

Obsessivament, el «res a fer ni res a dir» i l'«ànsia de recordar» (o, simplement, l'«ànsia») es van repetint en la reconstrucció del final del viatge. Són allò que ha quedat més fixat en la memòria del narrador; els fets que explicarien la salvació, en canvi, seran sempre misteriosos: «Arribats en aquest punt d'aquesta relació, em seria difícil de seguir-la amb una coherència elemental. No sabria pas presentar les raons objectives en virtut de les quals sortirem de l'estany. Fou l'atzar? Fou la sort? ¿Fou la prodigiosa capacitat d'orientació del patró [...]? ¿Fou la meravellosa claredat del cel nocturn, que ajudà Baldiri a servir-se de les seves facultats? No ho sé [...]». Examinant el fet en fred, resulta una absurditat» (p. 369).

L'espera i el retorn –clímax i desenllaç– posen els personatges en aquella situació-límit en la qual només compta l'essencial: en aquest cas, l'afirmació de la vida (la lluita en mar obert) contra la mort (la impossibilitat de sortir de les aigües somes de l'estany). La intuïció tètrica ja havia aparegut sota la forma d'una barcassa negra en la qual Baldiri feia, tot sol, el darrer pas –el que el duia al no-res: «Entre la botànica morta de l'estany, a tres metres del paratge que ocupàvem, descobrirem un bot pintat de negre com una caixa de morts, de fons pla, lligat a una estaca [...]. En l'atmosfera porosa, blanca, lívida, que la declinació del dia anava creant, la presència d'aquell bagul funerari feia un estrany efecte» (p. 361). Aferrar-se al pensament per resistir l'embarcament de l'atzar, per no dissoldre's en el temps i l'espai, per endevinar «el far de l'esperança», són l'única possibilitat d'allunyar-se de la mort que festeja el «Mestral». Si a Baldiri –l'heroi– se li reserva el privilegi de tornar de l'altra riba i continuar lluitant, el narrador –com correspon a la seva actitud vital– tindrà el més dubtós d'arribar a port adormit. Quasi-ressuscitats, doncs, els viatgers tornen a Cadaqués. Com si res no hagués passat. I és que, aparentment, no ha passat res: el relotge de la xemeneia marca, «com sempre, les 5,25». Únicament que l'absència

de màquina –de raó cronomètrica– deixa una esclatxa oberta a altres mesures: «Curiosos! –vaig pensar. Era la mateixa hora en què el “Mestral” havia entrat a l'estany de Salses» (p. 373).

Altre cop, doncs, en el teatre habitual, els carrers del poble, tan silenciosos i solitaris com el vespre que va embarcar, són ara per al narrador una ficció –la vida mateixa– malgrat tot segura i confortable: «No vaig trobar ànima vivent. Ja fosquejava. Vaig abraçar-me al silenci de la vida, amb una avidesa inexplicable» (p. 373). Tot i saber, doncs, que la vida és una il·lusió només contestada pel silenci, estem disposats a deixar-nos enganyar pels sorolls que fa el buit: el de la cisterna pluvial, o el del vent, autèntic motiu conductor de *Contraban* i única força provada que mou el «Mestral» i el seu passatge. O el de l'irònic únic botí del viatge: la trompa de gramòfon que Baldiri ha comprat a Portvendres, «una magnífica, aparatosa trompa de color verd amb unes ratlletes blanques» (p. 372); una forma bella, plena d'aire que pot semblar, en determinades circumstàncies, música. Però que és el ressò del no-res.

Com a cul de llàntia vistós, ara podríem recapitular a base de quatre pinzellades de comparatisme recreatiu: parlariem de Conrad –que ja hem esmentat–, potser també de Poe; si ens animàvem gaire, encara arribaríem a parlar de Maragall i, amb més motiu, de Ruyra. Segurament ens divertiríem força, però es dubtós que arribéssim a conclusions gaire més palmàries que les que, al capdavant, ja hi ha implícites en l'associació amb aquests noms. Cosa que no vol dir, és clar, que no calgui intentar-ho algun dia amb més empenya i més ciència que la que duen aquestes notes. Voler-ho fer ara mereixeria el comentari d'una expressió del text, que no hem citat però que podria estilitzar, bo i desdramatitzant-lo, el sentit final que hem atribuït a *Contraban*. O sigui, «molt de vent a la flauta».

MARINA GUSTÀ

## Les lectures de Joan Ferraté, per Núria Perpinyà

Joan Ferraté, a l'epíleg de 1981 que completa la segona edició de *Dinàmica de la poesia*, concep aquesta obra com l'expressió d'un cicle de la seva tasca crítica i teòrica conclòs l'any 1961, per bé que no cancel·lat. Aquesta consideració, que

parla d'un treball espiral que gira al voltant d'uns centres fixos, no és una apreciació merament personal de l'autor. Les bases de l'obra de Ferraté, ja plenament assolides a inicis dels anys seixanta, lluny de questionar-les, de renunciar-hi o de

desviar-se'n, la totalitat de la resta de la seva producció fins als nostres dies s'hi continua remetent per ratificar-les i enriquir-les. El meu propòsit és establir les directrius del seu pensament i reflexionar sobre algunes de les maneres i idees literàries que vénen a coincidir, puntualment o àmplia, amb la metodologia i la ideologia estètica desenvolupades en la seva obra, de la qual cal subratllar l'èmfasi en el paper del lector, amb la qual cosa Ferraté s'anticipava més d'una dècada<sup>1</sup> al volum majoritari d'estudis sobre l'estètica de la recepció literària que des d'aleshores s'han anat fent.

I

Joan Ferraté es malfia del biografisme entès com *le tout de la critique*, que caldria defugir quan emmascara intencions psicoanalítiques i sempre que no trobem empíricament la inserció de la vida en l'obra; en aquest cas, la mirada biografista és vàlida, tal com el mateix Ferraté l'empra en la seva pròpia obra, de manera més o menys auxiliar. Com deia Lanson, «*on n'oublie jamais que l'on est chargé de définir une oeuvre d'art, non un individu réel, et l'on fait son métier en face de Racine comme on le ferait en face de Raphaël. Ainsi l'individualité que l'on poursuit, où l'on s'arrête, c'est celle qui se trouve dans l'oeuvre, qui y correspond, qui la constitue, et rien de plus.*»<sup>2</sup> Aquest és el to dels apropaments al jo creador que trobem en les lectures ferraterianes. Quatre exemples: de Carner, observa que allò que diferencia radicalment el seu darrer llibre, *Absència*, de la resta de la seva producció és la contingència biogràfica (1976a, 19);

quant a Cavafis, Ferraté interpreta la seva obra des del punt de vista biogràfic, per bé que reconeix que llegir-la com a testimoniatge personal (una visió que segurament pel reconeixement de l'homosexualitat de Cavafis que comportava havia estat ben insòlita fins aleshores) no és pas l'única manera d'accedir-hi: «L'any 1903 sembla haver estat un any crític en la vida de Cavafis, i de retruc també, en el desenvolupament de la seva poesia; [...] Cavafis fa 40 anys [...] Sospito que va ser aquesta circumstància, [...] que va dur l'home atret pels joves que era el nostre autor a desfer-se, resolt, de tot escrúpol i a acceptar d'ençà d'aleshores com a part integrant de la seva vida i com a tema principal de la seva poesia, la plenitud del seu desig» (1976c); en l'apropament a Byron (1989a [55]) s'interessa també per la relació entre el Byron real i l'heroi byronià vinculant-la estretament amb la seva condició de desclassat social i intel·lectual, una relació de la qual Ferraté celebra molt més el control de distanciament que Byron realitza al *Don Juan*, que no pas les submissions anteriors, exaltadament romàntiques, de l'autor al seu personatge; i, darrer exemple: en l'ordenació de les seccions de les poesies de March (1979d), Ferraté usa dades biogràfiques per ratificar o matisar la hipòtesi de periodització que proposa per a la seva obra (repartició proporcional lògica del nombre de versos entre els trenta-quatre anys que March va escriure), però tracta amb molta precaució l'ús biogràfic en la interpretació textual —precaució que, al seu parer, Archer menysté (1991 [10, 11, 12, 13])—; segons Ferraté, només una de molt general és més difícilment rebatible: distingir una primera part (fins al poema 97) basada en l'amor-delit i una segona molt més abstracta i moral, que es correspondrien amb la joventut i la vellesa del poeta, respectivament.

En suma, en les incursions a les vides d'autors Ferraté mai no valora ni positiva (com fan alguns biografistes) ni negativa (com fan els textualistes) l'empremta vital del creador en l'obra. Que n'hi hagi més o menys no determina la grandesa del producte (l'exemple de Carner ho ilustra prou). La tasca del crític ha de passar per la renúncia d'aquesta valoració biogràfica quantitativa (excel·lent o denigratòria) per tal de centrar-se, sempre i quan l'escriptor hagi manipulat pretextos personals en la seva obra (matis d'oportunitat que torna a diferenciar Ferraté del biografisme pur, en què la presència de l'home creador en la ficció és axiomàtica i ineluctable), en les interpretacions estructurals qualitatives: ¿S'ha reeixit en l'articulació text-pretext?, i, en cada cas en particular,

1. Ferraté publica *Aspectos de una obra de arte* l'any 1952 i *La operación de leer: principios y ejemplos de interpretación* l'any 1960. Les obres de referència obligada en els estudis de la recepció artística que es comencen a produir a finals dels seixanta i a la dècada dels setanta i ja amb gran abundància en la dels vuitanta són, amb una gran varietat d'objectius, entre altres: *Practical Criticism* (1927), d'I. A. Richards; *Das literarische Kunstwerk* (1931), de R. Ingarden; *Studiez estetyky* (1966), de J. Mukarovsky, que inclou estudis des de l'any 1934; *Dynamics of Art* (1953), d'A. P. Ushenko, obra que Ferraté coneixerà després de publicar *Dinámica de la poesía; Art and Illusion* (1956/1960), d'E. H. Gombrich; *Art and Visual Perception* (1956), de R. Arnheim; *The English Common Reader* (1957), de R. D. Altick; *Warheit und Methode* (1960), de H. G. Gadamer; *The Diversity of Meaning* (1962), de L. J. Cohen; *Opera aperta* (1962), d'U. Eco, o millor, el seu més tardà *Lector in Fabula* (1979); *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967) i *Literaturgeschichte als Provokation* (1970), de H. R. Jauss; *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost* (1967), de S. Fish; *Le conflit des interprétations* (1969), de P. Ricoeur; *Die Appellstruktur der Texte* (1970) i *Der implizite Leser* (1971), de W. Iser.

2. G. LANSON, *Après Sainte-Beuve*, dins *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire* (Paris 1965), p. 448.

