

*OBERTURA*  
RAONS PER A UN PONGE:  
REFERÈNCIA I FICCIONALITAT  
(INTRODUCCIÓ TEORICOCRÍTICA SOBRE EL SENTIT DE LA FORMA POÈTICA)

La bellesa «és la revelació de l'essència per la forma»

Joan Maragall, *Elogi de la poesia*



# 1. La *funció poètica* de Roman Jakobson més enllà de les recurrències formals: de la immanència a la transcendència

L'insistance sur la fonction poétique du langage au détriment de sa fonction référentielle résulte d'une lecture restrictive de Jakobson, [...] qui ne raisonnait pas en termes d'exclusion ni d'alternative, mais de coexistence et de dominante.

Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun* (1998: 142)

## 1.1 *Literarietat i literalitat*

El 1919, en un estudi sobre la poesia de Khlebnikov que fou publicat a Praga dos anys més tard sota l'epígraf de «La nova poesia russa», Roman Jakobson declarava que la poesia és el llenguatge en la seva *funció estètica*, motiu pel qual l'objecte de la ciència literària havia de ser, més que no pas la pròpia literatura, la «literarietat» (*literaturnost*), és a dir, les característiques que farien que una obra determinada pogués ésser considerada com a obra '*literària*'. El lingüista argumentava que, si bé els estudis literaris havien estat centrant-se en qüestions relatives a la psicologia, la història o la filosofia (disciplines que disposaven ja dels seus respectius objectes d'investigació), haurien bandejat, per contra, la veritable essència de la matèria: l'anàlisi i posterior justificació dels procediments de creació de les obres literàries; quelcom que, per a ell, en constituïa l'*únic personatge* (Jakobson 1973: 15). I tot vindicant la naturalesa autotèlica dels missatges poètics, iniciava el llarg debat que acararia immanentistes amb transcendentalistes.

La llavors anomenada *funció estètica* era ja l'esbós de la *funció poètica*, que fou perfilada a la tercera de les tesis de Praga,<sup>1</sup> i a la qual Jakobson donà forma definitiva en la coneguda ponència «Linguistics and poetics» que pronuncià al Congrés *Style in Language* que se celebrava a Indiana el 1958.<sup>2</sup> En l'esmentada comunicació, doncs, el lingüista especificà que

---

<sup>1</sup> Jakobson havia hagut d'exiliar-se a Praga el 1920; i hom li atribueix, en tant que integrant del nou Cercle Lingüístic de la capital txeca, la redacció de la quasi totalitat del text que aplega les renomades *Tesis de 1929*, que suposaven la contribució del mencionat Cercle als debats del ler Congrés de Filòlegs Eslaus que se celebrà a Praga a l'octubre d'aquell mateix any; i a la secció «c» (*Sobre la llengua poètica*) de la tesi 3a s'exposa, efectivament, que el llenguatge poètic emfasitza el valor autònom del signe (a Argente 1980: 46-52).

<sup>2</sup> Per tant, la *funció poètica* no era només el fruit d'un estudi aïllat, sinó el d'un plantejament gestat ja des del formalisme rus que, desenvolupat en l'àmbit de l'estructuralisme txec, es perfilava en la seva forma definitiva després de tot un quarantenni de reflexió teòrica i pràctica analítica. A «Linguistics and poetics», a més, Jakobson també postulà, a banda de la *funció poètica*, la *fàtica* i la *metalingüística*, que complementaven així la tríada de funcions –*emotiva*, *conativa* i *referencial* (o *representativa*)– que ja havia establert Bühler amb relació als factors de la comunicació tot traçant un esquema “qu'on dirait aujourd'hui *pragmatique*, ce qui veut dire d'abord: dérivée du système des pronoms personnels *je, tu, il. Présentation, expression, appel* (ou *invocation*) [...]: *Quelqu'un/parle/de quelque chose/à quelqu'un*” (Descombes 1986: 768-769). Per a una revisió de les funcions de Jakobson, *vid.* Garrido Gallardo (1982: 63-67, esp.).

la funció poètica era aquella per la qual el missatge, orientat envers ell mateix, cobrava importància en tant que configuració lingüística pròpiament dita i això en demèrit d'acomplir amb la referencialitat estatutària dels signes que el constituïen: ergo la funció privilegiava el *signans* en detriment del *signatum*. Però la suposada autoreferencialitat que semblava col·legir-se de les premisses de Jakobson aviat fou associada amb la qüestionable *no-significació* i el presumpte afany d'incomunicabilitat que es denunciarien de bona part de la poesia del s. XX, tot produint-se una confusió entre el criteri immanentista d'un tipus de metodologia crítica i els resultats d'alguns plantejaments poètics que, amb tota legitimitat, haurien volgut retreure's de certs enquadraments proclius al sentimentalisme.<sup>3</sup> El que cal puntualitzar, però, és que Jakobson, que ni molt menys limitava les seves anàlisis a textos contemporanis,<sup>4</sup> mai no va negar la capacitat referencial del llenguatge poètic; el que exposava era que la funció poètica s'imposaria llavors com a funció *dominant*, i que si bé les altres tindrien un *paper subsidiari*, no per això hi serien anul·lades (Jakobson [1958] 1989: 48).<sup>5</sup> En tot cas, el que assenyala era la *indefinició* amb què la referència s'hi traslluiria, perquè, com especificava, "la supremacia de la funció poètica sobre la funció referencial no oblitera la referència (la denotació), sinó que la fa ambigua" (*ibid.*, 68).

