Poètica de la ficció en l'obra èpica

Margarida Aritzeta
(Universitat Rovira i Virgili)

Jacint Verdaguer escrivia en un pròleg datat el mes de gener de l'any 1897:

> Antigament tot nostre Pirineu estava poblat: seguiu ses conques i afraus des del cap de Creus a la Maleïda, i pertot veureu enderrocs de masos i en molts indrets ruïnes de pobles i vilatges. Allà entre els avets a prop dels pastos de l''herch i entre els penyalars de granit, sota la caverna de l'ós, nasqueren i es criaren los hèroes de la reconquista. Mes passà el torb dels moros, vingué el bon temps i com les aigües de la fosa de la neu, després de l'hivern, la gent començà a baixar a riuades cap al pla. Doncs la torrentada de gent encara corre, i ara més que mai, dels boscos cap al poble i del poble cap a les ciutats, enlluernats com les aloves per los mirallets d'una cultura més refinada (*TO*, I: 457).[1]

És aquest Pirineu dels herois i de les gestes, perdut en les afraus de la història, el que li serveix de matèria per a la seva obra èpica. La descripció d'aquest moviment de població que provoca l'èxode de les muntanyes i l'enrunament de cases i temples que un dia es van construir sobre les ruïnes del món mític grecoromà, ressona en l'«Epíleg» del poema *Canigó*:[2] «Ses estrofes foren les primeres que escriguí de la llegenda canigonenca», diu l'autor (*TO*, II: 399). Abans, ja havia cantat l'incendi dels Pirineus com a ancoratge del continent mític de l'Atlàntida, sepultada al fons del mar, i el seu renaixement com a porta d'un món nou. Esfondrament i naixença, pecat i perdó, amb la serralada com a engranatge gegantí dels relats.

1. Tots els textos de Verdaguer citats en aquesta ponència són extrets de Jacint VERDAGUER (2003). *Totes les obres*: *Prosa* (I) / *Poemes llargs. Teatre* (II). Barcelona: Proa. S'indica en cada cas el volum i la pàgina (*TO*, volum: pàgina).

2. L'«Epíleg» porta el subtítol de "Los dos campanars" i apareix per primera vegada incorporat al text en la segona edició.

Deia Gabriel García Márquez en una entrevista que els autors escriuen un sol llibre al llarg de tota la vida i que les obres concretes no són sinó matisos, capítols, que l'escriptor va teixint amb llenguatges, arguments i gèneres distints d'un cap a l'altre de la seva escriptura. Resseguint els discursos, pròlegs, poemaris, proses i escrits diversos de Verdaguer, s'hi pot trobar l'ordre d'aquest gran llibre al qual he de circumscriure necessàriament el text de la meva aportació en aquest VI Col·loqui Internacional sobre Verdaguer. La poètica que regeix l'obra èpica no tindria sentit si no s'emmarqués en el conjunt.

De tota manera, un cop dit això, m'afanyo a anunciar que en la meva anàlisi em cenyiré tan sols a la descripció dels principis que regeixen la construcció dels textos èpics *L'Atlàntida* i *Canigó*, i, encara, que aniré a buscar-los bàsicament en els mateixos poemes, deixant de banda una multitud d'escrits de l'autor que podria tenir en compte o la quantitat ingent d'obra crítica que ha generat la seva lectura.

Sobre el discurs de ficció

Tal com s'assenyala des de la semiòtica, una obra d'art incorpora les claus de la seva descodificació i, en aquest sentit, els textos literaris ofereixen una sèrie de marques (de gènere, de classe de llenguatge, de context) que donen pautes de lectura i parlen de quines són les seves regles de món, la seva poètica. Em fixaré en primer lloc, doncs, en aquestes marques per descriure la mena de ficció que construeix Verdaguer a *L'Atlàntida* i a *Canigó*.

Michel Foucault diu que la ficció és «el règim del relat o, millor dit, els diversos règims segons els quals [aquest] és "relatat" [*récité*] [...], la trama de les relacions establertes, a través del mateix discurs, entre el que parla i allò de què parla» (1994: 290).[3] «La faula d'un relat [diu Foucault] s'allotja a l'interior de les possibilitats mítiques de la cultura; la seva escriptura s'allotja a l'interior de les possibilitats de la llengua; la seva ficció en l'interior de les possibilitats de l'acte de parla» (1994: 289-290). Quan

3. Michel FOUCAULT (1966). «La transfábula». Dins: Michel FOUCAULT (1994). *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A. El text citat, el tradueixo de la versió castellana.

parlem de ficció narrativa, doncs, no ens referim a un argument més o menys fabulós, sinó a l'artifici discursiu que fa possible el relat literari, a les modalitats de món que neixen com a conseqüència d'aquesta particular situació d'enunciació. Dorrit Cohn aclareix: «Una ficció no és qüestió de grau, sinó de tipus» (Cf. Lubomir Dolezel [1998]. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros [1999], p. 50) Dolezel diu que hi ha dos tipus de discursos, els descriptivistes, que representen el món real i s'hi refereixen, i els constructivistes (1998: 48), que donen vida a un món que no té existència fora del seu propi relat, com és el cas dels poemes èpics de Verdaguer.

Vegem com articula la seva ficció: qui hi parla, en qualitat de què hi parla i des d'on ho fa. I quina mena de món narratiu construeix amb el seu discurs.

Els textos de *L'Atlàntida* i *Canigó* mostren una forta presència del discurs autorial enfront del pròpiament narratiu.[4] Aquesta presència es concreta en l'organització del text, distribuint les obres en cants, posant-los títols i epígrafs, decidint-ne el metre. Però també s'implica directament en la redacció d'unes notes a través de les quals busca ancoratges amb la tradició i amb la vida quotidiana: envolta el relat èpic, s'hi incrusta, l'acota, n'orienta la lectura. En tots dos casos el discurs autorial s'adreça directament al lector. Però *Canigó* és un text més lleuger que *L'Atlàntida* (i més modern), perquè elimina les paràfrasis amb què s'inicia cada un dels cants de *L'Atlàntida* (pròpies del model èpic tradicional) i aprima les notes. La situació d'enunciació que es crea per l'arrencada dels relats no permet que els narradors coneguin l'existència dels discursos autorials, que es mouen en un nivell superior (o metanarratiu) al nivell en què ells exerceixen el seu discurs.

El discurs autorial de les dues obres èpiques té una estructura diàdica, perquè hi coexisteixen dos dominis on imperen les condicions modals

4. La diversitat il·locutiva del text narratiu, diu DOLEZEL (1998: 212), «es converteix en rellevant semànticament quan ens adonem que el seu propòsit principal és construir l'existència ficcional com un fenomen intensional», és a dir, de llenguatge, la qual cosa fa rellevant que observem com està construïda l'anomenada funció d'autenticació, és a dir, la perspectiva des de la qual parla cadascú, la quantitat i la qualitat de les informacions de les quals pot donar compte legítimament d'acord amb la seva posició en el relat. «Existir ficcionalment significa existir en modes, rangs i graus distints» (Dolezel, 1998: 212).

contràries (Dolezel, 1998: 190). Són, per una banda, les intervencions de l'autor; per l'altra, el testimoni de les nombroses fonts a les quals l'autor cedeix la paraula directa una vegada i una altra.