¿com s'ha fet? Aquestes preocupacions no poden ser desateses (o, si més no, no sempre), a favor d'aquella indiferència propugnada pel formalisme agnòstic (l'ateu fóra el que ataca la figura de l'autor), si queda demostrat que la vida de l'escriptor és un element més que ha participat en la construcció del text. Per bé que la disponibilitat de Ferraté per a accedir (ell o altres) al text pel camí del jo creador l'ha mantinguda oberta des dels seus primers escrits,<sup>3</sup> es pot observar des de mitjan dècennis dels setanta una predisposició més gran a favor del biografisme que ha continuat prosperant —una evolució (humana?) que ni tan sols Barthes va reeixir a defugir i que ve a coincidir amb el retorn de la reivindicació del biografisme de la crítica dels darrers vint anys—, tal com ho proven les citacions següents: a *The Waste Land* «l'incident biogràfic no té en ell mateix cap importància ni cap interès per nosaltres, en la mesura en què pertany a la literalitat estricta de l'import del text, i no a la presumpta, la qual és l'única que forma part de la ficció, la qual, al seu torn, en determina l'abast i la funció» (1977a, 96); «I a *The Waste Land* ara no hi veig sinó l'exponent d'una crisi personal provocada per la dona amb qui el pobre poeta havia acabat casant-se i que va haver d'abandonar: l'interès biogràfic, doncs, n'és ara per mi l'interès primari» (1989a [36]). El millor coneixement de la vida d'Eliot no ha modificat substancialment la lectura del 77, que Ferraté continua subscrivint, però sí que ha alterat la funció del pretext: primer semblava un element irrelevant en el text, ara en forma part; i ens suggereix un exemple: la biografia eliotiana determina que la traducció més precisa del «*my friend*» del vers 403 hagi de ser «amiga meva» i no «amic meu».

La mirada ferrateriana que es fa biogràfica, amb la doble condició que sigui justificada per l'obra i que defugui el psicologisme, l'apropa a Riba (cal evitar «el perill de barrejar fets d'ordre estètic amb fets d'ordre biogràfic»)<sup>5</sup> als principis d'Ortega, a Eliot i als New Critics («*There is danger to confusing personal and poetics studies*», deia Wimsatt)<sup>6</sup> i l'allunyà, en aquest punt,

de les tendències psicologistes de l'Estilística influïdes per Vossler o per Freud, que defensen la definició idealista del llenguatge com a expressió espiritual. Ferraté, perquè defugui la immediatesa vossleriana que mira d'identificar la psique creadora amb les paraules d'un text de ficció,<sup>7</sup> no pot acordar-se amb la primera etapa psicoanalítica de Spitzer, però sí amb la que desenvolupa posteriorment, en què la dimensió estilístico-estructural, que és la predominant, determina l'oportunitat de la interpretació vital; ahora, és a partir d'aquest moment que, igual que Ferraté, Spitzer se sent atret pels períodes literaris on preval l'objectivitat, els que ell anomena «pre-*Erlebnis*», això és, per les obres pre-romàntiques en què l'*etymon* expressiu és poc o gens rellevant.

Tot aprofitament biogràfic a la literatura comporta, explícitament o implícitament, una reflexió sobre el grau de subjectivisme de l'autor. I —hi insisteixo— per a Ferraté el problema de la sinceritat artística no ha de preocupar la crítica des d'una vessant ètica o psicològica i de manera indiscriminada en qualsevol obra literària, sinó només en aquelles que, com diuen Spitzer<sup>8</sup> i Riba,<sup>9</sup> contemplin aquest problema com a element constituent; si hi és, el punt de vista que cal adoptar serà el de la coherència interna de l'obra. No és, doncs, la via moral, sinó la poètica la que dirigeix les incursions biogràfiques de Ferraté tot i tenir molt en compte que «*no es preciso ser sincero, para ser veraz*» i que de la fidelitat entre el jo poètic i el seu jo empíric en pot sorgir un mal poema. Per contra, Ferraté assimila veritat a objectivitat (i, com Riba,<sup>10</sup> «sincer» a «sencer»): «*La aprehensión de la verdad es la visión imaginativa, es una visión de la experiencia informada por el sentido —en otras palabras, es una percepción concreta de verdad. Ya que es la verdad la que lleva a cabo el acto liberador que arranca al novelista de la inmersión en sus estados subjetivos y lo capacita para objetivar su experiencia de modo que sea comunicable: a los demás, sin duda, pero ante todo a sí mismo. [...] El arte es lenguaje y hablar es en último término imposible cuando no existe una absoluta relación existencial a la verdad*» (1953a). Atès que el subjectivis-

3. «*Ya que el arte dice relación a la verdad, el crítico deberá descubrir en cada caso cómo esa relación se opera, si existe, y en último término penetrar en la personalidad del autor para desde allí desvelar su orientación a la verdad*» (1953a).

4. Comunicació personal. A. Terry, en comentar la traducció de Ferraté («*Canadian Review of Comparative Literature*», viii, 1, hivern de 1981), també assenyalava la importància del paper femení en el text d'Eliot (ps. 159-160).

5. C. RIBA, *Entorn de les trobes d'Arribau* (1934), *Crítica 2, Obres completes*, III (Barcelona 1986), p. 107.

6. W. K. WIMSATT, *The Intentional Fallacy* (1946), dins *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry* (1954) (Londres 1970), p. 10.

7. F. MARTÍNEZ BONATI, *La estructura de la obra literaria* (1960) (Barcelona 1983), ps. 144 i ss.

8. L. SPITZER, *Desarrollo de un método* (1960), dins *Estilo y estructura en la literatura española* (Barcelona 1980), p. 47.

9. C. RIBA, *La vida nua, poemas de Lluís Valeri, Crítica I, Obres completes*, II (Barcelona 1985), p. 256; cf. la polèmica amb Manuel de Montoliu sobre la sinceritat de l'Oda d'Arribau.

10. C. RIBA, *Sinceritat i literatura* (1918), *ibid.*, p. 63.

me no és cap garantia (per a ell és més aviat un hàndicap) d'excel·lència poètica es comprèn que Ferraté rebutgi aquelles estètiques que, ben altrament, del romanticisme ençà, el consideren com el seu *primum mobile* i que admirí les que han cercat amb altres recursos (vegeu el de l'objectivitat) la consecució literària més perfecta.<sup>11</sup> Tornem a trobar-lo prop dels *New Critics* i, ara també, de Vossler i de les seves crítiques del simbolisme i del romanticisme sentimental; Vossler censura aquestes estètiques perquè, al seu parer, a ambdues els manca el «saludable» sentit comú, alhora que introdueix matisos clau (com el de la sentimentalitat) que Ferraté, lamentablement, tendeix a menystenir en les seves al·lusions al moviment romàntic, negatives i uniformadores (1953a; 1957, 111; 1968a, 72, 77, 435; 1979a, 16) –fóra desitjable que Ferraté ens parlés algun dia amb més deteniment sobre la seva percepció del Romanticisme a fi i efecte d'entendre millor la seva actitud. No som tan lluny de Wordsworth ni de la importantíssima noció romàntica de la ironia com a distanciament quan Ferraté postula que la poesia no és expressió de la subjectivitat, sinó objectivació de la subjectivitat, reprenent implícitament la màxima d'Eliot: «*Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality*»; una projecció distanciada que es pot assolir –recordem els ensenyaments d'Aristòtil (*Retòrica*, III, 18b26) i d'Eliot– mitjançant el llenguatge i les capacitats imaginatives i dramàtiques de l'autor. Elogi de l'objectivitat que es manifesta ben d'hora en les seves lectures d'Aristòtil (*Poètica*, 60a7-9) i de Riba, el qual l'ensenya a preuar en Carnèr el cànon d'objectivitat: «La característica gloriosa del nostre Nou-cents haurà estat per ventura el triomf de la curiositat sobre el lirisme, això, és, l'objectivació, que val tant com dir l'amor de la diversitat.»<sup>12</sup>

En conseqüència, és prou clar que la reflexió sobre el grau de sinceritat biogràfica s'insereix dins el debat (omnipresent en l'obra de Ferraté) sobre les formes d'articulació entre poesia i realitat («la

*poesía procura la experiencia (lúdica) de la (ciega) experiencia*»); formes molt variades que van des d'una ficció que malda per ser un espill respectuosíssim amb les lleis del món fins a les inadequacions imaginàries radicals que s'afanyen a fugir de tota possible sinonímia amb el real, malgrat que l'anhel d'independència absoluta sigui impossible. Ferraté assenyalà tres formes literàries (frustrades) –no sent simpatia per cap– que percacen de manera similar (el to els és comú) aquesta evasió (1968a, 362): 1) destrucció de les estructures de sentit que aporta la realitat; 2) creació d'estructures fictícies que pretenen substituir les de l'experiència natural (perquè resulten massa incòmodes); 3) celebració d'estructures objectives fraudulentoses. Per a Ferraté, l'actitud del bon escriptor ha de renunciar tant a l'evasió com a la còpia mecànica a fi i efecte de poder extreure el màxim profit de la mimesi artística basada en l'estranyament (alteracions imaginatives, lingüístiques o de comportaments respecte a la realitat) que molt abans que els formalistes russos i els estructuralistes ja havia defensat Aristòtil (*Poètica*, 52a1- 11; *Retòrica*, III, 4b8-5a10); i que remet, entre els contemporanis, a les idees d'Auden («*Art in intention is mimesis*», però un cop l'obra és acabada les diferències s'accentuen), al concepte de 'transcreació' de Mukarovsky –un altre autor que Ferraté té molt present– i al «tòrcer sense trencar» de Riba: «*Entiendo por uso mimético del lenguaje el que ocurre cuando se predica de las cosas y de los seres del mundo algo que no está incluido en su definición*» (1968a, 83). Ferraté coincideix amb una bona part de la ideologia estètica més ortodoxa i perllongada al llarg de la història literària; són ben pocs els qui han gosat negar que la vida –i ara parlo en termes generals no circumscrits a l'aspecte biogràfic– roman (malgrat que segons uns estigui molt transformada, i per a d'altres ben poc) en la ficció. L'experiència de vida esdevé veritat d'imaginació, dirà Riba (i ho repetirà literalment Ferraté). I ja havia dit M. Arnold: «La poesia és, en el fons, una crítica de la vida; la grandesa d'un poeta rau en la seva poderosa i bella aplicació de les idees a la vida i a la qüestió: com viure.» Amb molta més precaució didàctica, Mukarovsky afirmarà l'autonomia de l'art, però voldrà fer notar que el domini de la funció estètica no ha de ser considerat com un principi de destrucció, sinó d'estímul del contacte (natural i social) entre l'obra i la realitat. Ferraté, que fa seu el plany de Riba pel buit d'experiència moral a la tradició literària catalana per la seva «gasiveria de sentiments unànimes»,

11. «*Esa poesía [la de la lírica grega arcaica], cuyo candor y honestidad acabamos de subrayar, es, al mismo tiempo, desde el punto de vista de nuestros prejuicios, radicalmente insincera, en la medida que es esencialmente derivativa e imitativa [...] tal vez todo estriba en reconocer, lo mismo para nuestros poetas que para los poetas medievales, la precedencia de los fines buscados por el poeta y los efectos que éste espera ejercer sobre su auditorio, sobre sus urgencias expresivas individuales en el anacrónico sentido subjetivo introducido por los modernos*» (1968c, 36).

12. C. RIBA, *Les planetes del Verdum*, *Crítica I*, op. cit., p. 89; cf. ps. 102 i 208.

no amaga el seu criteri de valor, que és el que el du a preferir les produccions premodernes: «els bons poetes no s'allunyen "tant" de la realitat, els bons toquen tant mateix de peus a terra, si més no amb la punta dels dits» (1989a [43]): «*El sujeto de la poesía moderna es, de hecho, un sujeto ideal y general, envuelto irremediablemente en circunstancias generales e ideales, sin concreción ni compromiso efectivo. La poesía moderna arranca de la pura pretensión y desemboca en la ficción. La poesía de nuestros griegos arcaicos arranca, en cambio, de la realidad, y en ella desemboca*» (1968c, 29). No obstant això, aquest apropament que Ferraté aprecia tant<sup>13</sup> és sempre parcial (l'estranyament mimètic). Poesia i realitat convergeixen i divergeixen a manera de figures inverses, tal com Ferraté ha sintetitzat en diferents ocasions (caldrà dir, però, que les seves esquematitzacions, per bé que útils, s'han deixat temptar massa per un excés de científicitat, d'exactitud simètrica):

#### ART

1. Consciència homogènia contínua i idèntica.
2. Denotat: concepció abstracta. Predicat: intuïció parcial [desig de concreció real].
3. Comunicació fictícia: el missatge determina tema, emissor, receptor; l'únic factor real és el missatge.
4. Saber lingüístic / Experiència real (forma).
5. Única constant formal (ficció d'experiència).
6. Actualització dels elements literaris no automàtica, sinó mitjançant un procés.
7. Unitat centrípeta (missatge com a concepte únic).

