MR. POE I LA FILOSOFIA DE LA COMPOSICIÓ POEMÀTICA

Vicent Salvador

La importància cabdal de Poe per a la literatura contemporània és avui un fet fora de tot dubte. Si com a contista no necessita cap presentació, com a poeta inicia una línia que, a través de Baudelaire i Mallarmé, arribarà a Valéry i a bona part de la lírica contemporània —Pessoa inclòs. No debades Machado afirmava que en certa mesura la poesia moderna naixia amb la seua obra.

Però la innovadora concepció que Poe té del conte i del poema no es manifesta sols en el seu *fer* creatiu sinó també —o, anava a dir, més encara— en les reflexions teòriques sobre ambdós gèneres. Les seues idees explícites a l'entorn del conte tracen amb lucidesa una enèrgica divisòria, entre aquest i la novella, que va més enllà de la mera extensió. «Poe se dio cuenta *antes que nadie* del rigor que exige el cuento como género, y de que sus diferencias con la novela no eran sólo una cuestión de brevedad» —Cortázar *dixit*—. Justament Cortázar, que havia d'intentar amb *Rayuela* una genial combinació d'ambdós motles genèrics. En un text ben paradigmàtic —la ressenya crítica de les narracions de Hawthorne— Poe dissenya la seua teoria del conte, tot fixant-ne la durada de la lectura en una magnitud (entre mitja hora i dues hores) que permeta no trencar la unitat d'efecte —un efecte que, com en el cas del poema, ha d'abassegar la voluntat del lector—. Conseqüentment, allò narrat haurà de tenir l'extraordinària intensitat de l'esdeveniment pur i no podrà perdre's en les digres-

sions i allegories pròpies de la novella. D'altra banda, aquesta criatura literària —perfecta màquina de crear interés— deixarà per al poema el territori de la Bellesa i jugarà amb recursos —l'humor, el raonament o, molt específicament, el terror— amb els quals el poema es palesa maldestre.

Fecundes suggerències per a la teoria d'un gènere que tanta curiositat suscita avui entre els estudiosos i al qual Poe fa aportacions de pes en una línia que continuarà en Kafka i en la narrativa latinoamericana (vegeu, per exemple, el llibre de M. A. Lancelotti *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento).* Però ací ens interessa especialment la seua teoria poètica —o poemàtica—, que trobem dispersa en escrits diversos com ara *El principi poètic* o *Marginalia* (cal no perdre's les observacions sobre la funció de la rima que ens ofereix en un dels fragments d'aquest darrer recull), sense oblidar, en un altre pla, *Eureka,* que tant va influir en el jove Valéry. L'exposició més sistemàtica, tanmateix, de la seua concepció del poema ens ve donada en la famosa *Filosofia de la composició* —recentment traduïda al català per Xavier Benguerel—, on Poe *explica* racionalment el mètode de composició del seu poema *El Corb (The Raven):* «He triat *El Corb* —escriu— per tractar-se del més generalment conegut. Desitjo posar de manifest que ni un sol fragment de la seva composició no pot referir-se ni a l'atzar ni a la intuïció, car aquest poema procedeix, pas a pas, a la seva formació amb la precisió i rígida conseqüència d'un problema matemàtic.»

Paradoxalment, com assenyala Aguilar e Silva, la *Filosofia de la composició* comporta l'aparició dins el mateix moviment romàntic —arquetípic reialme de l'inconscient i de l'irracional— d'un fort corrent intellectualista que subratlla el paper del rigor i del mètode. Ens trobem a les antípodes de l'opinió, pocs anys anterior, de Shelley en la seua *Defensa de la Poesia:* «La Poesia no és, com el raciocini, facultat que puga exercitar-se a la mesura del desig. ...I responguen els més grans poetes del temps present, si no és un error afirmar que els més bells passatges de la Poesia siguen producte del treball i de l'estudi.»