El discurs de ficció també té aquesta estructura diàdica. Vegem els dos textos per separat:

A *L'Atlàntida*, el discurs autorial adreçat al lector es concreta en els títols i epígrafs, les paràfrasis narratives a l'inici dels cants, les notes i el pròleg. Té caràcter contextual. Tant l'endreça al marquès de Comillas com el «Pròleg» parlen del temps de l'autor, de les seves circumstàncies d'escriptura i del seu context cultural i històric. Verdaguer cita les seves fonts al «Pròleg» i recrea de forma impressionista el procés a través del qual els textos són capaços de suscitar imatges mentals en els lectors: en aquest cas, Verdaguer descriu les imatges del món mitològic que la lectura i la contemplació del paisatge van provocar en la seva imaginació i el van empènyer a l'escriptura. Fa referència també al camí que segueix una obra en la seva acceptació lectora i crítica i s'adreça als receptors nous amb clara consciència que està posant el seu relat una altra vegada, *avant la lettre* (perquè aquest concepte lingüístic encara trigarà temps a ser formulat), en el circuit de la comunicació literària. Es tracta d'un discurs subjectiu, intrahomodiegètic, ornat de diversos tòpics argumentals, en què l'autor es posa com a testimoni i referència de les seves afirmacions.

Responent a l'estructura diàdica, el discurs autorial del pròleg dóna peu a l'entrada d'una carta de Frederic Mistral de l'any 1887, en què l'autor occità, mite i referència dels poetes romàntics catalans, qualifica *L'Atlàntida* d'«*epoupèio soubeirano que* [...] *apartèn, noun soulamen à la Catalougno, mai encaro e subre-tout à la Reneissènço de nostro lengo*» (*TO*, II: 77). El discurs autorial, doncs, no només incorpora notícies de la recepció de l'obra, sinó un discurs autònom d'aquesta recepció que situa el text en el diàleg intercultural. És un cas semblant al que podem observar a la darrera nota del poema *Canigó*.

La interdiscursivitat es fa especialment viva a les notes a *L'Atlàntida*, redactades majoritàriament des d'una perspectiva objectiva (extraheterodiegètica), tot i que hi ha fragments escrits des de la subjectivitat autorial.

El grau d'autenticació de les afirmacions que s'hi fan depèn de la posició discursiva de l'autor o de la qualitat de la cita.

De vegades les notes són per dibuixar l'ancoratge històric d'un cant o d'un detall del poema que, en tant que obra d'art,[5] és destinat a perviure més enllà del seu espai i del seu temps.[6] De vegades serveixen per citar testimonis científics (la major part dels camps de la biologia o de la geologia, que palesen quin és l'estat de la ciència i quines són les autoritats del moment). La majoria citen obres històriques, mitològiques o lingüístiques: hi ha una cura especial per l'onomàstica (sobretot la toponímia), la definició i explicació lèxica, l'etimologia, la divulgació. Els testimonis ens arriben a través del discurs indirecte o de la paràfrasi (narrativitzat), que s'alterna amb el discurs directe (traslladat), perquè Verdaguer cedeix la paraula directa en les seves notes a diversos tipus d'autoritats, i els seus discursos adopten segons els casos la textura del relat oral o del relat textual, seguint el model de l'estructura discursiva.[7]

A les notes, Verdaguer cita les seves fonts antigues com a panteó d'autoritats: Plató, Hesíode, Homer, Estrabó, Sèneca, Titus Livi, Plini, al costat de les autoritats d'un món cultural més acostat: sant Isidor, Américo Castro, Carrasco, els escrits de Cristòfor Colom, Herrera, Beuter, Piferrer, etc.

Però així com els referents ficcionals, llegendaris o mítics pertanyen a un mateix nivell ontològic perquè són possibles sense existència real i no

5. Cesare SEGRE (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Grijalbo. En aquesta obra, Segre situa l'obra literària en el circuit de la comunicació, que defineix com un circuit trencat, perquè autor i receptor no hi són copresents, ja que l'obra és per definició ucrònica i utòpica.

6. Sorprèn, al cap dels anys, una nota que fa referència a l'exposició d'un tapís al Museu d'Antiguitats de Barcelona, escrita amb la voluntat, sens dubte, d'ajudar el lector a completar el seu imaginari, però que el pas del temps ha buidat gairebé del tot de significat (*TO*, II: 174). Perquè les notes, de fet, tenen una vigència històrica, a diferència del relat i per aquest mateix motiu n'hi ha alguna que ens fa somriure.

7. La nota 7 del «Cant II» (*TO*, II: 174-175), per exemple, conté tres nivells de discurs: l'autorial, els fragments de Plató al Timeu on es relata la conversa de Soló amb els sacerdots de Sais i el discurs directe que, a partir d'aquesta conversa, dóna peu al relat incrustat de l'Atlàntida.

Aquest no és l'únic cas.

En nota al «Cant III», Verdaguer parafaseja la *Crònica de les Índies*, d'Oviedo (*TO*, II: 175), i en recull textualment el relat dels antics habitants de Santo Domingo que s'hi cita. També reprodueix relats inclosos a *Les Atlants*, de Roisel (*TO*, II: 175), i parafraseja l'obra de Diego Landa, d'on extreu i transcriu el relat de tradició oral dels antics quitxés sobre l'Atlàntida.

tenen caducitat històrica, als referents de caràcter epistèmic no els passa el mateix, i s'hi donen contrastos curiosos.[8]

El poema *Canigó* està força més esporgat d'aquest discurs autorial, que es limita als títols, els epígrafs i les notes, que són més breus i concises que a *L'Atlàntida*, bàsicament instrumentals i complementàries, adreçades, com allà, directament al lector. Hi podem trobar definicions lèxiques, explicació de les tradicions populars i de la seva vigència en el moment de l'escriptura de l'obra, detalls que serveixen per situar-ne el temps extern, com és el cas de la nota final, que dóna detalls de la gènesi de l'escriptura de *Canigó*. També s'hi transcriuen cançons populars (com és el cas de la nota al «Cant I», que inclou un text recollit per Marià Aguiló, o el cas del «Cant IV»). Les notes també serveixen a l'autor per fer la síntesi i paràfrasi de textos històrics, en què sosté l'aparició dels personatges del relat (per tant, la selecció dels materials amb què ha organitzat la ficció). Hi aporta la descripció detallada d'indrets observats directament (com a la nota 1 del «Cant VIII», entre d'altres, *TO*, II: 395), que complementa amb testimonis objectius, històrics, i diverses cites textuals, en les quals també apuntala aspectes del text.[9]

Si deixem el discurs autorial i ens centrem en l'espai discursiu de la ficció, veurem que aquest també té una estructura diàdica, ja que el discurs del narrador es fa compatible amb les intervencions dels personatges, que obren nivells narratius nous. Els discursos pronunciats en el món ficcional, però, ja no van adreçats directament a un lector de carn i ossos sinó a un oïdor ficcional (en el cas de *L'Atlàntida*) o a un oïdor/lector ideal (en el cas de *Canigó*).

8. Al costat de la nota que es dedica a la descripció dels baobabs com a arbres gegantins de les Amèriques, d'acord amb els principis de la botànica moderna, i amb el mateix rang d'autenticitat, trobem explicacions fabuloses de credibilitat difícil, com són ara les del monstre del Brasil anomenat Minhocao, extretes de relacions de zoòlegs contemporanis, com ara M. Fritz o Müller (*TO*, II: 178). O les de l'arbre drago, que provenen de l'obra del Pare Mariana o de les *Etimologies* de sant Isidor. En aquest darrer cas, però, la nota del drago bascula entre la referència científica i la notícia mítica.