#### REALITAT

1. Consciència quotidiana heterogènia i discontinua.
2. Denotat: Cosa, fet, idea [concret]. Predicat: Intenció, concepció de la ment [abstracte].
3. Comunicació real: el missatge en funció del tema, emissor i receptor.
4. Experiència real / Saber lingüístic (forma).

13. Cal desestimar absolutament la lectura que fa R. Pellen («Bulletin Hispanique», LXXII, 1-2, 1970) de *Dinàmica de la poesia* perquè falseja el pensament ferraterià en presentar-lo com una radical defensa de l'autonomia de l'obra literària completament deslligada de la realitat.

5. Multiplicitat de signes.
6. Actualització dels elements de parla de manera automàtica.
7. Unitat centrífuga: la unitat de la comunicació es basa en la unitat del missatge i en els valors excèntrics que el modifiquen.

## II

Malgrat les contínues reflexions ferraterianes entre poesia i realitat, de la seva obra hom se n'ha format una opinió parcial i equivocada segons la qual Ferraté s'insereix dins els corrents formals d'interpretació literària sense tenir gaire (o gens) en compte el context històric-social de l'autor i de l'obra.<sup>14</sup> En efecte, Ferraté es mostra contrari a les pràctiques habituals de sociòlegs (1968a, 142) i historiadors en diferents ocasions (1982, 428-436). Ara bé, ¿com es concilien aquestes crítiques amb les referències socials i històriques que trobem al llarg de l'obra ferrateriana? Perquè, de referències, n'hi ha a bastament, aquesta és la qüestió. ¿No hi ha una apellació claríssima a la història en la seva lectura dels lírics grecs arcaics, segons la qual «*la lírica griega de esa época arcaica nos atrae, por consiguiente, tan pronto empezamos a situarla en su contexto real, y a concederle con la imaginación el derecho a mantenerse libre de las inhibiciones que constriñen nuestro entendimiento ideal e intemporal de la poesía*» (1968c, 23)? ¿Hem oblidat el comentari de l'oda de Gòngora «De la toma de Larache», on Ferraté va observar com es manipulen literàriament cadascun dels fets històrics a què fa referència? ¿I l'estudi sobre la recepció de l'obra de Carner?

14. «*Though he does not explicitly acknowledge any of his sources – his essays are free of all the footnotes and pedantic paraphernalia of erudition – it seems clear that he is an independent eclectic who has drawn widely on several current modes of criticism: French explication de texte, Spanish stylistics, Anglo-American organic formalism*» (E. L. RIVERS, *La operación de leer y otros ensayos* by Juan Ferraté, «Hispanic Review», xxxi [1963], p. 356); «*The critical method is linguistic, and the essays vary from purely theoretical disquisitions on poetry to analyses of a wide range of specific texts*» (D. R. HARRIS, *Dinàmica de la poesia* by Juan Ferraté, «Bulletin of Hispanic Studies», XLVI [1969], p. 272); «*Ferraté néglige un aspect de la réalité qui pourtant s'avère quelquefois déterminant dans l'interprétation d'une oeuvre: le contexte historique du lecteur (contexte économique, politique, socio-culturel, etc., dans lequel la mode et les habitudes, l'actualité et les antécédents se concurrencent ou s'opposent*» (R. PELLEN, *Juan Ferraté. Dinàmica de la poesia*, op. cit., p. 206); «*La seva rigorosa crítica és especialment filosòfico-lingüística, i més aviat acadèmica, en la línia d'alguns anglosaxons (Empson, Ker, etc.) i, en general, té poc en compte el context històric-social de l'autor i de l'obra*» (À. MANNENT, «Ferraté, Joan», *Diccionari de la literatura catalana* [Barcelona 1979]. Llegiu, així mateix, el rebuig de Joan Ferraté a ser adscrit en el corrent del New Criticism a l'epíleg del 1982 de *Dinàmica de la poesia*).

¿No conclou que han estat les vicissituds sociolingüístiques (polítiques, ideològiques) les que l'han determinada? ¿I l'elogi de l'arrelament social de la llengua carneriana?

Així mateix, fóra bo recordar els paral·lelismes i les sincronies existents entre el seu article *Dos poetas en su mundo* (1960) –reblat, més tard, per *A favor de Jaime Gil de Biedma* (1969b)–, el pròleg de J. M. Castellet a *Veinte años de poesía española* (1960) i, entre altres, el pròleg de J. M. Castellet i J. Molas a *Poesía catalana del segle XX* (1963). Igual que aquests dos autors, Ferraté subratlla a *Dos poetas en su mundo* la importància de la classe social des d'on escriu el poeta, que és la que imprimirà el to (el sociolecte) de la seva obra i esperona els escriptors perquè s'assumeixen socialment i conformin una veu humana reflexiva cordial en què altres puguin reconèixer-se: «*La justeza del tono consistirá en la adaptación de la voz del poeta a la realidad de su experiencia, en la realización de su voz como voz efectiva del mundo, como voz de la experiencia del mundo*» (1968a, 364). La seva emfasització del to –noció que es correspon amb el concepte de 'modalitat' desenvolupat a *La operación de leer* (1960)– coincideix també (i, en alguns casos, n'és una influència) amb la importància que li concedeixen Wimsatt, Auden, Eliot i Richards i, encara més enrere, amb la vàlua que Aristòtil (*Retòrica*, II, 8a28-33) assigna a l'ajust de les paraules a la manera de ser i al grup social a què pertany cadascú. Altres punts de confluència entre les predicacions del realisme històric i l'obra de Joan Ferraté són la defensa de la intel·ligibilitat, de l'economia (precisió) del llenguatge i de l'apropament (lògic i lingüístic) entre realitat i ficció. Ferraté admira els autors que han triat una expressió directa, franca, precisa, rica i senzilla alhora: l'expressió «natural» de Blai Bonet amarada d'una religiositat «*sin amaneramientos*»; el llenguatge tan comú com creador, la vigilància estilística i, en general, la forma noble, refinada i clara de Josep Carner; el model de llengua de Pla i de la prosa d'Espriu; l'equilibri de la llengua de Ribba, que s'allunya tant de la pedanteria com de la grolleria; Aldana oposant-se a la severitat de la llengua poètica de l'època; Torquato Tasso, que es fa gran «*con una simplicidad de medios pasmosa*»; el prosaisme del *Don Juan* de Byron; o els estudis de Bally («*Sans la langue parlée il n'y aurait pas de plaisir littéraire attaché à la forme, à la langue, au style enfin*»). I és que per a Ferraté el poeta més difícil i preuat és el que ha sabut traduir el sublim a situacions humanes: el de la mirada «càndida». (Re-

comano a qui costi emocionar-se, com a mi, amb aquesta mena d'adjectivacions elogioses que empra Ferraté –el lector «ingenu», la llengua «naïve» de Carner (1985)–, que tracti de despullar-les de les connotacions enzes usuals i d'apropar-les als sentits originals, prou presents encara en les definicions fabrianes, a fi i efecte de poder copsar la força que Ferraté pretén d'imprimir-los.) Prou que trobarem moltes discrepàncies ideològiques entre el seu pensament i el dels sociòlegs (v.g. Lukács), però farem un mal pas si baratem dissidència per indiferència. També fóra erroni tractar d'establir una etapa sociològica ferrateriana centrada en els seixanta; ben altrament, en els seus darrers escrits són desenvolupats críticament i intensa aspectes político-socials (1989a [8, 9, 11, 13, 14, 16, 33, 44]; 1991 [8]), socioliteraris (1989a [1, 52]) i sociolingüístics (1989a [7, 10, 12, 24, 25, 29, 48, 52, 53]), entre els quals podem citar la seva periodització de la literatura catalana recent (1989a [48]), segons la qual els anys seixanta no són l'inici de la recuperació literària, sinó la darrera dècada «feliç» (on escriptors com Carner, Rodoreda, Pla o Foix continuaven escrivint) abans de la defallida sòcio-funcional de la llengua catalana i la seva tradició literària. No crec que calguin més exemples per a donar compte que les ocupacions de Ferraté (i la màxima n'és justament la dialèctica entre poesia i realitat) surten dels límits purament intrínsecs de la literatura. Per a conciliar aquesta disposició vers el fet literari no restringida als límits de la ficció amb el to ofensiu amb què tracta historiadors i sociòlegs, només cal adonar-se que a la seva obra no hi ha rastre de displicència (ben al contrari) per les imbricacions entre vida i literatura ni rebug (res de més lluny) del saber històric, sinó recriminacions contra els que el mal usen, contra els que «es fan passar per historiadors» sense que en siguin verament. Per bé que Ferraté discrepa de la idea del segle XIX que pretenia entronitzar l'historicisme com a visió summa dels estudis literaris, no s'uneix a les crítiques contra les limitacions (acumulacions de dades sense reflexió) del positivisme; ben altrament, segons Ferraté el bon historiador és necessàriament un positivista, però un positivista que pensa abans i després de la recerca de dades i que és escrupolosament exacte a l'hora de treballar i d'oferir informacions. Idèntica exigència és reclamada en les edicions de textos, l'ofici que més estima Joan Ferraté, en què es fonen la crítica i la història per beneficiar al màxim el text i els seus lectors.

Les reserves de Ferraté sobre l'autonomia absoluta de l'art justifiquen la presència a la seva obra de reflexions morals suscitées en el procés de la lectura dels textos: «El text d'Eliot, per complex que sigui, no tindria cap interès si no tingués, com tot poema que mai hagi tingut cap interès, un sentit precís en una direcció única, que és la de l'experiència humana elemental o immediata, reconèixer la qual no és, certament, res que estigui en principi més, o menys, a l'abast d'un egipci del segle XX a.C. que d'un americà (o un català) del segle XX d.C. És doncs, en la direcció d'aquesta experiència humana, del referent del poema, i no de cap altra cosa, que hem de dirigir la nostra atenció» (1977a, 113). Com el mateix Ferraté matisa, les seves reflexions no pretenen imposar-se a altres lectors com a veritats de judicis morals, sinó presentar-se com a modes imaginatius d'accés a la veritat. De la ficció sempre se n'aprèn alguna cosa, havia dit Aristòtil. Fóra tan cert com parcial afirmar que la dimensió moral de l'obra ferrateriana<sup>15</sup> és un punt de confluència amb l'Estilística («un real juicio de valor abarca necesariamente, junto a la calidad de una obra, su importancia humana, moral y cultural y no sólo su importancia formal o estructural»)<sup>16</sup> i amb la tradició anglosaxona (escola d'Arnold, Leavis, etc.). I és parcial perquè la reflexió i el judici no són només una característica d'aquestes o d'algunes altres tendències d'anàlisi que, erròniament, hom ha titllat d'ideològiques. Hi ha una moral del relativisme i de l'eclecticisme també; Paul de Man se serveix del «special ethical power that modern thought attributes to the role of the exile and victim»;<sup>17</sup> i, fins i tot, existeix una posició ètica en la concepció pitagòrica i aristotèlica dels formalistes quan postulen la «bellesa» —per molt que ells renunciïn al mot— de l'ordre i d'allò mesurable: la mirada moral és, com diu W. C. Booth (1988), «the company we keep». Defensar que, declaradament o encoberta, aquesta empremta estigui present en tota aprehensió artística (com a

humana que és) des de Plató fins a la crítica feminista implica la reducció de l'objectivitat crítica a la fallàcia que no desemboca necessàriament en el subjectivisme desafortat, car existeix una via intermèdia, en què es troba Ferraté, on la individualitat (humano-moral) del lector pot coexistir amb l'establiment de regles teòrico-literàries generals. Ara, el que no implica és que totes aquestes reflexions corresponguin ni a les mateixes visions del món ni a idèntics idearis. Així, per exemple, són sobretot els pressupòsits ideològics (cristians, racistes, puritans, conservadors) els que separen l'obra ferrateriana d'autors amb els quals, des d'altres punts de vista, té força concomitancies, com són Eliot i els New Critics.