Certament, en aquell primerenc article dedicat a Khlevnikov, Jakobson havia declarat que l'emancipació del signe respecte de l'objecte era manifesta, perquè justament citant el ressenyat poeta futurista, precisà que la poesia exemplificava "«la mise en forme du mot à valeur autonome, du mot 'autonome'»" (Jakobson 1973: 15); però seria del seu determinant article «Què és la poesia?» (1933-34) d'on podrien extraure's les veritables premisses que cimentarien les seves posteriors disquisicions sobre la qüestió, atès que Jakobson mai no va preconitzar el solipsisme del llenguatge literari:

Mais comment la poéticité se manifeste-t-elle? En ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur.

Pourquoi tout cela est-il nécessaire? Pourquoi faut-il souligner que le signe ne se confond pas avec l'objet? Parce qu'à côté de la conscience immédiate de l'identité entre le

---

<sup>3</sup> De fet, alguns autors ja havien datat aquesta suposada crisi de la paraula poètica de molt abans, i ho exemplificarien els següents i apocalíptics auguris de Foucault, qui ens prevenia contra una literatura que, ja des del s. XIX, segons el seu criteri, "s'enferme dans une intransitivité radicale [...] et devient pure et simple manifestation d'un langage qui n'a pour loi que d'affirmer [...] son existence escarpée; elle n'a plus alors qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi, comme si son discours ne pouvait avoir pour contenu que de dire sa propre forme" (Foucault 1966: 313). De tota manera, aquest podria ser, per contra, el senyal de l'indelectible anhel de comunicació de la literatura, que fins i tot quan ja no té *res* a dir, s'obstina a dir ni que sigui aquest *no-res*; per no mencionar ja que, si aquesta literatura no diu res més que *la seva pròpia forma*, això ja és l'expressió d'un contingut.

<sup>4</sup> Com ell mateix detallà, l'objecte dels seus treballs foren poemes que, d'escoles i tradicions diferents i també de temàtica i estils diversos, formarien part d'un període cronològic comprès entre els ss. VIII i XX. L'única restricció del seu corpus –que incloïa material escrit en més de quinze llengües– faria referència a l'extensió dels poemes: com que un text breu podria integrar, segons Jakobson, totes les característiques d'un d'extens, a aquells s'hauria limitat el lingüista (Jakobson 1973: 489).

<sup>5</sup> La noció de la *dominant*, una de les més característiques del formalisme rus, faria referència al criteri constructiu de major rellevància del missatge poètic, a aquell que n'organitzaria l'estructura i que es constituïria com a garant de la seva coherència: "[C'est] l'élément focal de l'œuvre d'art: elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure" (Jakobson 1973: 145). Més que no pas amb Jakobson, però, hauríem de correlacionar aquesta noció amb l'ideari de Tynjanov, les premisses del qual es vincularien al funcionalisme i a una concepció de l'estudi de la literatura que abraçava ja la perspectiva diacrònica.

signe et l'objet (A est A<sub>1</sub>), la conscience immédiate de l'absence de cette identité (A n'est pas A<sub>1</sub>) est nécessaire; cette antinomie est inévitable, car sans contradiction [...] le rapport entre le concept et le signe devient automatique, le cours des événements s'arrête, la conscience de réalité se meurt (Jakobson 1973: 124)

En aquest text, i a banda de la menció de l'*automatisme* que es relacionaria amb les propostes de Sklovski de les quals més endavant donarem breu notícia (6.3.2), el que pot constatar-se és l'esment que fa l'autor de la dimensió de la realitat i de la importància que cobraria el missatge poètic precisament amb relació a la idea que ens en representàriem, perquè serà just aquest *décalage* entre *signans* i *signatum* el que ens farà ésser conscients de la imatge que tenim –o que creiem tenir– del nostre entorn experiencial. I és que, com anotà Hamon (1994: 8), “Le texte littéraire [...] exacerbe plutôt qu'il ne neutralise notre attention au réel, si émoussée dans la vie courante et quotidienne par toute une série d'automatismes”.