9. Ho fa per documentar l'existència pretesament històrica d'unes estovalles brodades per Guisla, la muller del comte Guifré (*TO*, II: 397), en les quals sosté una part del relat en què la comtessa broda unes teles per al monestir on el seu espòs s'ha fet ermità, o per anar a buscar en la ressenya històrica de Pujades, o l'obra de Pellicer, que documenta la descripció de Ripoll, el que el relat èpic detalla fins a uns extrems de realisme riquíssim.

L'Atlàntida dibuixa dos espais narratius ben diferenciats: el relat marc, que és a càrrec d'una veu omniscient que relata en tercera persona extraheterodiegètica l'episodi del naufragi de Colom, la seva salvació per obra de la Verge, l'acollida del vell ermità, que li conta la història del continent ensorrat, i la decisió d'emprendre el viatge cap a l'altre extrem de l'Atlàntic, per reunir els mons, per la qual cosa visitarà, entre d'altres, la cort dels reis d'Aragó i de Castella. Aquest relat marc abasta la «Introducció» i la «Conclusió».

El relat emmarcat, que s'esplaia al llarg dels cants, neix d'un acte de parla del vell ermità, que, en paraules del narrador:

> I obrint lo llibre immens de sa memòria,
> descabdella el fil d'or d'aquesta història,
> de perles d'Occident pur enfilai (*TO*, II: 82).

Colom s'hi explicita com a receptor del relat. «Lo vell semblava el Geni de l'Atlàntic, / mes son gentil oient era Colom» (*TO*, II: 83). La terra i la mar (personificades) s'afegeixen al grup de destinataris de la contalla en què participen, i són alhora protagonistes del món relatat, on al seu torn prendran la paraula.

La situació discursiva es torna a fer explícita a la «Conclusió»: «Fineix als llavis del bon vell la història» (*TO*, II: 166), i l'acte de parla es completa amb el performatiu, perquè el relat ha estat capaç de desvetllar una imatge, un desig i una resposta en el seu oïdor.

Però no és aquesta l'única situació discursiva generadora de relat: a la «Conclusió», el narrador també dóna pas al relat incrustat que és el somni d'Isabel. Ella mateixa relata el somni en primera persona en quartetes heptasil·làbiques.

L'estructura discursiva diàdica es manté al llarg de tot el relat marc i també del relat emmarcat, perquè el parlar del narrador dóna pas contínuament a les intervencions directes dels personatges, que intervenen amb una clara voluntat dialògica en l'espai de la seva actuació.

El relat de segon nivell arrenca d'aquest vers, que sorgeix de la boca del vell ermità: «Veus eixa mar que abraça de pol a pol la terra?» (*TO*, II: 84).

I és a través del discurs del Geni de l'Atlàntic que Europa (personificada) parla, i el mar (també personificat) li respon. El continent ensorrat

(*TO*, II: 87) agafa per uns moments veu i relata la pròpia història: «Adéu! / Fui la major de totes, podria dir-vos filles...» (*TO*, II: 87).

De fet, es tracta d'una mena de paràfrasi dialògica del relat que implica els seus interlocutors, una mena d'exordi retòric. L'exposició dels fets, la *narratio* pròpiament dita, comença algunes estrofes més avall amb una invocació, no a la musa, sinó al «Senyor de les venjances», al qual l'ermità demana: «doneu alè a mon càntic». I arrenca a parlar amb aquest vers: «Al temps que el gran Alcides anava per la terra» (*TO*, II: 88).

Els personatges implicats en l'acció es van incorporant a l'acció de narrar.[10] La característica comuna de tots aquests discursos és que són vehiculats pel relat del vell ermità, que els inclou en tant que construeix el món on viuen, i d'aquesta manera el seu relat pot arribar a orelles de Colom, encara que cadascun d'ells parli per a interlocutors del seu món.[11]

Aquestes múltiples situacions discursives, l'estructura de relats encaixats (de mons encaixats) és el que impossibilita que els habitants de cada un dels dominis s'assabentin del que passa en l'altre domini. Els habitants d'un món només poden assabentar-se d'allò que els és comunicat directament, d'allò que han conegut o d'allò que viuen. La màxima informació i

10. Pirene relata la seva història, que vol enllaçar la tradició pirinenca amb la figura de Túbal, amb els fills de Noè. A través del seu discurs, que té per destinatari Alcides, apareix un món híbrid, fet de pastors i ramats, de boscos i fenòmens naturals, però també de monstres mitològics, com ara Gerió (*TO*, II: 89-90). Aquest agafa protagonisme en el discurs, per relatar a Alcides la història d'Hèsperis i per descriure-li el jardí meravellós de l'Atlàntida (*TO*, II: 95). El decurs dels fets del relat ens fa veure un Gerió traïdor, perquè el que ocorre a Hespèria contradiu la versió que n'havia donat Gerió. Els parlants són múltiples i diversos: un dels titans porta notícies dels senyals i profecies que ha pogut anar copsant al món al temple de Neptú. Els destinataris són els altres titans. Al «Cant III» un grup de titans dialoguen directament. També parla Déu al «Cant IV» dolent-se de la poca correspondència que ha tingut per part dels humans el seu acte creatiu. Hèsperis explica a Alcides qui és al «Cant V».

11. Al «Cant X» es produeix una situació discursiva especial. Comença amb el discurs del narrador exterior: el vell narrador i Colom tornen a ser personatges narrats durant tres estrofes (sextets) decasil·làbiques (*TO*, II: 156). En aquest context discursiu parla el vell, mentre Colom mira, somniós, cap a l'Atlàntic, amb un gest que prefigura el seu viatge futur. Mentrestant, l'esqueix del taronger creix i Alcides i Hèsperis tenen filles que faran renéixer la vida al món nou. És interessant aquesta situació perquè el narrador exterior posa el vell i el jove junts davant la història narrada i relaciona els dos mons (Colom accedeix a les restes del món mitològic amb aquest gest de contemplar la mar). Això ocorre en el moment en què el relat de segon grau (el món mitològic) fa una inflexió definitiva.

credibilitat correspon a la instància narrativa omniscient, i no perquè sigui omniscient, sinó perquè les seves informacions es veuen corroborades posteriorment pels successos i les accions dels agents. I, en segon lloc, pel relat del vell ermità.

Pel que fa a la relació entre l'entitat discursiva i la faula, el model és el següent: la instància narrativa omniscient construeix un món híbrid, format per un estadi mitològic perdut (on els homes van pecar contra el seu Déu i van ser castigats), i un estadi, també híbrid, format per un món amb un estadi natural, on tenen lloc les accions històriques dels éssers humans, i un estadi sobrenatural, on els designis de Déu guien aquestes accions.

El vell ermità dóna vida al món mitològic perdut amb la seva memòria, però no té accés a les informacions formulades des de la instància omniscient. La màxima informació, doncs, és la que correspon als lectors del poema, que tenen al seu abast les distintes instàncies discursives.

Al poema *Canigó* no hi ha paràfrasi autorial a l'inici dels cants, ni endreces; només un subtítol: «Llegenda pirenaica del temps de la Reconquesta». Aquest subtítol (que correspon a l'autor implícit) és el que situa el relat com un gènere ficcional, alhora que li dóna els ancoratges discursius necessaris perquè pugui sorgir la veu narrativa.

El relat és encarregat a una instància externa, omniscient, que organitza un món diàdic, en què el discurs narratiu dóna pas a les intervencions dels actors en forma directa i als relats encaixats, que serveixen per construir els diversos ordres del poema. Aquesta instància narrativa és la que posseeix el major nivell d'autenticació respecte dels discursos dels personatges, tant pel que fa a la quantitat com a la qualitat de la informació donada. És la instància encarregada de presentar els mons doxàstics (els de les creences) dels personatges, dels quals parlen.