Ferraté s'interessa pels efectes didàctics gens usuals de l'estètica del contrast de Baudelaire (una «sacudida de la conciencia moral del lector») o dedica quasi tot un capítol, *Cosas de ogros y pigmeos*, a debatre sobre la virtut i la seva dimensió pública, i sobre la pobresa moral de la literatura actual, en què se substitueixen conviccions per sensacions (constatació de pobresa reiterada i censurada al llarg de la seva obra),<sup>18</sup> la conclusió aristotèlica del qual és la necessitat (literària i social) de normes d'actuació: «En poesía, toda intuición se funda en una regla, una norma, un juicio que la sostiene» (1968c, 24). Ara, les regles no ho són tot. A més de la idea de l'obra ben feta, Ferraté exigeix, igual que Riba, que l'obra «estigui impregnada d'aquella pietas envers les coses tan horaciana, tan pròpia, en suma, d'una ànima que restaura tot l'ordre de les humanes realitats entorn del seu propi recobriment».<sup>19</sup> La mera tècnica és sempre falsa; hi ha poemes dolents fets de versos (tècnicament) bons però als quals falta «palpitació poètica», això és, un «acte d'imaginació». Erra l'home comú creient que el poètic és donat de manera natural en certes parts de la realitat, perquè no té en compte l'artifici necessari a l'art; però també erren els formalistes per la totalització de les regles (la *literaturnost* no ho pot explicar tot; cal, a més a més, l'experiència). L'*esperit de géometrie* ha d'anar aparellat amb l'*esperit de finesse* (1968a, 119 i ss.; 1991 [14]).

15. Els seus comentaris de caire existencialista, escauders en les dècades posteriors, són freqüents a la dècada dels cinquanta: «La intimidad del hombre es ese espesarse de vástagos solitarios y casi solamente eso» (1957, 114); «La grotesca gesticulación cotidiana de la mediocridad en la vida misma» (1952a); «El dolor i el tedí abismal, que són, entre altres els fills del frèvol teixit de la vida» (1955a, 98); «La derrota de que hablo se sitúa ya, por supuesto, al nivel de la condición humana pues el hombre nace vencido» (1969b).

16. H. HATZFELD, *Estudios de estilística* (1967) (Barcelona 1975), p. 34; cf., p. 140.

17. T. SIEBES, *The Ethics of Criticism* (Cornell U. P., 1988), p. 12.

18. «El citado Neruda de Residencia en la tierra, obra que, a diferencia del fraude ético y poético que a mi juicio empieza con el abandono, en la Tercera residencia, de la sinceridad por parte de su autor, tiene por lo menos el valor circunstancial de poner al poeta en el mundo, aun cuando sólo sea para oponerlo a él, como es justo cuando no se tiene una vida moral seriamente trabada con la realidad de la experiencia efectiva» (1968a, 362).

19. C. RIBA, *Horaci en les literatures ibèriques* (1935), *Crítica 2*, op. cit., p. 143.

Hem arribat a una primera fase de comprensió que ens servirà de clau mestra per a accedir a les diverses províncies de la seva obra: l'aposta per l'equilibri. La reivindicació de la simbiosi entre allò estructurat i allò no estructurat recorre tots els nivells conceptuals i pragmàtics del seu discurs. Així, en parlar de la llengua literària («*La independencia de la lengua no es la franquicia de que goza el que vive en estado natural, sino la libertad que reconoce en el ciudadano el orden jurídico*», 1968a, 337), Ferraté segueix un altre cop Aristòtil (*Poètica*, 58b1-5): la poesia no és una desviació de la norma perquè admet tant la norma com la desviació. Les regles de transformació (1968a, 86 i ss.) —aquestes sí que actuen sempre— i el creador s'imbriquen (millor o pitjor) amb la societat i la llengua comuna gràcies a aquell esforç (que mai no hauria de mancar, car és el material bàsic de treball del creador) «de disciplina lingüística colectiva» sobre el qual tant insistien Vossler<sup>20</sup> i Riba. L'experiència humana general participa en l'experiència individual de l'escriptor i la llengua estàndard en tots i en cadascun dels estils del llenguatge literari. Ferraté es troba al bell mig<sup>21</sup> entre els qui neguen l'especificitat d'unes constants literàries diferenciades de les normes del món i els qui identifiquen poèticitat amb una sèrie d'operacions determinades de transracionabilització lingüística. Com diu García Berrio, «*la poeticidad no puede ser una incoente "cuestión de palabras", fenómeno de complejidad muy superior, empieza sin embargo por las palabras*».<sup>22</sup>

Allunyat del maniqueisme, Ferraté s'esforça a assumir una posició dialèctica de síntesi entre contraris. Començant per la mateixa naturalesa reificativa de la literatura concebuda com allò quasi-cosa real, quasi-cosa irreal, com allò que té tant de normes comunes com d'experiència personal objectivada («*lo subjetivo y lo objetivo coinciden y se funden iluminándose y concretándose mutuamente, formando una tercera entidad, el diamante que resulta de la cristalización del carbón*» [1953a], que no es construeix ni com a còpia de la

realitat ni en quant signes reals cancel·lats, sinó com a signes reals transformats [1968a, 392]). La recerca del *tercer element* comporta la revisió de concepcions binàries tradicionals com la de forma i contingut, ampliada per Ferraté a tres: triade forma-contingut-vincle entre forma i contingut (vincle que, per exemple en el cas de Carner, adquireix una importància cabdal: un tema discret i accessible; una forma noble, refinada i clara; una unió d'ambdós del tot inesperada); triade forma-contingut-idees de l'ànima (aquest darrer terme, que és encunyat per Ferraté, indica el moviment fix i intern d'un text no reduïble ni a la forma ni al contingut). Segons aquest mateix tarannà, reconsidera la falsa oposició entre traduccions literals o literàries, car les traduccions literals (com la de l'*Odissea* de Riba) poden ser les més poètiques; revisa la definició binària de la metàfora (element metafòric, element metaforitzat) recolzat en l'existència d'un tercer element: el nexa d'unió entre ambdós suggerit per Ortega (1968a, 153); amplia amb el concepte de 'glossa' (imatge o símbols «interpretats») la polaritat entre imatge i símbol, el qual aporta funcions apel·latives i sentits simbòlics més o menys explicitats (1991 [1, 2]); elogia Carner per haver abolit la dicotomia de produccions populars (grolleres, però vives) o refinades (arcaïques o simbolistes sense alè poètic) de la literatura catalana; i, entre altres, celebra l'obra de Solsona (1991 [5]), per haver sabut empeltar les idees d'unitat i objectivitat de la narrativa del segle XIX en la tradició rupturista de l'antinovel·la contemporània.

L'ideologisme estètic de Ferraté és, des d'aquest biaix, força tradicional: tendència a l'equilibri, defensa de l'humanisme literari, de les normes i dels ordres literaris ben estructurats, i, encara, com veurem ara, elogi de la unitat textual i de la coherència en les visions imaginatives. Segons Ferraté, cap d'aquestes característiques no mancarà en una gran obra. Així, a l'*Odissea* «s'aconsegueix de dur a terme la integració total de tants motius d'una narració meravellosa, feta de poesia pura i admirable» (1955a, 83), i elogia Aristòtil perquè «va saber situar el sentit i el valor de la representació en la total integració de motius i d'accions del drama i no en la finalitat dels caràcters un per un o de llurs actes fora del complex de l'obra» (1955a, 108). La defensa de la unitat de l'obra és constant: «*El sentido último debe hallarse en la perspectiva última desde donde se mira sobre todos y cada uno de los enunciados, y esa perspectiva es el dibujo de una figura personal, de un tono y de una*

20. K. VOSSLER, *Positivism e Idealismo en la Lingüística* (1904) (Madrid 1929), p. 95 i passim.

21. Com diu García Berrio, «[Juan Ferraté] adhiéndose a la posición moderada del "desvío", tras afirmar que la naturaleza del signo lingüístico general no cambia "cuando se le emplea en las obras poéticas", insistirá en la singularidad que el carácter ocasional, único, de la situación del signo dentro de un contexto artístico y como tal irrepitible, confiere al signo lingüístico-estético, justificando así la "desviación" poética sin perder su vinculación lingüística» (A. GARCÍA BERRIO, *Significado actual del formalismo ruso* [Barcelona 1973], p. 120).

22. A. GARCÍA BERRIO, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)* (Madrid 1989), p. 54.



actitud» (1968a, 360); «La unidad de la poesía y su última coherencia, que se sobrepone y aún se impone sobre toda posible variedad e incoherencia entre los elementos del mensaje, reside, pues, en el propio mensaje en tanto que manifestación de un concepto unitario, y se funda en la unidad y permanente homogeneidad de dicho concepto o supuesto formal, la ficción de experiencia. Puede, por consiguiente, decirse justificadamente que la obra poética consiste en un signo único, en la medida en que la unidad del supuesto formal es la unidad de una única connotación, de un concepto único, que cubre y abarca todos los elementos del mensaje» (1968a, 395). La centralitat de la unitat artística comporta, segons Ferraté, que la tasca essencial del crític hagi de ser la recerca de la coherència de l'obra (per exemple, a partir de la funció unificadora de la rima): que lloarà quan ha estat reeixida (v.g. a l'elegia de Bartolomé Leonardo o a les *Elegies de Bierville* de Ribà) i que censurarà quan no ho ha estat (v.g. a la poesia d'Espriu o al *The Waste Land* d'Eliot). I perquè l'objectivitat, la unitat, l'ordre i la coherència són principis atacats o bandejats en la literatura moderna es comprèn que Ferrater miri amb reticències les produccions postromàntiques, que elogiï amb entusiasme les obres actuals on encara són vigents aquests principis (l'obra de Carner o de Ribà) i que s'empelti a la llarga tradició de pensadors per als quals la unitat constitueix la culminació d'una obra de creació (de fet, els primers que qüestionen el complex conceptual unitat-centre-presència-logocentrisme, que és la base de la teoria literària occidental des de Plató, són els deconstruccionistes): Aristòtil (*Poètica*, 51a16); els News Critics;<sup>23</sup> els fenomenòlegs com Ingarden, segons el qual el paper del lector és determinar i resoldre, a partir dels suggeriments que ofereix el text, els punts d'indeterminació fins a aconseguir una coherència harmònica; Ribà i la seva crítica a la manca d'unitat de Pla i de Verda-