De la inspiració a la programació: un primer punt per a reflexionar. Poe serà, per a Valéry, el campió de l'idealisme —val a dir de l'antinaturalisme literari— i de

l'art estudiat, rigorós i pur. Fins i tot, com assenyala E. Noulet, l'hermetisme de Valéry deriva d'una certa concepció de la poesia que ve de Poe a través de Baudelaire. Però heus ací que aquesta propensió a *l'art pour l'art,* a la poesia pura, enfonsa les seues rels en una veritable passió: la passió per les ciències, i molt especialment per les deductives i exactes. És una obsessió que Poe compartirà amb Jules Verne i amb H. G. Wells i que es palesa deliciosament en un breu assaig titulat *El jugador d'escacs de Maelzel,* curiós text on intenta tota una explicació —entre policíaca i científica — del *modus operandi* d'un enginy que va captivar els seus contemporanis. L'anàlisi, hipotèticament explicativa del suposat autòmata jugador d'escacs inventat el 1769 pel baró Kempelen, il·lustra magníficament el funcionament deductiu de la ment d'Edgar i la seua retuda admiració per la màquina lògica. No altra cosa és la *Filosofia de la composició:* el disseny d'un mecanisme, d'un *artefacte* —i, de Mukarovsky ençà, el mot té unes connotacions força atractives per a la teoria del text artístic— que siga capaç de produir en el lector l'efecte estètic programat pel poeta. L'artefacte només assolirà sentit ple —només esdevindrà *text,* diríem nosaltres verbalitzant una idea que Poe intuïa clarament— quan s'acompliran les instruccions textuals i es consumarà el procés comunicatiu que provoque en el receptor l'efecte buscat. El centre d'interés s'ha desplaçat de la *inspiració creadora* a la *programació de l'efecte.*

I no hi és rellevant la sospita —mantinguda amb certa base si hom atén el tarannà pretensiós del nostre autor— que el mecanisme que descriu no respongués al procés real de producció sinó a una racionalització idealitzadora *a posteriori.* Al capdavall, el seu atractiu no rau tant en el d'una recepta productiva o prescriptiva com en el d'una *explicació teòrica* del funcionament del poema —o si es vol, i més exactament, d'un cert tipus de poema.

Però anem a resseguir els passos de l'autor, que comencen per una consideració de l'extensió escaient del text poemàtic. El poema, diu, ha de poder ser llegit d'una sola tirada per tal de mantenir la unitat d'efecte sobre el lector. En aquest sentit Poe assimila poema i conte, i pensa que «tota intensa excitació és, per mera necessitat física, breu». No tan breu, això sí, que no

puga aconseguir plenament la impressió buscada. «La brevetat indeguda —escrui en *El principi poètic*— degenera en epigramatisme. Un poema *molt* curt pot produir de vegades un efecte brillant i viu, però que no serà mai pregon ni perdurable.» La qüestió és d'esbrinar a quina mesura correspon aqueix «*molt* curt». Perquè tot seguit Poe exemplifica el vici de l'excessiva brevetat amb composicions —una d'elles de Shelley— de vint-i-quatre i trenta versos. Ja hem dit que el seu plantejament teòric explicarà, no *el poema,* sinó un determinat tipus d'aquest, i és evident que no cal arribar al *hai-ku* per trobar exemples de textos poemàtics perfectament acceptats com a tals que no tindrien entrada, per llurs dimensions, en aqueixa categoria.

EDGAR A. POE

EL CORB
I ALTRES POEMES

FILOSOFIA DE LA COMPOSICIÓ

VERSIÓ CATALANA DE XAVIER BENGUEREL
EDICIÓ BILINGÜE

De tota manera cal dir que Poe parteix d'una tradició de poema llarg, sovint èpic o didàctic, i és comprensible la seua positura, que en situa l'extensió òptima ranejant el centenar de versos. És per aquesta mateixa raó que la seua protesta més enèrgica apunta al poema extens, prolix. Si aquest és massa llarg —i tornem a la *Filosofia*

de la composició— no pot mantenir la intensitat, la tensió: «Allò que anomenem poema llarg és, en rigor, una simple successió de poemes breus, és a dir, de breus efectes poètics.» I continua: «Heus ací per què, si més no, la meitat del *Paradís perdut* és essencialment prosa.» Però no és una simple qüestió de dimensions. En el seu rebuig de les tirallongues èpiques o didàctiques, Poe pretén foragitar del poema el narrativisme estricte, tant com el didactisme, tot presentant-nos una visió de la poesia restringida al lirisme pur.