El discurs marc serveix per descriure tant el domini natural com el sobrenatural. Aquesta és una diferència respecte de *L'Atlàntida*, en què el relat mitològic era encomanat a la veu d'un personatge. Alguns mites, faules i llegendes sorgeixen del discurs del narrador omniscient. En aquest cas, com que no hi ha canvi d'instància narrativa, els podem considerar com una digressió, un bucle que retarda la successió de les accions centrals del relat, ramificacions de la faula. En són exemple la llegenda de la campana de ferro de sant Guillem (*TO*, II: 288-289), l'amplificació lírica que suposa la descripció del Pirineu i contorns, vistos a vol d'ocell des de la carrossa encantada de Flordeneu (*TO*, II: 273 i s.), o la descripció de

la cova de Sirac (*TO*, II: 295-298). També els episodis miraculosos de la salvació del comte Tallaferro i els seus homes.

En altres casos, els diversos relats són encarregats a agents que formen part de la ficció. De vegades són intervencions breus, com ara la cançó del joglar anomenada «Lo ram santjoanenc» (*TO*, II: 253-254). Però sovint les intervencions són llargues, i poden abastar cants sencers. Vegem-ne les instàncies més significatives:

Al «Cant VI», es relata el nuviatge entre Flordeneu i Gentil i, un cop han entrat a la cova de Sirac i arribat al cim de la muntanya, la veu narrativa cedeix la paraula a les goges. En primer lloc parla la fada Flordeneu, que explica el passat remot de la vall del Rosselló, vista des del cim del Canigó, i l'abast geogràfic i mític del seu món (*TO*, II: 299). Parla d'un temps de mites que formen part del seu espai natural, que és la muntanya:

> A les nereides, filles de Doris, suplantaren
> les nàiades joliues, que en Arles i Molig
> de sa aigua sanitosa les urnes abocaren;
> les dríades dins l'arca dels dòlmens s'allotjaren
> dels arbres entremig (*TO*, II: 300-301).

A Flordeneu correspon el relat de la Ruscino púnica i la llegenda de Pere Pinya (*TO*, II: 301). Tot seguit cedeix la paraula a les goges[12] i a Gentil, que és interromput per la veu narrativa que dóna entrada a Guifre d'Arrià (*TO*, II: 324) en un dels episodis més dramàtics del relat. Al «Cant IX» el bisbe Oliba explica els orígens remots del monestir de Cuixà.[13]

12. La de Mirmanda parla dels «forts gegants [que] l'han aixecada» (*TO*, II: 304). La goja de Ribes, filla d'Armand, rei bagauda, enllaça amb la protohistòria (*TO*, II: 306), la de Banyoles... Aquest espai dialògic completa les informacions sobre el domini sobrenatural que es completa al cant següent. Allà continua parlant Flordeneu i instiga les seves fades a entretenir Gentil amb els seus relats mentre ella va a empolainar-se per a les noces. En aquest context, la fada de Mirmanda introdueix el passatge d'Hanníbal i canta l'heroi amb proporcions i gestos d'epopeia (*TO*, II: 313). La fada de Lanós conta la llegenda de Lampègia i els seus amors amb el governador de la Cerdanya Abú-Nezan (*TO*, II: 319). A continuació pren la paraula Gentil (*TO*, II: 323).

13. Que són a l'antiga edificació d'Eixalada: «Si la sé cabdellar en la memòria, / vos contaré sa oblidada història» (*TO*, II: 345). Pel fet que Oliba es troba dintre del que coneixem com a domini natural (les regles de món són les mateixes que en el món real), el seu relat té estructura dialògica, ja que hi prenen la paraula els antics

Els mons èpics de *L'Atlàntida* i de *Canigó* són plens d'individus dotats de veu pròpia, capaços d'encetar relats propis. Uns individus que vénen referenciats pel discurs autorial de les notes.

A la llum de casos com aquest, les teories de la ficció contemporànies s'han plantejat quina és la relació que es pot establir entre les *persones* ficcionals i els seus prototipus quan aquests han existit històricament o quan formen part de la consciència col·lectiva en tant que mites o personatges llegendaris (Dolezel 1998: 36). Dolezel, citant Rescher i Parsons, convé que

> Els individus ficcionals no depenen de prototipus reals per a la seva existència i les seves propietats. Tot i així, les persones amb «prototipus» en el món real constitueixen una classe semàntica distinta dintre del conjunt de les persones ficcionals (1998: 36).

I encara:

> El fil que manté unides totes les encarnacions d'un individu en tots els mons possibles és prim i teòricament controvertit: [és] el seu nom propi com a designació rígida (1998: 38).

Això no obliga a mantenir-ne la caracterització rígida o les qualitats, que poden alterar-se d'acord amb les regles del món en què se'ls introdueix a cada acte de creació de noves ficcions. De fet, sense anar més lluny, l'Alcides del relat de *L'Atlàntida* tan aviat es comporta com un ésser humà com evoluciona a la manera dels colossos de la mitologia, malgrat que conserva l'identificador (el nom i els apel·latius: «matador de monstres», «hèroe», «grec»; i la caracterització: empunya una clava i duu una pell de lleó); Hèsperis o la reina Isabel de Castella conserven els noms, però prenen les característiques de les damisel·les romàntiques tocades per l'ideal, més enllà de la caracterització bàsica (el nom) que permet identificar el personatge; viuen en un món masculí i la seva imatge és feble i desvalguda, etèria, res més lluny del referent històric d'Isabel de Castella. El que garanteix aquesta mena de joc d'escriptura s'ha anomenat *intertextualitat* per Kristeva, Barthes o Genette. Des de la semàntica dels mons possibles, Lubomir Dolezel l'ha denominat «identitat intermons».

---

monjos per explicar-ne les lluites amb l'element sobrenatural i la maledicció de les goges.

El joc intertextual

Verdaguer encapçala el «Pròleg» a la segona edició de *L'Atlàntida* amb una cita de Plató:

> Vingueren grans terratrèmols e inundacions, i en lo curt espai d'una nit l'Atlàntida s'enfonsà dins la terra entreoberta (*TO*, II: 73).

Tot seguit, en unes frases que tenen tot l'aspecte de la *captatio benevolentiae* pròpia del discurs retòric, parla de la seva lectura dels *Diàlegs* de Plató, en els quals s'assabenta com Soló anava a cantar l'enfonsament de l'Atlàntida quan l'atrapà la mort; parla de la gènesi de la seva escriptura, de l'entusiasme que, més que l'erudició, guià la seva ploma i de les imatges, heretades de la tradició, que es congriaren en la seva fantasia com a motor del poema. Aleshores, d'acord amb un dels tòpics més recurrents de la poètica horaciana, es dol de la curtedat de les seves ales i enyora el vol majestuós de l'àguila, que hauria volgut per envolar-se al territori de la poesia amb uns recursos ajustats a la magnitud de l'empresa.

Si observem el pròleg, els epígrafs, les notes finals plenes de cites textuals i de referències múltiples (històriques, geogràfiques, literàries, mítiques, bibliogràfiques, de tradició popular), no només aclarirem els aspectes contextuals del discurs de ficció, sinó que necessàriament el situarem en una posició que al llarg del segle XX s'ha anomenat de diàleg intertextual. Verdaguer (i no hi fa res que sigui a la segona edició) presenta el seu text, explicat en termes moderns, com un intertext. I no només com un intertext, sinó també com el resultat d'una escriptura interdiscursiva.