23. «It would be convenient if the passwords of the intentional school, "sincerity", "fidelity", "spontaneity", "authenticity", "genuineness", "originality", could be equated with terms such as "integrity", "relevance", "function", "maturity", "subtlety", "adequacy", and other more precise terms of evaluation—in short, if "expression" always meant aesthetic achievements» (W. K. WIMSATT, *op. cit.*, p. 9; cf., p. 82). «That the primary concern of criticism is with the problem of unity—the kind of whole which the literary work forms or fails to form, and the relation of the various parts to each other in building up this whole» (C. BROOKS, *The Formalist Critic*, «Kenyon Review», 13 [1951], p. 72). «One may say that if an ambiguity is to be unitary there must be "forces" holding its elements together, and I ought then, in considering ambiguities, to have discussed what the forces were, whether they were adequate» (W. EMPSON, *Seven Types of Ambiguity* [1930] [Londres 1984], p. 234).

guer i, per extensió, a la «desharmonia, irracionalitat, fosquedat i exageració grotesca»<sup>24</sup> i, en general, en la que fóra una relació inexhaurible d'autors (nogensmenys, la idea de «xarxa» és essencial per als formalistes i estructuralistes), els mentors de l'Estilística.<sup>25</sup>

La unitat textual no és res que ens sigui donat a priori, subratlla Ferraté; és la culminació del procés de lectura, és el signe últim de què parlava Tynianov, que conté la xarxa dinàmica de signes i controla les tensions del text: «La interpretació de la tensió en si és ineludible; sense ella no hi pot haver prèvia comprensió dels elements del poema; i sense la prèvia comprensió dels elements determinats esdevé impossible d'aferrar la tensió que comporten aquells, en llur forma més general i pura» (1955a, 68). En efecte, en primer lloc, cal reconèixer les afinitats i les oposicions dels signes, de les tensions, contradiccions i ambigüitats (v.g. la tensió tràgica entre termes extrems de *Salvatge cor* de Ribà); i, en segon lloc, unificar-les («Es preciso que la tensión revierta sobre sí misma en un final superador y resolutorio» [1952a]; «La ambigüedad dominada y controlada es, en arte (pensemos en el contrapunto), fuente de tensión interna y, por lo tanto, de "belleza", y no de desorden ni de confusión» [1968a, 273]). Som ben propers a la teoria catàrtica aristotèlica, a la importància que els New Critics atorguen a les tensions i a llur organització dins el tot<sup>26</sup> i a l'èmfasi de Mukarovsky sobre el dinamisme que procuren la distància entre el pol del significat propi i el pol del significat simbòlic i les tensions que en deriven: «Ya no se trata, como en Ingar-

24. C. RIBA, *L'estil de Francesc Pujols* (1922), *Crítica 1*, *op. cit.*, p. 274; cf. ps. 265, 332, 337, i *Crítica 2*, *op. cit.*, p. 156.

25. «Es cierto que de un texto poético no hay que esperar nunca rigor lógico, pero sí certeza en la visión artística, claridad en la imagen, una dirección unitaria del sentimiento y de los sentidos, a los cuales, si se quiere, puede lanzarse hacia lo infinito despertando un eco multitudinario. Allí, empero, donde desde el comienzo acechan equívocidades y germinan indeterminaciones, allí no hay lugar para que se alce el vuelo de lo poético. Una figura como Fausto puede significar la humanidad entera, Margarita puede incorporar el eterno femenino; pero que Fausto haya de ser, a la vez, Margarita o el rey Lear no es compatible con la poesía, tal, al menos, como nosotros la entendemos y amamos» (K. VOSSLER, *Mallarmé y los suyos* [1938], dins *Estampas del mundo romántico* [Madrid 1947], p. 36). «Ha de haber entonces, en el escritor, una como armonía preestablecida entre la expresión verbal y el todo de la obra, una misteriosa correspondencia entre ambos. Nuestro sistema de investigación se basa por entero en ese axioma» (L. SPITZER, *La interpretación lingüística*, dins *Introducción a la estilística románica*, «Colección de Estudios Estilísticos», 1, a cura d'A. ALONSO [Buenos Aires 1932]). Cf., H. HATZFELD, *op. cit.*, p. 126.

26. A. IATE, *Tension in Poetry* (1938), dins *Collected Essays* (Denver 1959). J. C. RANSOM, *The New Criticism* (1941) (Westport 1979), ps. 294 i ss.

den, de una harmonia polifona, sino de una totalidad dinámica en que están presentes no sólo correspondencias armónicas, sino también contradicciones y enfrentamientos. De estos factores, los primeros hacen que se preserve esa totalidad y los segundos que se ponga en permanente movimiento.»<sup>27</sup>

#### IV

¿Defensa Ferraté, participant també d'una concepció tradicional, un sentit fix en la lectura de les obres? Això és el que caldria deduir de passatges com aquests: «*Todo poema es un modelo íntimo, un dispositivo de acciones y reacciones destinadas a cumplirse siempre de un modo igual en el ánimo del lector, y a conformar de un modo determinado su experiencia en tanto dura para él el poema*» (1968a, 27); «*Nece-sitamos un término que designe lo que hay de permanente, o por lo menos de recurrente, en las distintas experiencias de un mismo poema*» (1968a, 28). O quan condemna l'intertextualitat fora mesura que s'ha aplicat a certes obres, com per exemple a *The Waste Land*: «Una associació exclou una altra (això és una de les coses que els crítics intuïtius, que van a les palpentes i a si l'encerto l'endevino, no arribaren mai a veure» (1977a, 159). ¿En conseqüència, cal llegir només d'una manera determinada? ¿Hi ha lectures pròpies i impròpies? Prou que sembla ratificar-ho a propòsit de la lectura de Carner, la qual no pot anar a la recerca d'«una doctrina. O una visió del món. O una sensibilitat peculiar. O, si més no, una biografia», sinó que «em fa l'efecte que cap lectura de Carner [...] no pot procedir sinó en termes semblants als de la lectura que he posat de fer explícita en una mínima part en la meua anàlisi de "Símbols", que són els únics que la poden fer divertida» (1977b, 121). Però aquests passatges citats només són una part de la qüestió. El desig ferraterià d'equilibri apareix un altre cop. D'una banda, reivindica la unicitat textual com a fre contra el subjectivisme receptiu que pretén legitimar fins a l'infinit les varietats interpretatives; de l'altra, permet que la relativitat literària s'imposi i enriqueixi els textos: «*No hay correspondencia entre una palabra determinada y un sentido determinado, un peculiar ritmo y cierta peculiar imagen, etc. La correspondencia se verifica entre dos totalidades en conjunto que se ofrecen simultáneamente pero se exigen sólo de hecho: nos hallamos, pues,*

*otra vez ante el que Ransom llama problema ontológico*» (1957, 85); «*En la poesía no hay por consiguiente un designado fijo, señalable con un término propio, sino que en cada caso lo designado se obtiene a partir de la composición o síntesis de los elementos presentes en el poema*» (1968a, 88). Hi ha relativitat, doncs, en la mesura que les combinacions dels elements del poema són variades i complexes i, en part, diferents per a cada lector. La combinació no és, però, il·limitada (cada text imposa les seves restriccions i les relacions pertinents i no pertinents de signes), i les diverses interpretacions dels lectors, per a ser correctes, han d'haver bandejat errors, malentesos i turpituds (1982, 431) i han de tenir un nucli comú (que és la forma interior del text), un sentit últim que no és adjudicat pels lectors, sinó que prové del text.<sup>28</sup> El seu concepte de forma interior, cabdal dins l'ideari de l'Estilística (la *Gestalt*),<sup>29</sup> és una herència romàntica que s'empelta amb la poètica de Goethe, amb la idea de 'forma viva' de Schiller i que Ferraté usa, com ja ho havia fet Schlegel, com a sinònim d'unitat. De tota manera, en el Romantisme i en l'Estilística, de la forma interior n'interessa sobretot la seva genètica (això és, la unió de l'obra amb l'ànima creadora), mentre que per a Ferraté la forma interior (que es correspon força amb la noció d'«idea de l'ànima») constitueix el denominador comú on conflueixen realitat, text, autor i lector. Segons Ferraté, cada text posseeix una forma interior, un sentit fix (unívoc, interpersonal i intemporal) que els lectors poden complementar amb un nombre finit d'interpretacions. El lector té una competència comunicativa, això és, una capacitat per a emprar de manera adient les estructures del text, i, alhora té una competència creativa que li permet de generar sentit. És evident, doncs, que Ferraté, convergint amb les concepcions més recents de la teoria de la recepció, va un pas més enllà del substantialisme dels New Critics («*one meaning for one text against relativism*») i d'Ingarden, en el qual tot el sentit que el lector anirà desxi-

28. «*Tampoco es al lector como individuo caracterizado psicológicamente de un modo específico a quien debe atribuirse el sentido último que adquiere la configuración lingüística que es el artefacto literario. Ese sentido, conferido a la obra en el proceso de su concreción en el ánimo del lector, sigue siendo el sentido ideal incorporado en dicho artefacto. Toda teoría de la recepción que confine su interés a la faz psicológica de dicho proceso yerra, pues, en sus mismos fundamentos*» (1982, 432).

29. «*Porque la unidad del organismo no está en los miembros o articulaciones, sino en su alma, en su finalidad, en su entelequia, o como quiera llamarse*» (K. VOSSLER, *Positivismismo e idealismo en la lingüística*, op. cit., p. 17).

27. L. A. ACOSTA, *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria* (Madrid 1989), p. 107.

frant (concretant) ha estat introduït prèviament en el text.

## V

Tant en l'operació de lectura de textos de Ferraté com en les seves consideracions teòriques, els apropaments i les reflexions, a més d'abastar aspectes morals, socials, formals o biogràfics, posseeixen un punt de mira preeminent: la funció del lector en la literatura. Aquest centre d'operacions és aquell en què el pensament ferraterià es mostra més original i innovador, no sols dins l'àmbit de la crítica catalana, sinó situat dins els corrents supranacionals de la teoria literària del nostre segle, coincidint amb alguns dels principis defensats per U. Eco, W. Iser o H. R. Jauss o anticipant-s'hi. Confluències que s'expliquen perquè, a l'origen, les fites de *Practical Criticism* d'I. A. Richards i dels filòsofs fenomenològistes els són comunes.