Fet i fet, el punt següent fa referència a la qualitat i al to de l'efecte encalçat. I és aquí on Poe revela la seua concepció de la lírica: l'objectiu no en serà la Veritat ni la Passió —més pròpies de la prosa— sinó exclusivament la Bellesa, i el to serà la tristesa o malenconia, «el més legítim dels tons poètics». Amb aquesta declaració de principis («l'experiència general ha demostrat que aqueix to és exclusivament la tristesa») la lírica queda reduïda pràcticament a elegia. Però és que prèviament la poesia ja havia estat reduïda a lírica, precisament el gènere que Aristòtil marginava en la seua *Poètica*. En aquesta opinió, ben freqüent a partir del Romanticisme, Poe coincidia amb Stuart Mill, per al qual la narració, la descripció i els enunciats didàctics havien d'esser exclosos de la poesia *sensu stricto* perquè «in so far as it is epic... is no poetry at all». Actitud predominant entre els poetes posteriors començant per Baudelaire, per bé que no uniforme (¿qui hauria escrit, altrament, *The Waste Land*, per posar-hi un entrecàs illustre?), que encara farà escriure manta pàgina als teòrics del gènere (vegeu, si no, P. Hernadi: *Teoria del gènere literari*).

Però aquest «altanero inventor de máquinas literarias y poéticas destinadas a producir exactamente el efecto que él afirmará haberse propuesto» (Cortázar altra vegada, és clar) passa a considerar l'estructura del text i aprofita l'avinentesa per teoritzar sobre el plaer originat per la sensació d'identitat que es deriva de la reiteració —principi que tan fecund es mostraria en mans dels formalistes russos—. La repetició es concreta aquí en un recoble o refrany, autèntica clau i pivot de la construcció textual, una expressió que, tal com ell vol demostrar deductivament, havia de ser breu —una sola paraula—, especialment sonora i provocadora de malenconia. És així com arriba, quasi bé *per necessitat*

lògica, al mot que tancarà cada estrofa: «nevermore», mai més.

La gosadia de Poe, tanmateix, va més enllà: pretén també deduir, a partir d'aquesta conclusió, quin ha de ser el personatge que recitarà el monòton refrany. I no pot ser altre que un corb, solució que encaixa amb el to que vol donar a la composició i amb la versemblança —pura concessió al realisme rebutjat— de la situació. L'ingeniós enteixinat de la demostració queda aquí al descobert amb tota la seua pretensiositat, però això no invalida en absolut la legitimitat explicativa: l'estructura triada amb aquest sistema constructiu i la intenció expressiva/comunicativa del text funcionen reeixidament en estret maridatge, i aqueix és un principi amb plena validesa explicativa.

Resolta l'estructuració més o menys externa, resta el tema, la macroestructura semàntica —com diríem avui— subjacent al poema. I de nou el genial Edgar opera deductivament i recorre al nucli temàtic més acordat amb la tonalitat melangiosa buscada i amb el propòsit de produir sensació de bellesa: «la mort, doncs, d'una dona bella és, sens dubte, el tema més poètic del món». Així, el *tema del text* —la seua tria i configuració— no ve donat, en teoria, per inspiració ni per observació d'una realitat empírica (això correspondria a la ilusió romàntica o a la mimètica) sinó que és seleccionat entre un repertori temàtic, més o menys universal, ja codificat, d'acord amb les exigències del propòsit inicial: la consecució d'un determinat efecte en el lector. I, amb el tema, el personatge que li prestarà *veu* i perspectiva: l'amant que ha perdut la seua estimada.

Fixats tant el tema del text com l'estructura externa o principi constructiu, calia passar a la progressió temàtica. El poema s'articularà en preguntes successives, la resposta a totes les quals serà la tornada «nevermore». El punt climàtic d'aquest desenvolupament serà l'estrofa en què l'enamorat pregunte si més enllà de la mort tindrà ocasió de reveure la seua estimada: la contestació del corb no és per esperada menys patètica. Poe té plena consciència que la fixació del clímax que regeix la progressió textual és el primer pas: «Podria dir que en aquest precís instant el poema trobava el seu punt de partida, és a dir, en el final.» Tals afirmacions palesen la seua concepció del rigor creatiu. El *modus operandi*

de l'escriptor no ha de caure en cap fal·làcia *naturalista:* es tracta de construir un artefacte eficaç i, per tant, el càlcul haurà de partir del desenllaç previst i montar després totes les peces del mecanisme al servei d'aquell. A una percepció intuïtiva per part de Poe, del concepte de *progressió temàtica* —que recentment ha estat desenvolupat per F. Danes— se suma una aguda captació dels conceptes de ritme intern climàtic i d'estímul de l'interés estètic i emotiu del lector. Si el conte no podia permetre's llacunes i davallades en la creació d'aquesta excitació —nucli últim del seu valor com a objecte literari—, la composició del poema respondrà a un principi consemblant de tensió creixent. Amb un matís diferencial: allò que en el conte funcionava per estimular la passió o el terror, en el poema tindrà com objectiu la bellesa impregnada de malenconia.