Al «Pròleg» a la segona edició de *L'Atlàntida* mostra la voluntat de l'autor d'intervenir en les lectures possibles de l'obra: situa el poema en la tradició, citant les seves fonts i els referents mítics i literaris amb què pot comptar el lector, el poleix i el modifica d'acord amb la seva pròpia lectura i els comentaris de la crítica. I l'amplia amb l'afegitó del *cor d'illes mediterrànies*.

Anys més tard, la mecànica es repeteix amb el poema *Canigó*. Quan l'autor decideix afegir-hi l'«Epíleg» (el diàleg dels campanars de Sant Martí del Canigó i de Sant Miquel de Cuixà), explica en una nota final que el recupera per al poema «en obsequi a l'il·lustríssim senyor bisbe Carsalade», (*TO*, II: 399) prelat de Perpinyà, que n'ha reproduït un fragment en una Pastoral. I afegeix en la nota final que «lo dia en què aqueix

llegendari monestir [de Sant Martí del Canigó] s'aixeque de ses ruïnes, serà de veritable goig per los bons catalans d'ençà i d'enllà dels Pirineus» (ibídem).

Aquesta actitud demostra no només una visió pragmàtica de l'art, que aquí es concreta en la voluntat d'intervenir en la història a través de la literatura, sinó també la disposició d'anar modificant la seva obra, mantenint-la com un intertext obert, segons la recepció, el diàleg que estableix amb els seus lectors i segons les seves pròpies lectures. Roland Barthes, quan parlava d'un text com a intertext es referia a la presència de les escriptures anteriors en el cos d'una obra, però deia que no necessàriament els textos més tardans han de néixer d'un text inicial, sinó que les lectures més modernes poden fer variar el sentit de les lectures anteriors.[14] Barthes, que no parlava de textos oberts en el sentit de la reescriptura sinó de la lectura, fa notar la revulsió que significa fer venir el text anterior del text posterior, perquè l'encadenament intertextual, que arriba sempre que algú llegeix, no és necessàriament cronològic. (Barthes, 1973: 59). El procés de modificació de *L'Atlàntida* i de *Canigó* els acosta al concepte d'intertext que formula Barthes.

Els mons de ficció

De tota manera, Lubomir Dolezel troba més rendible el concepte de *món ficcional* que el de *text* per parlar de la manera com els autors construeixen les seves obres i els lectors les actualitzen.[15]

14. Roland BARTHES (1973). *Le plaisir du texte*. París: Editions du Seuil.

15. «La intertextualitat explícita, la cita en concret, és d'un interès menor per a l'estudi literari; el veritable desafiament és la intertextualitat implícita, els rastres semàntics dels intertextos ocults [...]. Però per a una semàntica literària que restableix la referència en general i la referència literària en particular, la concepció purament intensional de la intertextualitat, malgrat el seu interès i la seva importància, és insuficient. Les obres literàries no només estan connectades a través de la textura sinó també, i de manera igualment important, a través dels mons ficcionals [...], els mons ficcionals obtenen una existència semiòtica independent de la textura constructora; així doncs, es converteixen en objectes de la memòria cultural activa, evolutiva i recicladora. Entren en la seva pròpia cadena de successió, complementant-se i reforçant-se, o competint i minant-se els uns als altres. Es mouen d'un creador de ficció a un altre, d'un període a un altre, d'una cultura a una altra, com entitats extensionals,

Plantejant la interdiscursivitat com a diàleg intermons, ens acosta de nou a les teories de la ficció. Paul Ricoeur escrivia: «Reservo el terme "ficció" per a aquelles creacions literàries que no tenen l'ambició de la narració històrica de constituir una narració vertadera».[16] Quan parla de narració històrica ho fa en els termes que Aristòtil reservava al relat que versa sobre el món de la vida quotidiana, mentre que per ficció Ricoeur entén el relat que s'instal·la en l'àmbit del versemblant aristotèlic o, en altres termes, en l'espai que s'obre entre el real i el possible. El «possible», diu Ricoeur, inclou tantes potencialitats del passat «real» com les possibilitats «irreals» de la ficció pura.[17]

L'obra èpica de Verdaguer, que gira a l'entorn d'aquest Pirineu citat innombrables vegades al llarg de la seva obra, no té res a veure amb l'afany de retratar un món real o històric, sinó amb la voluntat de partir de la història (el «real») per explorar el mite. Per això parlo de ficció. I això no obstant, la seva decisió poètica no minva una engruna de realisme a les seves esplèndides imatges d'espai, de paisatge, d'acció. Tal com fa notar Marià Manent en el pròleg de la seva *Obra completa*, el llenguatge de Verdaguer, tant a *L'Atlàntida* com a *Canigó*, «té aquell minuciós realisme que fa "veure" les coses i dóna versemblança a les figures i a les gestes» (*Obres completes*, Selecta, 1943: XIX). Però es tracta d'una qüestió estilística, no pas macroestructural.[18]

---

alhora que s'oblida la seva textura original, el seu estil, els seus modes de narració i la seva autentificació. Un món ficcional és més fàcil de memoritzar que la textura que el va produir» (1998: 281-283).

16. Paul RICOEUR (1983-85). *Temps et récit* (3 v.). Cf. Lubomir DOLEZEL (1998). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros (1999), p. 49.

17. Cf. DOLEZEL (1998: 50).

18. En un discurs llegit a Sant Martí de Provençals l'any 1886, Verdaguer responia durament a la força creixent del realisme i a les propostes de la poètica naturalista en voga a l'època, amb una exaltació de l'ideal: «La poesia és una blanca i hermosa filla del cel que, compadescuda dels pobres fills d'Adam, baixa, de tant en tant, d'aquelles serenes altures [...] deixant-nos ses mateixes ales per volar, sobre totes les misèries humanes, cap allà dalt [...]. Trobadors que m'escoltau, no vullau tacar la càndida vestidura de l'àngel de la poesia, no vullau carregar de pols de la terra ses ales pures que us han de portar pels aires, no vullau eixalar aqueix aucell del paradís, fent-li deixar ses nadiues regions de l'infinit i de l'eterna bellesa, on s'esplaiava, per tancar-lo en l'escafida gàbia de nostres carrers i places, i menos per fer-la esterrejar en los fastigosos nius d'aranya d'innobles habitacions, en les fangueres del vici!» (*TO*, I: 413)

«El concepte bàsic de la narratologia no és la "història", sinó el "món narratiu" definit dintre d'una tipologia de mons possibles», diu Dolezel (1998: 57).

El món és una macroestructura que es construeix d'acord amb dues operacions: a) la selecció de categories constituents que s'admetran en el món en construcció i b) l'operació formativa, que modela els mons narratius en ordenaments que tenen el potencial de generar històries. Els principals factors formatius són les anomenades modalitats narratives (Dolezel 1998: 170). En el món real, les restriccions modals a què han de fer front els diversos agents són complexes i embolicades. En construir un món de ficció, però, s'hi poden posar les regles que es vulgui d'acord amb diversos models (sistemes modals), que Dolezel agrupa en quatre tipus: el deòntic (permès, prohibit, obligatori), l'axiològic (bo, dolent, indiferent), l'epistèmic (conegut, desconegut, suposat) i l'alètic (possible, impossible, necessari) (1998: 172). Vegem com construeix Verdaguer els seus mons, a *L'Atlàntida* i a *Canigó*.