Ferraté postula orteguianament<sup>30</sup> com a primer axioma que l'obra és d'art en la mesura que hi ha una dinàmica amb el lector: «*El arte es el modelo de la vida humana, un modelo que no está ahí, hecho, acabado, sino que consiste en un hacer de cada cual en el arte, del lector, del contemplador*» (1952a). Però el protagonisme que l'autor i el text cedeixen al lector no és absolut. La situació de Ferraté respecte als tres paradigmes radicals que han estat vigents de manera consecutiva al llarg del segle XX —l'absolutisme de l'autor, del text i del lector— es troba a cavall de la segona i de la tercera proposta, car el lector no és l'únic agent que subministra sentit al text, sinó que una bona part d'aquest sentit (la forma interior) pertany al text i el defineix de manera precisa, alhora que és també el text (i, en última instància, l'autor) qui va dirigint el ventall de perforacions possibles que podrà triar el lector. És la disponibilitat dins uns límits (tot i que són molt grans), és la llibertat parcialment controlada de què parlen Gadamer, Eco i Iser,<sup>31</sup> però que critiquen pel seu conservadorisme (car en ells i en Ferraté encara preval el text sobre el lector) Fish, Bleich o Newton.<sup>32</sup> El desplaçament del sentit cap al

lector, afirma Fish, no comporta una autoritat lliure i anàrquica, sinó un canvi en el biaix de les normes que s'imposen al lector, a parer del qual no provenen del text, sinó de la 'comunitat interpretativa' a què pertany, tot i aprofundint una noció que ja havia estat suggerida per Richards: «*Most of our responses are not real, are not our own, and this is just the difficulty.*»<sup>33</sup> A l'obra de Ferraté, però, el control de la lectura encara és regulat pel text (o, si més no, les normes que més l'interessen són les textuals més que no pas les extraliteràries), de tal manera que es pot considerar cada poema com un problema proposat al lector, en la resolució del qual pot fer intervenir (de manera discriminada) les seves pròpies associacions intertextuals (1968a, 104). Els moviments del lector i de l'escriptor són similars: ambdós es projecten en l'obra. No és la subjectivitat de l'escriptor allò que es comunica al lector, sinó que ambdós introdueixen en l'obra la seva pròpia subjectivitat, la qual esdevé el vincle on l'objectiven els dos egoïsmes radicals indestruïbles. L'obra (o, millor, la forma interior) és el tercer element (l'equilibri), l'horitzó on convergeixen autor i lector. Com deia Riba, «entre l'autor i el lector, els mots, a semblança de la moneda en una transacció, representen un valor exacte, sobre el qual no cal inquietar-se: l'intercanvi subtil de l'expressió i la comprensió es fa per mitjà d'ells, però per damunt d'ells».<sup>34</sup> Assumint els principis de la teoria de l'acte lingüístic de la Lingüística Pragmàtica, Ferraté critica l'objectiu de la comunicació lingüístico-literària entès com un simple intercanvi de continguts, i aposta per la idea d'una finalitat comunicativa que percaça la relació (la *unitat espiritual*)<sup>35</sup> de dues o més persones, seguint un procés que no és un acte compacte unitari, sinó una sèrie d'actes parcials i simultanis. En conseqüència, el concepte de comunicació entès com un missatge unidireccional (amb una emoció «*homogènea y parigual*») que ofereix l'autor al lector, defensat per Ruskin («*Not one word of any book is readable except so far as your mind is at me with the author, and not merely his words like your words, but his thoughts like your thoughts*») o, entre molts altres, per Poulet o Bousoño, esdevé del tot impropri. No obstant això, Ferraté, en admetre la idea hipònima (i romàntica) de

30. J. ORTEGA, *Ideas sobre la novela* («Revista de Occidente», 1933), p. 178.

31. H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode* (Tubinga 1960); R. INGARDEN, *Das Literarische Kunstwerk* (Tubinga 1931); U. ECO, *Lector in Fabula* (Milà 1979).

32. S. FISH, *Self-Consuming Artifacts* (California U. P., 1971); *Is there a Text in this Class?* (Harvard U. P., 1980); D. BLEICH, *Subjective Criticism* (J. Hopkins U. P., 1978); K. M. NEWTON, *In defence of Literary Interpretation* (Londres 1986).

33. I. A. RICHARDS, *Practical Criticism* (1929) (Londres 1973), p. 349.

34. C. RIBA, *La Fontaine* traduït per Josep Carner (1921), *Crítica I*, op. cit., p. 249.

35. F. MARTÍNEZ BONATI, op. cit., p. 117.

l'«intencionalisme», en aquest punt, *aparentment* sembla molt més proper a Ingharden, Hirsch i l'Estilística<sup>36</sup> que no pas als que, com Mukarovsky o els New Critics, rebutgen amb tanta energia la fallàcia intencional. Ara bé, el recorregut que legitima en l'obra de Ferraté la idea de la intencionalitat inverteix el sentit habitual ja que passa abans pel lector que per l'autor. Així, de la pregunta «¿què pretenia dir-nos l'autor en aquest passatge?», a Ferraté l'interessa més el plantejament de la pregunta *per se* que no pas que les presumpcions del lector coincideixin amb els designis de l'autor. Dit altrament, el lector pot prescindir d'especular sobre les intencions del creador i de fer-se'n simpatètic, però és inevitable que hipotetitzi sobre les intencions del text, ja que són precisament aquestes hipòtesis de lectura les que l'ajuden a resseguir els viarany del text, gràcies als quals podrà anar dissenyant la forma interior de l'obra. Ferraté torna a proposar-nos l'oportunitat de la recerca del tercer element: el debat sobre la intencionalitat de l'autor (defensada, atacada o ignorada) s'ha de desplaçar<sup>37</sup> cap al fenomen de la intencionalitat del text. El lector pot estar-se d'escorcollar les motivacions que han dut un poeta a escriure un poema i a escriure'l d'una manera determinada, però quan comenci a llegir-lo l'interrogarà vers per vers, mot per mot, i junts aniran establint diverses estratègies de lectura sobre la finalitat i la forma del que es diu. Saber sobre l'autor és una opció de lectura; saber sobre el text, no: si volem llegir és l'única opció. I això és així perquè, en literatura, la comunicació és distinta de la comunicació real, la qual no és que sigui eliminada, però sí transmutada en imaginació; alhora, en la funció poètica el llenguatge deixa de ser el mitjà de transacció d'alguna cosa per passar a ser allò que es transfereix. El pensament de Martínez Bonati és el seu: «*Usando un giro ilustrativo diríamos: lo así dicho va en serio. Si hablamos en juego (irónico o no), no nos comunicamos lingüísticamente, comunicamos lenguaje, hacemos (la palabra tomada sin connotación valorativa) literatura. [...] esta convención y este artificio son la regla primera del juego culto de la poesía —un juego subordinado después a los modos más altos de la existencia humana.*»<sup>38</sup> Ferraté s'uneix, malgrat falses apa-

rences puntuals, com la de l'intencionalisme, a l'ontologisme dels News Critics i, en general, de tots els corrents formals del nostre segle: la funció de la literatura no és comunicar, sinó existir.

## VI

El concepte ferraterià del lector és, dins el marc de la societat catalana, més ideal que real. És un «bon» lector «ingenu» (no pas inepte i ignorant) i lúcid (no pas pedant) que hom té moltes més probabilitats de trobar entre la gent ordinària que entre els crítics d'ofici. De fet, Ferraté oposa de manera belligerant i reiterada les maneres acadèmiques habituals amb la seva idea de lector: «*Es un error muy grave considerar el juicio del lector, contemplador o auditor ingenuo, esto es, incapaz de traducir su experiencia artística en una expresión articulada, como un juicio degradado y provisional en contraposición al juicio eminente y definitivo del crítico. Por el contrario, el lector ingenuo de una novela, en la que absorbe por completo el espíritu es, prima facie y mientras no se demuestre lo contrario, un intérprete más auténtico de la obra que el crítico que la desmenuza en sus datos, dirigiéndola expeditiva y alegremente como un producto intelectual cualquiera, una disertación filológica o un reportaje. Incluso el crítico con sensibilidad incurre necesariamente en otro error: su traducción de la obra en juicios acerca de su valor humano, ético, estético, etc., la falsifica en su condición esencial de pura operación formal*» (1968a, 18), o en aquest altre moment: «*S'entén que penso en la lectura autèntica que de vegades practica la bona gent i no pas en res que s'assembla als exercicis lúgubres a què es dediquen els pedants*» (1977b, 12). La seva croada a favor de la no professionalitat i de la bondat i saviesa naturals clama pel lector confiat, amatent a les paraules i als camins del text, que es deixa seduir pel plaer dels enganys de la ficció i és la que el duu a preferir els crítics creadors per sobre del lector especialista, a definir-se ell mateix com un «simple» lector amb sentit comú tot rebutjant ésser assimilat al gremi de la crítica (mancada, generalment, de la indispensable càrrega d'ingenuïtat) i a reivindicar l'apropament impressionista a l'art, tan censurat per Eliot i els New Critics, car, al seu parer, és paradoxalment just el que realitzen ells i «*buenamente inteligente y sabia tradición crítica británica*».

No obstant això, Ferraté no es limita a elogiar els lectors intel·ligentment ingenus (o els ingenuament intel·ligents; l'harmo-

36. H. HATZFELD, *op. cit.*, p. 139.

37. E. L. RIVERS (*op. cit.*), en el seu, per altra banda, clogiós apropament a l'obra de Ferraté, menysté aquest important desplaçament de la intencionalitat entenent com a excés d'especulació biogràfica el que no és sinó una reiterada preocupació sobre el sentit textual.

38. F. MARTÍNEZ BONATI, *op. cit.*, ps. 151-152. L'apropament entre les idees de Martínez Bonati i Ferraté ja fou assenyalat (i Ferraté ho ratifica) per RIVERS, *op. cit.*

nia de tots dos aspectes és importantíssima, ja que, quan sols n'existeix una, es cau en la bajanada o en la pedanteria) per tal de censurar els estudis crítics rutilants, sinó que aporta tota una sèrie de recomanacions a fi i efecte que la funcionalitat i l'interès de la crítica siguin majors. En primer lloc, cal abandonar la idea del crític com a mitjancer entre l'obra i el lector; lluny del seu paper d'(in)necessari intermediari, el crític s'ha d'assumir en quant lector que s'apropa directament a l'obra amb l'única consideració que, a diferència del lector ingenu *tout court*, ell compta amb més mitjans expressius per a donar compte del seu coneixement intuïtiu —el que li prové de la ingenuïtat lectora que també ha de tenir— i pot integrar els coneixements particulars de les obres en paradigmes teòric-reflexius més generals. En segon lloc, Ferraté estipula els objectius principals de la crítica literària: reflexió sobre la coherència de l'obra, que és insuficient quan només es dirigeix a la recerca de la tònica dominant de l'obra; reflexió sobre com s'ha resolt el problema de l'objectivitat, la traducció moral i literària de l'experiència humana i l'adequació del to al poema i als ajusts diacrònics; consideració de l'obra com a ordre imaginatiu d'accés a la veritat; i, entre altres (car no n'hi ha prou de comprendre el text, sinó que, a més a més, cal representar-se'l), reconstrucció imaginativa personal, però fidel, de la forma interior de l'obra, tot afegint-se als principis d'anàlisi que Riba resumia així a l'inici d'*Els marges*: «No sap, fins ara, cap altre mètode més avinent per a ell, que el pugui dur a precisar-se *què* és una obra, que aquest de viure en certa manera la hipòtesi d'haver-la feta ell; que, perseguir, fins al centre de l'obra si cal, els principis de la seva creació i refer-lla llavors, en conjunt o en detall, mantenint explícits aquells principis.» ¿Som al descobriment del *cogito* de l'autor que reclama Poulet? ¿Som a la reproducció conscient del procés intern que ha dut a l'obra d'art que preconitzen Croce, Vossler o A. Alonso? Només en part; en el pensament de Riba i en el de Ferraté el lector no es limita a reconstruir el *cogito* (i les intencions) de l'escriptor tot mirant de trobar un *jo* idèntic que operi ensem en tots dos. En la relació literària hi ha, pel cap baix, dos jos, dues maneres de pensar i dues visions del món (però només un text, això sí, ens recorda Ferraté). Metodològicament, a més de l'entusiasme, la creativitat i la imaginació necessaris (a diferència del discurs del crític acadèmic, que es construeix segons unes idees i un sistema i que massa sovint no preveu els reajusts —diacrònics i parti-

culars— dels seus principis d'anàlisi), el crític pot fer ús del seu saber personal (en quant persona en el món), enciclopèdic (històrico-etimològic i històrico-literari) o tècnic (lingüístico-retòrico-poètic), per bé que els usos d'aquests sabers són marginals, car no són cap garantia per a aconseguir una bona crítica.