Resten encara detalls que la gramàtica poemàtica (amb perdó de Poe, que a bon segur no hauria fet escarafalls per aquestes retroprojeccions) ha de poder generar —amb la seua potència creativa o productiva— a partir de l'axioma inicial, com són ara la versificació i l'ambientació escènica. Pel que fa a la primera, ha de presentar una originalitat que incremente l'atractiu estètic del poema. Aquesta —i ja podíem imaginar-ho— «no és de cap manera deguda a impuls o intuïció, a despit del que molts segueixen creient encara», sinó més aviat a la laboriositat, i en concret a la pràctica d'una difícil *ars combinatoria* d'elements ja coneguts. Es tracta d'una originalitat per combinació —sintagmàtica, podríem dir-ne— que busca configuracions noves a partir d'un *vocabulari* prèviament donat. Si tots els tipus de vers emprats en *El Corb* havien estat utilitzats amb anterioritat, l'originalitat de la composició «estreba en llur *combinació dins la mateixa estrofa* ja que mai no s'havia intentat cap forma que ni remotament s'hi assemblés». És per això que l'originalitat «exigeix menys inventiva que negació»: val a dir que és un valor *relatiu* al rerafons de tradició literària —¿parlarem d'*intertextualitat?*— sobre/contra el qual es projecta.

L'escenografia és més predictible i cau més del costat de la simple productivitat de les regles generatives que no de la creativitat transgressora. De fet, l'ambientació d'*El Corb* és ben poc original: la nit tempestuosa i l'àmbit tancat de la cambra contrastant amb l'exterior i

comunicat amb ell tan sols per una finestra que permetrà l'entrada de l'au. Pura escenografia romàntica. Però cal parar esment a la funció que Poe assigna a aquesta cambra reclosa i poblada de records íntims: «Tot semblava suggerir que fos un bosc, o al camp; però sempre he cregut que una reduïda *limitació d'espai* és absolutament necessària per produir la impressió d'un incident aïllat, ja que li concedeix la força que el marc dóna a una pintura.» Això és, *l'emmarcament* que retalla un tros d'experiència i li confereix unicitat com a objecte estètic. I, a l'ensems, la figuració del món interior, el desenvolupament descriptiu del *Jo*, de les seues ressonàncies i del seu perfum. El corb serà l'únic element que hi penetra des del món exterior de la tenebra nocturna, i no es podrà saber al capdavall si és veritablement un ésser alié o sols un record del *Jo*, indestriablement units, com es clou el poema, au i ànima en l'ombra:

«I el Corb de mi no es separa, seu encara, seu encara,
sobre el pàllid bust de Pallas del portal del meu recés;
veig als seus ulls la parença d'un diable en somnolença,
el llum la seva ombra llença sobre el sòl ara i adés,
i de l'ombra la meva ànima que hi tremola ara i adés
no es podrà aixecar —mai més!»

El corb ha esdevingut així «emblema del fúnebre i imperible record». Però —ep!— una peça no hi encaixa: els versos suara citats, amb què acaba el text, no són els que l'autor havia establert com a *final climàtic*. Entre els uns i els altres s'ha escolat l'espai d'un pacte teorètic. Vegem-ho. «Amb el desenllaç pròpiament dit —llegim—, amb la rèplica del corb, "Nevermore", a la darrera pregunta de l'enamorat que vol saber si en un altre món es reunirà amb la seva estimada, pot dir-se que el poema arriba a la fase culminant de la simple narració.» (Cal dir que el terme «narració», tan ambigu, no es contraposa aquí a «lirisme» o a «lírica», ans hauria d'emparentar-se amb la idea de *mimesi* i de representació realista. Aqueixa és, si més no, la interpretació que sembla suggerir la frase següent del text: «Fins aleshores tot s'ha esdevingut dins els límits del que pot ser real i explicat».) Però heus ací que Poe, malgrat el seu rebuig de la poesia didàctico-allegòrica, accepta que també cal «un recòndit corrent de significat indefinit». Un poema sol