Modalitat deòntica

L'Atlàntida esplaia un model deòntic on s'han establert una sèrie de regles que afecten el domini natural i que els humans (de fet els titans) transgredeixen. En principi podríem parlar de regles que regulen les relacions entre l'ordre natural i el sobrenatural, i que es concreten en la sepa-

Marià Manent citava en el seu pròleg a les *Obres completes* (Barcelona: Selecta, Biblioteca Perenne, 1943 [5a. ed., 1974]) un fragment del discurs necrològic pronunciat per Verdaguer el gener de 1902 en memòria de Joaquim Rubió i Ors. Verdaguer saluda els poetes que deixaren enrere «la freda i glaçadora boirada del classicisme, que des de tant temps encaputxava los pobles d'Europa com un gran sudari, s'esqueixava i començava de fondre's a les primeres albors del romanticisme, i la naturalesa de nou se deixava veure a l'home tal com és, bella i encisadora sense disfresses de cap mena. L'home ne quedava enamorat i corprès, i d'aquell amor n'havia nascut gairebé per totes bandes la nova i flamanta poesia de l'esdevenidor» (*TO*, I: 477-478). Però justament en el paràgraf anterior, descriu un procés de transformació que podria resumir l'abast fabulador de la seva obra èpica: «Ells arrencaren lo trident de les mans de Neptú, per tornar-lo a Roger de Llúria i a nostres immortals reis del Casal d'Aragó. Ells havien enderrocat lo temple gelador del paganisme, ja socabat per la titànica i ensems cristiana generació que els precedia, i en lo trono de Júpiter hi havien tornat lo Déu de l'Evangeli, qui és lo Déu d'ahir, d'avui i lo de sempre» (*TO*, I: 477).

ració dels dos espais amb la prohibició expressa als actors del món natural d'intentar travessar la frontera per accedir al domini sobrenatural (escalar el tron de l'Altíssim). La prohibició porta implícit el desig de transgressió i, aquest, la idea de pecat: «Mes, qui ho diria al veure-la tan bella!, en sa platxèria / lo cranc d'un pecat negre va rosegant-li el pit» (*TO*, II: 97).

També comporta la prohibició d'adorar altres déus. La mà de l'Altíssim els destrueix amb ressons de l'episodi bíblic del vedell d'or: «l'ídol s'ensorra en grífol d'aigua llotosa i sang, / ensems que, estrany prodigi!, li lleva un llamp la testa, / a trossos i ennegrida fent-la rodar pel fang» (*TO*, II: 106).

La idolatria, però també la supèrbia i l'incest. Davant de la magnitud i de la reiteració de les transgressions, el penediment, si hi fos, arriba tard: «Cau de genolls i prega; mes ai!, no hi ets a temps!» (*TO*, II: 109), i els titans, «fills de Neptú», empesos pel braç executor d'Alcides, convertit en l'instrument del càstig de Déu, són sepultats a l'infern. «Serà ta clava, Alcides, sa enterradora aixada; / per ço, fosser de pobles i mons, jo et guio ací» (*TO*, II: 111).

Però també hi ha altres tipus de normes al món mitològic de *L'Atlàntida*, la transgressió de les quals pot ocasionar trasbalsos considerables (com, per exemple, la de respectar la vida del drac que guarda l'arbre de les fruites d'or, que Alcides transgredeix per ignorància de les normes d'un món que li és estranger i per l'engany de Gerió).

A *Canigó*, les prohibicions afecten el món natural, on un cavaller no pot tenir relacions amoroses amb una pastora. Aquesta prohibició afecta la relació entre Gentil i Griselda. Però també n'hi ha més: el jove Gentil ha de romandre durant «un any o dos o més encara» al servei de qui l'ha ordenat cavaller (*TO*, II: 254-255), la qual cosa provoca la prohibició d'abandonar el deure, que es concreta en una sèrie d'obligacions: la de sotmetre's a les lleis de l'honor i del vassallatge, la de la guerra i de la defensa del territori davant les invasions estrangeres, la de fer el que se li ha encomanat, la seva feina.

Gentil, però, abandona el castell i emprèn un viatge cap als cims nevats per emparar-se del mantell màgic de les fades, amb la pretensió que li acostaran la seva estimada.

Guifre, cristià, transgredeix també l'ordre humà i el diví en matar el fill del seu germà. En l'ordre cristià no es permet l'assassinat, però tampoc

la venjança ni el suïcidi, i el pecat obliga a la penitència si no es vol sucumbir a la condemnació eterna. El comte Guifre segueix l'ordenament del món deòntic i fa diversos gestos d'expiació: l'abandonament del món i dels seus plaers, de la vida familiar, dels afers d'estat, i es dedica tot sencer, en persona i patrimoni, a la penitència i a la contemplació de Déu. A través del sacrifici, seguint l'ordre deòntic del món cristià, s'arriba a la redempció.

La pastora Griselda també se sotmet a les lleis d'aquest món. Incapaç de viure, incapaç de llevar-se la vida perquè està prohibit, enfolleix.

Modalitat axiològica

Pel que fa al model axiològic el món de *L'Atlàntida* contraposa un estadi iniciàtic de bondat amb el caos i la destrucció, que el converteixen en inhabitable. El motor de la bondat o de la maldat s'ha de buscar en el model deòntic i en les regles de món que fan que el que és moral sigui considerat bo i el que és immoral sigui considerat dolent. És bo allò que ha creat Déu i allò que busca el seu ordre: l'espai paradisíac harmònic que oferia als humans una felicitat iniciàtica, la unitat dels pobles, la unitat lingüística, l'amor a Déu. «Aquí els titans lluitaven, allà ciutats florien», diu el relat quan descriu els inicis idíl·lics del continent hesperi, «i en sos immensos braços dormia el món feliç» (*TO*, II: 84-85).

És dolent allò que n'han fet les seves criatures: la idolatria, la supèrbia, la violència, la guerra, que s'aparten de l'ordre de Déu.

El resultat és el càstig, que enllaça els relats dels antics textos grecs amb els episodis bíblics del diluvi i de la torre de Babel: «L'Etern d'una ditada borrà sa multitud» (*TO*, II: 154), perquè és ell «qui fa mons i els esborra» (*TO*, II: 164). Però de la matèria de l'Atlàntida, de les seves criatures, neix també qui ha de rellevar-la:

> Tros de cel, al criar-la, la féreu ploure a terra,
> perquè vostre designi tan alt s'hi beneís;
> malagraïts serviren-se'n sos fills per moure'us guerra,
> i amb ells i sa armamenta llançàreu-la a l'abís (*TO*, II: 153).

Espanya, mite romàntic que el discurs èpic situa en aquest origen iniciàtic dels temps històrics sota la protecció de la creu (bondat), ve a subs-

tituir el passat mitològic dominat per un món sobrenatural d'origen pagà (maldat), per designi de Déu, que l'acull:

> Espanya, pel cor d'àngels cridada, s'esparpella,
> i veu que es lliga un pèlag ignot a son cos nu.
> —Qui relleva en ton cel l'estel caigut? —diu ella,
> i als braços estrenyent-la, joiós respon-li: —Tu.— (*TO*, II: 153).

Alcides ha mort prèviament Gerió i el gegant Anteu i tota mena de monstres que, capitanejats per aquest darrer, surten de l'Àfrica per moure brega (*TO*, II: 146); Alcides fa neteja i la seva acció representa l'ocàs d'un món amb tots els seus components: «harpies i estimfàlides fugiren a l'infern» (*TO*, II: 146).