Paral·lelament a la proposta d'aquestes i d'altres directrius per tal que la tasca de l'anàlisi literària sigui al més fructífera possible, Ferraté formalitza el procés de l'operació de lectura essencialment dinàmica: la forma (interior) del poema no és donada d'entrada, simplement, sinó que s'hi arriba després de l'operació d'identificació, relació i ordenació d'elements. Adoptant la concepció dinàmica del llenguatge (estètic), que és *energeia* i no *ergon*, de Humboldt, de Vossler i, entre d'altres, de Mukarovsky, l'any 1960 (1968a) resumeix l'operació de lectura en dues fases concurrents: 1) identificació del valor dels signes; 2) relacions (de varietat i d'unitat) entre els signes; distinció dels signes pertinents i no pertinents (operació que Spitzer considerava del tot central: «*¿Forma parte del todo este determinado fragmento del poema o no?*»). Posteriorment, Ferraté va aportant més detalls a la seva sistematització del procés de la lectura (estructura i funció del sociolecte del text; diferències entre estructures lingüístiques [explícites] i valors estructurals [virtuals] en funció de la ficció d'experiència; etc.) fins a ampliar a tres fases l'operació binària de lectura proposada a inicis dels seixanta, en les quals (1982) s'emfatitza molt més la imbricació dels sentits proposats pel lector amb els sentits condicionats pel text, a diferència de la formalització del 1960, en què la funció del lector com a creador (ampliador) de sentit restava més desdibuixada. Mentre que allí el paper del lector era el de triar jeràrquicament línies de sentits del text, aquí, a l'epíleg del 81, el lector, a més de triar i organitzar isotopies, enriqueix significativament i personal el text (amb tot, m'avinc a la crítica d'Oleza: «*la pensée de Ferraté ne sépare pas avec précision ce qu'il y a dans l'oeuvre de réalité sémantique (et non seulement d'ensemble empirique de data) de ce qu'il y a d'invitation à l'interprétation*»);<sup>39</sup> 1) atorgament de sentits (virtuals) al llenguatge del text; 2) selecció dels sentits pertinents en funció dels modes de dicció explícits i de l'empelt intertextual (literari i no literari) realitzat pel lector; 3) incorporació al text dels sentits virtuals (pertinents) que con-

39. J. OLEZA, *Dinámica de la poesía*, de Juan Ferraté, «Orbis Litterarum», 30, 1 (1975), p. 77.

formen la visió del món del lector obtinguda al llarg de la lectura, a conseqüència de la qual el text és ampliat imaginativament. De tota manera, fóra erroni creure que el paper del lector com a generador de sentit no és contemplat en l'obra de Ferraté fins al 1981; més aviat el que ocorre és que no és fins aleshores que Ferraté treballa aquesta funció que per força és latent al llarg de la seva obra, atès que ja havia estat suggerida l'any 1952 a *Aspectos de una obra de arte*.

Joan Ferraté s'ha interessat sobretot en el paper del lector com a individu (el lector implícit), però puntualment ha participat en l'altra dimensió dels estudis sobre la recepció literària, això és, s'ha apropiat als lectors (reals) en quant a la recepció condicionada pels seus paradigmes estètics i sòcio-històrics. Aquest interès l'ha portat a la indagació en la recepció literària de dos autors catalans contemporanis: Espriu i Carner. Quant a l'obra d'Espriu, les seves anàlisis tornen a demostrar la coherència del discurs ferraterià, car tant l'any 1968 (1968b, 1969a) com vint anys més tard (1989a [3, 4, 38, 51, 53]) Ferraté insisteix en la parcialitat de la recepció espriuana restringida a l'aspecte més cívic de la seva producció, que és, al seu parer, el més trivial però aquell que els anys 60-70, pel que comportava de resistència nacional i reflexió sòcio-històrica, era el que a l'establishment català (polític i cultural) d'oposició al règim franquista més interessava de divulgar entre el públic. Alhora, Ferraté dissenteix de la lectura ortodoxa (l'elegiaca) suggerida per Joan Fuster i proposa nous apropaments a l'obra, especialment a la part en prosa, més negligida pels seus lectors. (Per contra, coetàniament [1969], observa que en el cas de Riba la recepció general –igualmente incompleta i desvirtuadora– opera a l'inrevés entenent la seva obra amb un exagerat optimisme quan Ferraté hi veu incertesa i desolament.) L'estudi sobre l'impacte de l'obra de Josep Carner (1976a, 1977b) és més complet i aprofundit. Cronològicament, diferencia dos moments en la seva recepció: des dels inicis de la publicació de l'obra fins a mitjan decenni dels anys cinquanta i des d'aleshores fins a finals dels setanta. La primera etapa de la recepció es consolida l'any 1914 amb *Auques i ventalls* amb un triple clíxé (el Carner idíl·lic, l'enamoriscat i l'humorista); diferències en el to i en els temes que romanen entre els contemporanis de Carner a despit de les variacions posteriors de la seva obra i de les inadequacions d'aquest triple esquematisme que en la pràctica carneriana s'entremescla amb altres realitzacions. A la segona

etapa de la seva recepció, l'obra de Carner compta amb molt pocs lectors que o bé insisteixen (quan són vells) amb la imatge tradicional o bé la rebutgen per una pretesa manca de modernitat o bé, oblidada la seva obra, permeten que el seu nom romangui amb el prestigi de l'anacronisme. La indiferència que Ferraté constata l'any 1976 no és el punt final. Hi hauria encara una tercera fase de la recepció carneriana (la més àlgida, en què Carner passa a ser considerat un dels poetes majors de la literatura catalana contemporània) que és, precisament, la que, un cop esvaïdes les exigències ideològiques que es reclamen als escriptors i posada en primer pla la destresa de l'ofici literari, s'esdevé gràcies a la reivindicació i als estudis de Joan Ferraté (en bona part continuadors de les lectures ribianes de Carner) i, posteriorment, a les anàlisis de G. Ferrater, entre molts altres.<sup>40</sup>

## VII

Més que conclusions o afirmacions sobre l'art, Ferraté ens ofereix un procés argumentatiu. Per bé que el seu pensament és molt elaborat es presenta al lector simulant una improvisació racional sobre un problema donat que va descabellant a mesura que anem llegint. La seva és una escriptura dialèctica que, excepcions de banda (v.g. el to i el registre de bona part dels articles de *Provocacions*), defuig les màximes aïllades. Una deducció duu a un problema i aquest a una nova deducció, reproduint el mateix procés de l'intel·lecte que va obrint i tancant portes simultàniament i consecutiva. El seu discurs (de llarguíssimes frases subordinades que van encaixant les uns dins les altres conformant unitats complexes amb molta més precisió que no aconseguiria pas la simple juxtaposició) es distancia de l'academicisme per apropiarse al to reflexiu de l'assaig: «Per a fer entrar uns quants principis dins una ment tossuda, la retòrica més eficaç és la de la frase breu, de ritme sec i igual, que sona més com una ordre peremptòria que com una invitació al raonament. El període ciceronià, en canvi, sota la seva vasta música desplega un joc lògic, complet i articulat en totes les parts. L'adhesió a la frase curta esdevé mecànica i esporuguida; l'adhesió al període ample poc és sense un cert treball discursiu, paral·lel, de l'oient.»<sup>41</sup> La coherència no pot ser més òptima: una

40. Hom trobarà un major aprofundiment del tema a N. PERPINYÀ, *Aproximació a la recepció de l'obra de Josep Carner* (en premsa).

41. C. RIBA, *L'estil de Francesc Pujols*, op. cit., p. 273.

escriptura dinàmica que ens parla i defensa (i reproduïx) lectures dinàmiques. El que Ferraté deia de la crítica de Riba (de la qual, com ell mateix reconeix, tant va aprendre) li és també aplicable (si hi afegim el matis que Ferraté també procedeix amb lògica teòrico-literària): «La crítica de Carles Riba és tota ella moviment, tota ella imitació d'un moviment, el de l'obra mateixa. No procedeix, doncs, a partir d'idees desenvolupades lògicament, sinó que opera imaginativament a partir de l'obra, seguint-ne les direccions i perseguint-ne els impulsos fins a atènyer la font de principis que l'orienten» (1955a, 133). En part, també podem aplicar-li la frase que ell diu a propòsit de Guillén: «*Donde lo que importa no es la dificultat vencida, sino la distancia recorrida.*» Però només és parcialment pertinent perquè torna a imposar-se l'equilibri. Entre l'extrem de les afirmacions taxatives i apriorístiques de l'acadèmic i l'extrem del raciocini complex que es fa i desfa de l'escèptic, Ferraté opta pel principi dialèctic: del seu desenvolupament reflexiu se'n generen uns judicis i unes conclusions sobre les quals es fa responsable. Ni l'absolut ni el nihilisme, ans el camí de la relativitat que gosa comprometre's amb algunes veritats. L'afany de Riba per conquerir el seu propi llenguatge i la seva salvació prové del mateix impuls que anima l'obra ferrateriana: aquí tampoc no es vol res de donat, res de passivament rebut. I, com diria Ferraté, que moltes de les veritats de la literatura es basteixin sobre antítesis (l'art és l'opacitat transparent; la desitjada simplicitat s'aconsegueix en literatura mitjançant l'artifici; la literatura que és pura contemplació abstracta té una voluntat de concreció; en poesia no hi ha res concret ni intuïtiu immediat i, tanmateix, dóna aquesta aparença; el denotat del poema és la connotació del signe) no invalida la seva substancial veritat: la paradoxa simulatòria de la ficció.

Aquest caràcter paradoxal de la ficció pot ser un dels motius que expliquin el tot predominant de l'obra de Joan Ferraté. Per tal d'aprehendre'l, sembla haver-se-li mostrat prou eficaç el camí de l'equilibri, el qual és present en tots els centres neuràlgics de la seva obra des de la funció de la realitat (social o biogràfica) en la ficció fins a la importància de la llibertat creativa i lectora condicionada per unes normes d'actuació. Aquesta harmonia, que té ben poc de l'estatisme de les estructures binàries i molt de la dinàmica del pensament dialèctic, és igualment activa en la fusió dels corrents teòrics que conflueixen en el seu discurs. Els vessants tradicionals (reflexió moral, unitat de l'obra)

es renovellen amb concepcions de l'art que, per bé que no es poden qualificar d'absolutament innovadores (l'autoritat d'Aristòtil és arreu), sí que han conformat els paradigmes de coneixement artístic més revolucionaris del nostre segle: la forma i el lector.

Ferraté, com a aristotèlic i com a pensador contemporani que és, deixa de banda les teories mimètiques, pragmàtiques i expressives, per reivindicar una teoria objectiva de l'art i els principis formals (jakobsonians) que en deriven: la primacia de la forma (1968a, 13; 1991 [3, 4]); la concepció de l'art com a joc (1968a, 11); la reciprocitat irradiativa de les accions dels signes (1968a, 13, 275; 1952a); la simultaneïtat i la plurisignificació d'aquestes irradiacions (1968a, 14, 175); el principi del paral·lelisme i de la recurrència expressat mitjançant jocs d'afinitats i oposicions (1968a, 183, 191, 122, 256, 292; 1989b); el problema de la literarietat i de les transformacions formals i d'experiència entre poesia i realitat (1957, 25; 1968a, 86, 392, 404; 1989a [38]); la defensa d'un apropament immanentista a l'art que sàpiga conciliar-se amb investigacions d'índole més general i teòrica (1982, 426);<sup>42</sup> i la conveniència de realitzar aquests apropaments (els particulars —que són els que Ferraté aprecia més— i els universals) amb una metodologia mixta lingüístico-literària (1968a, 123, 400; 1991 [14]).