comportar, a més de l'aspecte de superfície que és la poesia en tota la seua bellesa —el tema, lliure de tot compromís didàctic o allegòric—, un altre corrent, subterrani, del qual emana un contingut moral o exemplificador. És per això que acaba afegint dues estrofes al seu final climàtic: «vaig afegir les dues estrofes finals del poema, amb l'intent que llur força suggestiva es comuniqués a tot el relat que les precedeix». I és així com voldrà transmetre al conjunt una vibració de corrent interior amb significat emblemàtic.

Bé. Si calia fer un lleugeríssim balanç de l'aportació de Poe a la teoria poètica, potser no insistiríem tant en les relacions de la lírica amb el didactisme i el narrativisme —qüestió que no deixa de presentar certa vaguetat i resulta, en tot cas, discutible— ni tampoc en la seua opinió sobre les dimensions idònies del poema, com en dos punts que són, aquests sí, de gran importància —alhora que d'una modernitat indubtable— per a la teoria del poema.

En primer lloc, es planteja el *text poemàtic* (més que no el *llenguatge poètic)* com un mecanisme de precisió. L'esperit del mètode deductiu indueix Poe a emfasitzar l'aspecte de *construcció* sobre el representatiu o de *mimesi* —i, naturalment, sobre tota visió lligada a la inspiració romàntica—. Com diu Todorov, «Poe atteint, une fois de plus, une limite: celle de l'effacement de l'imitation, de la mise en valeur exceptionnelle de la construction». I és aquesta tendència al límit en el rigor constructiu (la coherència lògica, per una banda, i el joc formal amb les regles de simetria, contrast i gradació, per l'altra) el que dóna actualitat a una teoria on l'elaborada estructuració del text —la funció poemàtica— s'imposa a tota funcionalitat expressiva o representativa.

En segon lloc, aquesta insistència en l'artefacte textual —i ja hem dit que poc importa si ell mateix va seguir la recepta o no: el seu valor és explicatiu, no pas prescriptiu— va més enllà del pur goig contemplatiu del mecanisme. Aquest existeix en funció d'un efecte a produir en el lector, i és així com entrem en el món de la pragmàtica literària. El text es realitza com a tal en arribar a un receptor i provocar en ell un determinat efecte. Ara bé: no se li pot demanar, a Poe, que faça tot el camí que el duria a una moderna semiòtica de la literatura o a una estètica de la recepció. Hi ha límits

que no pogué ultrapassar, el més important dels quals seria el següent: el receptor roman, per a ell, pur element passiu que experimentarà allò decidit per l'autor. Diríem que ens trobem davant un «atac al lector» (Valéry) o una reducció d'aquest «a la passivitat receptiva» (Cortázar), on ni la seua potencial activitat (el que seria l'estètica de l'obra oberta o del *lector in fabula* d'Eco) ni el seu horitzó d'expectatives condicionadores de la recepció (Jauss) apareixen —per bé que el concepte poeà de l'originalitat podria fer-nos albirar aquest darrer punt—. Aqueixos són segurament els autèntics límits —històrics— de Poe. Que no li impedeixen, tanmateix, d'ésser considerat amb tota justícia un genial capdavanter de la teoria del poema.

Vicent Salvador

Setembre 1984.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

V. M. DE AGUIAR E SILVA: *Teoría de la literatura.* Madrid, 1972.

G. GENETTE: *Introduction à l'architexte.* Paris, 1979.

P. HERNADI: *Teoría de los géneros literarios.* Barcelona, 1978.

M. A. LANCELOTTI: *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento.* Madrid, 1972.

E. NOULET: *Études littéraires.* México, 1944.

E. A. POE: *El corb i altres poemes. Filosofia de la composició* (versió catalana de X. Benguerel). Barcelona, 1982.

E. A. POE: *Ensayos y críticas* (traducció i introducció de J. Cortázar). Madrid, 1973.

V. SALVADOR: *El gest poètic. Cap a una teoria del poema* (en premsa).

P. B. SHELLEY: *Defensa de la poesía* (versió castellana i pròleg de J. V. Selma). València, 1980.

T. TODOROV: *Les genres du discours.* Paris, 1978.