No és pas que desaparegui el domini sobrenatural, sinó que es produeix un desplaçament d'una part dels agents que poblaven antigament aquest món. S'hi estableix una relació de poder que és exercida de manera exclusiva i excloent pel Déu bíblic (imperi de la bondat sobre la maldat). En aquest context només la naixença, el que és femení, l'ordre cristià, són vistos com a valors positius, mentre que la mort és vista com un valor negatiu, així com el món masculí, representat per l'univers dels monstres, els déus pagans, les fúries i criatures mitològiques, els titans caiguts: la destrucció.

A *Canigó*, Gentil, guiat per l'encanteri de les goges, dubta per un moment entre el deure i el plaer. Té consciència del bé i del mal, però és incapaç de fer-hi front. El domini de les goges, l'espai mitològic, no és un món en què els humans puguin exercir la voluntat. Els conceptes del bé i del mal, tal com s'entenen des de l'ordre natural, no semblen tenir-hi cap vigència; en tot cas el bé s'identificaria amb el gaudi, amb la realització dels desigs, i el mal seria tot allò que els impedeix: una moral del tot adaptada a uns éssers sobrenaturals que no s'han de sotmetre a codis d'autoritat.

Modalitat epistèmica

El relat del vell de *L'Atlàntida* marca l'espai del saber en una modalitat epistèmica. El seu relat serveix per instruir el destinatari del seu discurs, que és Colom.

A *Canigó* hi ha diverses fonts d'informació, a través de les quals els agents poden adquirir coneixements. Quan Gentil, enyorat de la seva estimada, gira els ulls als cims nevats, el seu escuder li fa d'informador: «—Lo que mirau —li diu— no són congestes, / són los mantells d'ermini de les fades» (*TO*, II: 257).

A partir d'aquesta informació, Gentil es pregunta, pensant en Griselda, sobre el poder d'aquests mantells màgics: «Qui sap si eix talisman la lligaria / amb qui, implacable, de son cel l'arranca?» (*TO*, II: 257).

I sense pensar-hi més, Gentil inicia la transgressió i es proposa abandonar el castell d'Arrià. També en aquest cas s'informa dels detalls, que li són aclarits per l'escuder: «—Trigaré a ser-hi? —febrosenc demana. / —Galopant —li respon— a tota brida, / podeu tornar ací primer que l'alba» (*TO*, II: 257).

Bona part de les informacions sobre les regles de món ens arriba a través del discurs narratiu, la qual cosa fa que el personatge, que té la seva existència a l'interior del món que crea el discurs, no se n'assabenti.

De tota manera, abans d'acabar la descripció d'aquest sistema modelitzador, m'he de tornar a referir a les notes autorials que acompanyen els dos poemes com a recurs de naturalesa epistèmica. Entesa l'obra com a món construït textualment, tornem a trobar-nos amb una estructura diàdica, la que correspon al discurs autorial, amb finalitat informadora, i la que correspon al discurs de ficció, amb finalitat fabuladora. Ja he dedicat prou espai al comentari de les notes com perquè es vegi clarament aquí quina és la seva funció.

Modalitat alètica

Des del punt de vista de les modalitats alètiques, l'èpica verdagueriana configura mons híbrids que construeixen dos dominis contraposats: el natural i el sobrenatural. És el que Dolezel anomena món mitològic:

> Els dos dominis conjuntats del món mitològic no només estan clarament diferenciats alèticament sinó que també estan estrictament demarcats. Els habitants del domini sobrenatural tenen accés al domini natural però, per als humans, el domini sobrenatural és, generalment, fora del seu abast (1998: 191).

L'Atlàntida descabdella dos nivells de relat, que corresponen a dos models de món. La «Introducció» i la «Conclusió» construeixen un món

aparentment natural, multipersonal (bipersonal a la «Introducció»), mentre que els cants del poema construeixen un món mitològic.

He dit que el món del relat marc és aparentment un món natural perquè les lleis que hi regeixen semblen les mateixes que en el món de la vida quotidiana. Però la manera com els designis del destí intervenen fent actuar activament les forces de la natura per provocar el naufragi i la salvació de Colom al peu del penya-segat on habita el vell ermità, fan dubtar que es tracti certament d'un model de món natural. Dolezel, quan descriu el funcionament dels actors dels mons mitològics, apunta: «La influència mental —la implantació d'una intenció o un desig [...] en la ment d'una persona— és un lloc comú de la intervenció directa dels déus i dels esperits.»[19]

Les forces de la natura actuen com a agents directes del naufragi durant l'«hòrrida tormenta» que emmarca el combat de les naus veneciana i genovesa quan «un llamp del cel espetegant davalla / de la nau veneciana al polvorí» (*TO*, II: 79).

El jove mariner es veu arrabassat cap endins de la mar engolidora, i es fa referència a l'element sobrenatural: «Qui el traurà de sa gola? Sols un Déu» (*TO*, II: 80). I la natura torna a convertir-se en agent de successos intencionals: «fins l'ajuden les ones enternides [...]. / Gronxant-lo, com en braços de sirenes, / lo posen en planíssimes arenes» (*TO*, II: 81).

També la figura del profeta, savi o vident que pot informar els habitants del món natural dels secrets obscurs o inaccessibles del món sobrenatural, es podria percebre en aquesta aparició del vell ermità: «un religiós de barba blanca, / de l'arbre del saber mística branca» (*TO*, II: 80). I en el seu gest, quan encén la llàntia a la Verge (Estrella de la Mar) vers la qual girarà els ulls el nàufrag en moments de tribulació, o quan després diu a Colom: «te vull acompanyar a la que et salva» (*TO*, II: 82).

Certament el vell és, des del punt de vista de l'ordre epistèmic, el posseïdor del saber i l'agent constructor del discurs mitològic que conta l'en-

19. «Com les "personificacions del destí", els intervinents sobrenaturals utilitzen sovint els recursos del que és accidental per aconseguir la seva intenció [...]. Les intervencions divines fan sovint que un succés de caràcter sobrenatural succeeixi en un domini natural. Els habitants humans perceben aquestes violacions del codi modal com a pertorbacions radicals de l'ordre natural, com a miracles. Novament, les intervencions miraculoses confirmen i reforcen el mite, ja que només poden ocórrer en un món amb aquesta estructura».

sorrament de l'Atlàntida. I, alhora, el portador de la missió que ha estat encarregada a Colom:

> I abraçant-lo afegeix: —Tu lligaries,
> gegant de les darreres profecies,
> de la terra els extrems com d'un mantell?
> Missatger de l'Altíssim, vés; de l'ona,
> qui per traure't a port un pal te dóna,
> per traure-hi un món bé et donarà un vaixell.— (*TO*, II: 167)

El destinatari accepta la seva missió. I ja en presència de Ferran i Isabel es mostra

> I com un astre empès per mà divina
> [...]
> enrotlla als tres l'aurèola de glòria,
> que és l'ombra dels elets del paradís. (*TO*, II: 168 i 171)

Si abans he dit que l'aparença de la «Introducció» ens podria fer pensar enganyosament en un model de món natural, a la «Conclusió» els referents del món mitològic són més clars, i mostren la seva oposició de dominis: en el marc d'un món natural coexisteix un domini sobrenatural (el dels designis de l'Altíssim) on conviuen l'element mític (com a saber amagat), el religiós i el món híbrid que dibuixa el somni d'Isabel (poblat de serafins, àngels del paradís, un ocell que canta himnes de festa, travessa l'oceà, fa visible un món amagat a l'altra banda de l'aigua i assenyala Colom).