Però la poètica formalista (la tardana divulgació de la qual impossibilita parlar en termes d'influència pel que afecta la major part de la producció de *Dinàmica de la poesia*) i, per extensió, les pràctiques del New Criticism (un altre cas de concomitància parcial) havien oblidat un element que Ferraté considera del tot central per a la comprensió del fenomen literari: el lector. Les crítiques que reben els estudis sobre la recepció (febleses, contradiccions i ingenuïtats simplistes d'un nucli doctrinal molt reduït; insuficiències en les aplicacions; confusióisme en els seus divulgadors) poden aconseguir, malgrat els esforços dels seus detractors<sup>43</sup> i de les dificultats que comporta la configuració d'una teoria i una història de la lectura a mesura que ens anem allunyant en el temps, abolir la presència del receptor en l'art. L'estudi dels lectors (que ha d'incloure els ingenus, els erudits, els ignorants, els lúcids i els maquiavèl·lics) és una empresa costosa que, ara com ara, pateix

42. Entrevista a «El País» (25-v-1986).

43. E. D. HIRSCH, *The Aims of Interpretation* (Chicago U. P., 1976); P. D. JUHL, *Can the Meaning of a Literary Work Change?*, dins A. P. FOULKES (ed.), *The Uses of Criticism* (Bern 1976), ps. 133-156; A. GARCIA BERRIO, *Teoria de la literatura*, op. cit., p. 220 i ss.

les mancances d'una tradició teòrica i analítica molt recent a diferència del suport secular amb què compten la resta dels estudis literaris. No podem deixar de pensar en l'obra ferrateriana quan M. Steig assenyala que les dues qüestions teòriques centrals en els estudis literaris actuals són «*the determinacy or indeterminacy of meaning and the autonomy or*

*contingency of texts*»<sup>44</sup> i menys encara quan les concreta en una de les majors preocupacions de l'obra de Joan Ferraté: «*How does interpretation (or reading) work?*»

NÚRIA PERPINYÀ

44. M. STEIG, *Stories of Reading. Subjectivity and Literary Understanding* (J. Hopkins U. P., 1989), p. 4.

## BIBLIOGRAFIA DE JOAN FERRATÉ

### 1. Crítica

- (1955a) *Carles Riba, avui* (Alpha, Barcelona).  
 (1957) *Teoria del poema* (Seix Barral, Barcelona).  
 (1962) *La operación de leer y otros ensayos* (Seix Barral, Barcelona).  
 (1968a/1982) *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación 1952-1966* (Seix Barral, Barcelona) (Seix Barral, 1982).  
 (1977a) *Lectura de «La terra gastada» de T.S. Eliot* (Ed. 62, Barcelona).  
 (1989a) *Provocacions* (Empúries, Barcelona) [Cito els articles de *Provocacions* i d'*Apunts en net* entre claudàtors segons l'ordre de publicació].  
 (1991) *Apunts en net* (Quaderns Crema, Barcelona).

### 2. Edicions

- (1977b) J. CARNER, *Auques i ventalls* (Ed. 62, Barcelona).  
 (1979a) J. CARNER, *La primavera al poblet* (Ed. 62, Barcelona).  
 (1979b) J. CARNER, *Poesies escollides* (Ed. 62, Barcelona).  
 (1979c) A. MARCH, *Poesia* (Ed. 62, Barcelona).  
 (1979d) *Les poesies d'Ausiàs March* (Quaderns Crema, Barcelona).

### 3. Ressenyes i articles no recollits

- (1950a) *Jordi Cots: «Fidelitat»*, «Laye», 4 (juny).  
 (1950b) *Un manifiesto y un poco de buena poesía*, «Laye», 5 (juliol-agost).  
 (1950c) [Carlos IGLESIAS], *Vida, poesía, cultura*, «Laye», 8-9 (octubre-novembre).  
 (1951a) [Carlos IGLESIAS], *Los visigodos y lo hispánico*, «Laye», 11 (febrer).  
 (1951b) *Antología poética universitaria, 1950*, «Laye», 12 (març-abril).  
 (1951c) *En torno al «Glosari, 1906-1910» de Eugenio d'Ors*, «Laye», 12 (març-abril).  
 (1951d) *Carlos Bousoño: La poesía de Vicente Aleixandre*, «Laye», 12 (març-abril).  
 (1951e) *Hesiodo y Heidegger*, «Laye», 13 (maig).  
 (1951f) *Dámaso Alonso: «Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos»*, «Laye», 13 (maig).  
 (1951g) *Linguistique générale et linguistique française, de Charles Bally*, «Laye», 13 (maig).  
 (1951h) *The Oxford Classical Dictionary*, «Laye», 13 (maig).  
 (1952a) *«El carrer estret», novela*, «Laye», 17 (gener-febrer).  
 (1952b) *De «Alcalá» a Catalunya*, «Laye», 21 (novembre-desembre de 1952).  
 (1953a) *El habla imposible*, «Laye», 22 (gener-març).  
 (1953b) *Poesía catalana*, «Laye», 22 (gener-març).  
 (1953c) *J.L. Aranguren: Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*, «Laye», 22 (gener-març).  
 (1953d) *Antonio Magariños: Desarrollo de la idea de Roma en su siglo de oro*, «Laye», 22 (gener-març).  
 (1953e) *De generaciones y de cuentas y de una esperanza*, «Laye», 23 (abril-juny 1953).  
 (1967) *El primer volum de les «Obres completes» de Carles Riba*, «Serra d'Or», 2 (15 de febrer).  
 (1968b) *Salvador Espru entre els lectors i els crítics*, «Serra d'Or», 110 (novembre).  
 (1969a) *Sobre l'art de no saber llegir, i de queixar-se, per torna*, «Serra d'Or», 115 (abril).



- (1969b) *A favor de Jaime Gil de Biedma, Si la pildora bien supiera, no la doraran por fuera* (gener-abril), Trent U.P. Peterborough, Ontario (*Historia y crítica de la literatura española*, VIII, Barcelona, Crítica, 1981).
- (1969c) *Carles Riba, home essencial*, «Serra d'Or», 118 (juliol).
- (1976a) Poesia, de *Josep Carner: Ressenya i vindicació*, «Els Marges», 8 (setembre).
- (1977b) *Elements primers i rebels en l'art de Josep Carner*, «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», 1, 2 (hivern) (Quaderns Crema, 1, abril de 1979).
- (1985) *Discours de Bruxelles, Soirée de poésie catalane* (17 d'octubre), «Reduccions», 29-30 (febrer-juny de 1986).

#### 4. Poesia original i traduïda

- (1955b) L. BOGAN, *Poesia norteamericana 1900-1950* (Juventud, Barcelona).
- (1960) *Simónides (Seis fragmentos) y Solón (Fragmentos 1-25)* (U. de Oriente, Santiago de Cuba).
- (1968c/1992) *Líricos griegos arcaicos* (Seix Barral, Barcelona/Sirmio, Barcelona).
- (1970) *Les taules de Marduk i altres coses* (Proa, Barcelona).
- (1971a) *Veinticinco poemas de Cavafis* (Lumen, Barcelona).
- (1975) *Vuitanta-vuit poemes de Cavafis* (Ed. 62, Barcelona).
- (1976b) *Llibre de Daniel* (La Gaya Ciencia, Barcelona).
- (1976c) *Tretze de l'arxiu de Cavafis i altres coses* (Ed. 62, Barcelona).
- (1978) *Poesies de Cavafis* (La Gaya Ciencia, Barcelona).
- (1986a) G. FERRATER, *On mating*, «Saber», 9 (maig-juny).
- (1987a) *Les poesies de C.P. Cavafis* (Quaderns Crema, Barcelona).
- (1987b) *Anacreonte: Poemas y fragmentos* (Península/Ed. 62, Barcelona).
- (1987c) *Catàleg general 1952-1981* (Quaderns Crema, Barcelona).
- (1989b) *Nou poesies de Du Fu, Quaderns Crema: Deu anys: Miscel·lània* (Quaderns Crema, Barcelona).

#### 5. Altres traduccions

- (1952c) T.S. ELIOT, *La terra eixorca*, «Laye», 21 (desembre).
- (1953f) J. JOYCE, *Stephen, héroe*, «Laye», 23 (juny).
- (1971b/1977c) N. CHOMSKY, *El lenguaje y el entendimiento* (Barcelona, Seix Barral, 1977; ed. augmentada; col. S. Oliva).

#### 6. Publicació de l'obra de Gabriel Ferrater

- (1979e) *Les dones i els dies* (Ed. 62, Barcelona).
- (1979f/1983) *La poesia de Carles Riba* (Ed. 62, Barcelona).
- (1979g) *Sobre literatura* (Ed. 62, Barcelona).
- (1981a) *Sobre el llenguatge* (Quaderns Crema, Barcelona).
- (1981b) *Sobre pintura* (Seix Barral, Barcelona).
- (1986b) *Papers, cartes, paraules* (Quaderns Crema, Barcelona).
- (1986c) *In memoriam Gabriel Ferrater*, «Saber», 9 (maig-juny).
- (1987d) *Foix i el seu temps* (Quaderns Crema, Barcelona).
- (1988) *Vers i Prosa* (E. Climent, València) (col. J. Cornudella).

#### 7. Altres

- (1973) *Joan Ferraté, Guia de la literatura catalana contemporània* (Ed. 62, Barcelona).
- (1986d) *Correspondència amb Joan Ferraté (1966-1969)*, G. FERRATER, *Papers, cartes, paraules, op. cit.*
- (1986e) *Réplica a Xavier Folch*, «El País» (8 de juny).
- (1986f) [R. ARQUÉS/A. MUNNÉ], *Converses amb Joan Ferraté*, «El País» (18-25 de maig de 1986).
- (1990h) [J. GUILLAMON], *Joan Ferraté: el lector es recorda a si mateix en la lectura, es reviu*, «Lletra de Canvi», 26.

#### BIBLIOGRAFIA SOBRE L'OBRA DE JOAN FERRATÉ

- L. BADIA, *Joan Ferraté: Les poesies d'Ausiàs March*, «Els Marges», 17 (1979).

- D. R. HARRIS, *Dinámica de la poesía, by Juan Ferraté*, «Bulletin of Hispanic Studies», XLVI (1969), ps. 272-273.
- A. LÓPEZ, *Las lecturas dinámicas y poéticas de Joan Ferraté*, «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», XII, 3 (primavera de 1988), ps. 473-478.
- J. MEDINA, *La crítica literaria i la història de la literatura*, dins *Història de la literatura catalana*, XI (Barcelona, Ariel, 1988), p. 290.
- J. OLEZA, *Dinámica de la poesía, de Juan Ferraté*, «Orbis litterarum», 30, 1 (1975), ps. 72-79.
- R. PELLEN, *Juan Ferraté, Dinámica de la poesía*, «Bulletin Hispanique», LXXII, 1-2 (1970), ps. 203-210.
- La poesía como dinámica*, «Tele/Expres» (2 de febrer de 1969), p. 15.
- R. M. PRICE, *La operación de leer y otros ensayos*, «Bulletin of Hispanic Studies», XL (1963), ps. 200-201.
- E. L. RIVERS, *La operación de leer y otros ensayos by Juan Ferraté*, «Hispanic Review», XXXI (1963), ps. 352-356.
- J. M. SOBRE, *Les poesies d'Ausiàs March*, «Hispanic Review», 50 (1982), ps. 237-240.
- [A. TERRY], *Acting out the Poem*, «Times Literary Supplement», 1063 (25 de setembre de 1969).
- A. TERRY, *Joan Ferraté, lectura de «La terra gastada» de T.S. Eliot*, «Canadian Review of Comparative Literature», VIII, 1 (hivern de 1981), ps. 151-166 (reproduït a «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», XI, 3 [primavera de 1987], ps. 645-654).