M. H.** (1953). *El espejo y la lámpara*. Barcelona: Barral Editores, 1975.
- Auden, W. H.** (1974). *La mano del teñidor*. Barcelona: Barral Editores.
- Ballart, P.** (1998). *El contorn del poema*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Bousoño, C.** (1962). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1999.
- Brooks, C.; Warren, R. P.** (1960). *Understanding Poetry*. Nova York: Holt, Rinehart & Wilson.
- Cohen, J.** (1966). *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1984.
- Dyson, A. E.** (ed.) (1986). *Poetry: Criticism and Practice*. Londres: Macmillan.
- Eliot, T. S.** (1957). *Sobre poesía y poetas*. Barcelona: Icaria, 1992.
- Espí, A.; Llopis, T.** (1989). *Curs de poesia*. Barcelona: Laertes, 1993.
- Ferrater, G.** (1988). *Vers i prosa* (a cura de J. Cornudella i J. Ferraté). València: Tres i Quatre.
- Gil de Biedma, J.** (1980). *El pie de la letra*. Barcelona: Mondadori, 2001.
- Kayser, W.** (1948). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1992.
- López Casanova, A.** (1994). *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Lotman, I.** (1970). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1988.
- Navarro Durán, R.** (1998). *Cómo leer un poema*. Barcelona: Ariel, 2004.
- Oller, D.** (1986). *La construcció del sentit*. Barcelona: Empúries.
- Oller, D.** (1990). *Virtuts textuales*. Bellaterra: Publicacions de la UAB.
- Paz, O.** (1956). *El arco y la lira*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Paz, O.** (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- Pfeiffer, J.** (1936). *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Riba, C.** (1984). *Sobre poesía i sobre la meva poesia*. Barcelona: Empúries.
- Richards, I. A.** (1929). *Crítica práctica*. Madrid: Visor, 1991.
- Scholes, R.** (1969). *Elements of Poetry*. Nova York: Oxford University Press.
- Scholes, R.** (1982). *Semiotics and Interpretation*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Valéry, P.** (1957). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1998.