El vell ermità comparteix dominis. A ell li és possible abastar d'una mirada el món: ell és «lo savi ancià que des d'un cim l'obira», el qui «veu a l'Àngel d'Espanya, hermós i bell». El caràcter de la seva missió queda patent a l'estrofa final: «—Vola, Colon... ara ja puc morir!—» (*TO*, II: 172).

I s'acompleixen els designis de soterrar la mitologia clàssica davall de la tradició bíblica: el món refloreix a l'ombra de «l'arbre sant de la Creu» (*TO*, II: 172).

Els cants de *L'Atlàntida* es poden llegir a la llum de l'explicació que fa Dolezel del món mitològic:

> La història del món mitològic comença amb la història de la creació: el món natural neix com el fill del món sobrenatural primordial [...]. El segon pas en la formació de l'estructura dual és el divorci del món humà del món diví, la història de la caiguda i el paradís perdut [...]. La cohabitació amb la divinitat s'acaba quan els humans són expulsats del seu hàbitat edènic sobrenatural als treballs del món natural (1998: 193).

El discurs del vell ermità, que relata l'esfondrament de l'Atlàntida i el naixement d'un mite romàntic (l'Espanya naixent) configura un món híbrid (natural sobrenatural) d'acord amb les modalitats alètiques, que veu la seva màxima saturació informativa al «Cant VII. Cor d'Illes gregues» (*TO*, II: 131).

El poema *Canigó* també descabdella un món híbrid, format per un estadi natural (el dels comtes catalans i dels episodis històrics) i un estadi sobrenatural, que també és híbrid, perquè conté, d'una banda, els elements mítics de la rondallística i, de l'altra, els poders sobrenaturals propis de la religió.

L'estadi natural és regit per lleis físiques que s'acorden amb les lleis del nostre món. L'estadi mític té lleis pròpies, algunes de les quals transgredeixen clarament les naturals, com és el cas de la immortalitat, o la capacitat de volar que s'atorga a la carrossa de les fades, o els materials de què són fets els objectes i el seu procés d'elaboració fabulós, la capacitat de veure el territori a vol d'ocell.

> Arriat per set daines amansides,
> allí els espera un carro volador;
> pren, al pujar-hi, Flordeneu les brides
> i se'n porta a volar son aimador (*TO*, II: 273)

> D'or verge és feta la real carrossa
> [...]
> set genis en set anys l'han fabricada
> dins un palau de fades d'Orient (*TO*, II: 274)

És un món on habita l'àngel custodi d'Espanya (*TO*, II: 283-384), aquell que baixava del cel quan se n'hi pujava el que fins aleshores havia custodiat l'Atlàntida, un món en què parlen els cims, les serralades, els països (a part de les imatges i dels trops pròpiament dits, que abasteixen el

discurs de recursos estilístics), un món en què els penyals poden ser pastors i ramats que han sofert encanteri per no haver volgut socórrer Déu, que se'ls aparegué en figura d'un pobre. O la llegenda de la Maleïda: «De Neto, déu celtíber, és filla la deesa; / però fugiu; sa nua bellesa és la bellesa / de l'àngel maleït» (*TO*, II: 282).

Gentil, contra les normes del seu propi món, té accés al món mitològic. Però justament després de la primera acció, que consisteix en l'intent d'abastar el mantell màgic, cau sota el domini de les fades i la seva única existència possible és la de l'ensonyament, que el manté viu però li lleva qualsevol tipus de voluntat: aquesta és la llei dels humans en el domini mitològic, que són traslladats a una altra mena d'existència. No poden viure en els dos dominis alhora. La sortida que li dóna el relat no és altra que la mort. D'altra banda, la seva presència en aquell indret li provoca conflictes d'ordre deòntic i axiològic amb les obligacions i la moral del seu món. Quan Flordeneu corona el seu estimat a la talaia del Canigó, encara que no el situa per damunt de la divinitat, cosa que provocaria un conflicte més gros, li diu: «ací, al nivell dels astres, de glòria te corono; / més alt sols està Déu» (*TO*, II: 302), perquè la corona de glòria no és deguda als seus actes heroics sinó a la passivitat d'haver estat escollit d'amors per una fada. I tot seguit, les goges li atorguen els seus dons, entre els quals la de Mirmanda li fa el present d'un mirall màgic i la de Ribes li promet tresors i la immortalitat (*TO*, II: 303-306).

Guifre, que puja al cim del Canigó per veure en què es concreta l'avenç dels invasors, s'hi troba Gentil:

> veu fet joglar lo fill de Tallaferro,
> Samsó que alguna Dalila ha xollat
> [...]
> A la primera empenta que li dóna
> lo capbussa i rebat per l'estimball (*TO*, II: 326)

L'arpa rodola penyals avall i Gentil mor, mentre Flordeneu, la fada, s'engalanava per al casament. El dolor de la fada quan s'assabenta de la mort de Gentil es converteix en fúria, i crida els elements de la natura, que responen a un ordre màgic, ja que els actors del món sobrenatural hi tenen control, per anar contra l'ordre natural, el dels homes, que li han mort l'estimat.

El domini mitològic no pot ser vençut per obra humana. Aquesta és una cosa apresa de la tradició clàssica, en què els humans s'adonen que només poden ferir els déus, però no destruir-los. Cal una força superior, del mateix domini sobrenatural, que reordeni l'equilibri de poders. En aquest cas, la derrota de l'univers de les goges i dels encanteris, el domini mitològic, es produeix a través de la cristianització de la tradició.

Guifre fa penitència pel seu pecat i, per expiar-lo, es refugia a Sant Miquel de Cuixà. Més tard fa construir Sant Martí del Canigó, on es fa eremita sota la mirada atenta del seu germà, el bisbe Oliba, que escriu les pàgines de la història que vindrà, la del món diàdic en què el domini sobrenatural ja no serà més ocupat pels poders malèfics, sinó pel Déu cristià:

> la història de la santa religió
> en pedra escrita per la mà de Roma;
> una crossa de bisbe n'és la ploma,
> n'és lo paper un flanc del Canigó (*TO*, II: 365)

Aquest episodi enllaça amb el de la mort del comte Guifre, que, veient-se a les portes de la mort, demana a Oliba que faci plantar la creu al bell cim del Canigó. Aquest signe farà patent el veritable ocàs de les goges.

> i al front la serra
> durà com temple el signe de la Creu;
> [...]
> los Àngels hi vindran a voladúries
> eix colomar de fades per fer seu— (*TO*, II: 369).

Aquest episodi suposa un canvi d'ordre en el món sobrenatural, però també un canvi de regles. Ja no hi conviuen més els actors llegendaris de la mitologia amb els del cristianisme (com ocorre en el relat dels monjos del vell monestir d'Eixalada, que són pastura de la venjança de les goges i foragitats pels elements que elles desfermen). A partir d'ara, el relat es tanca amb el testimoni d'un món periclitat. I les notes autorials del poema s'afanyen a situar-lo com un món capaç de reviure només en la memòria de la tradició popular, en el relat i en el llegendari, inhàbil per

actuar sobre el domini natural. Més o menys com a *L'Atlàntida*. La derrota de l'ordre mitològic dóna pas a la proposta del mite romàntic.

Podríem tenir en compte encara més elements dels que configuren la poètica d'aquestes dues obres èpiques de Jacint Verdaguer, que marquen una fita en la nostra tradició literària i que es deixen comentar tan bé des de la modernitat. Però penso que el tast que n'he intentat donar és suficient per obrir perspectives diverses i anàlisis més minucioses, que sens dubte el poden completar.