Això no obstant, i després de la inicial bona acollida de la crítica intrínseca o immanentista, aquells postulats de la *funció poètica* –i especialment alguna de les anàlisis amb què Jakobson els argumentà, com la que féu conjuntament amb Lévi-Strauss, el 1962, a propòsit del sonet «Les Chats» de Baudelaire–, suscitaron una controvertida polèmica que tingué per objecte el fet de qüestionar la pertinència de les anàlisis sintacticogramaticals pel que fa a la interpretació semàntica dels textos.<sup>6</sup> Riffaterre (1971), per exemple, considerava que cap estudi gramatical d'un poema no podria mostrar-nos res més que la seva gramàtica (a Vidal Beneyto 1981: 175), però no altra cosa havia pretès Jakobson, la intenció del qual mai no havia estat, segons pròpies paraules, la de revelar l'inassolible *no sé què* de la poesia (Jakobson 1973: 487). El que succeeix, però, és que aquesta *gramàtica* del poema incidiria, en efecte, en la seva projecció significativa, perquè com apuntava l'autor, justament en un text poètic la relació entre el significat i el significat funcionaria a tots els nivells de descripció lingüística (*ibid.*). A més, el mateix Jakobson ja havia assenyalat que la funció poètica no saturava l'especificitat de la poesia, perquè els senyals de la *literarietat* –que es fonamentava en un sistema de recurrències–<sup>7</sup> no serien veritablement distintius del llenguatge poètic (i així ho demostrà, a la seva ponència nord-americana, mitjançant l'anàlisi de l'expressió «I like Ike», eslogan electoral referit a Eisenhower que perfectament exemplificava els trets

---

<sup>6</sup> El conjunt d'aquestes crítiques i la resposta que, de forma genèrica, donà Jakobson (a l'article «*Postscriptum*»), poden consultar-se, en traducció castellana, a Vidal Beneyto (1981). Així mateix, una lectura de la proposta jakobsoniana es pot trobar a Pelletier 1977 (esp., a les pp. 5-34). Malgrat que l'autora parteix de la presumpta autoreferencialitat, li dóna ampli abast semàntic; i considera, per exemple, el factor de la incidència memorística en les construccions poètiques, aspecte que alligaria amb el que nosaltres abordarem al capítol de la referència als indelebles (3.5).

<sup>7</sup> Aquestes recurrències, que tant podrien ser relatives a l'àmbit fonètic com al pròpiament semàntic, resultaven de la projecció al sintagma de l'equivalència de paradigmes, i la idea derivava, com així assenyalà Jakobson, de les *figures paral·lelístiques* que havien estat esbossades per Gerald Manley Hopkins al seu article «Sobre l'origen de la bellesa» (1865). Quan, el 1960, es publicaren les actes d'aquell Congrés de Bloomington on Jakobson exposà les seves teories, l'àmplia difusió de la noció de la *literarietat* suscità que alguns autors la desenvolupessin des de diferents perspectives, i destaquem, per exemple, la dels *emparellaments* [*couplings*] proposada per Samuel R. Levin al seu treball *Linguistic Structures in Poetry* (The Hague: Mouton & Co., 1962). La raó és que, en descriure l'enllaç que podria donar-se entre dues o més unitats lingüístiques semànticament equivalents, col·locades també en posicions sintagmàtiques equivalents, Levin atorgava abast sintàctic a la funció poètica. Ja en l'àmbit hispànic, un balanç crític a l'entorn de la funció poètica el trobaríem a Lázaro Carreter (1976). A més, l'acadèmic, que havia presentat la traducció castellana de l'obra de Levin abans citada (*Estructuras lingüísticas en la poesía*, trad. de Julio i Carmen Rodríguez-Puertolas, Madrid: Cátedra, 1974), hi afegí un apèndix en el qual apareix analitzat, mitjançant la teoria dels *emparellaments*, un sonet de Góngora; i hom hi pot jutjar—si més no, en funció d'una sàvia aplicació dels paràmetres que la sostenen— la viabilitat de la proposta de Levin.

característics de la mencionada *literarietat*); i si bé l'estudi lingüístic de la funció poètica havia de superar els límits de la poesia, tampoc l'anàlisi d'aquesta no havia de limitar-se a aquella (Jakobson [1958] 1989: 49).

De fet, a «Linguistics and poetics» Jakobson només havia constatat un fenomen prou recurrent als textos poètics i n'havia definit el criteri empíric que el descriuria, així que estariem d'acord amb les paraules de Jean-Marie Gleize –un dels especialistes en Francis Ponge– quan, a *Poésie et figuration*, exposà que “les parallélismes, pas plus que les soleils couchants, ne font la poésie” (Gleize 1983: 307). Com ja hem assenyalat, el mateix Jakobson no considerava la funció poètica privativa de la poesia, i pel que fa a “les soleils couchants”, nosaltres també jutgem que no hi ha cap raó per la qual una temàtica hagi de ser, *a priori*, més poètica que qualsevol altra (malgrat que algunes han estat tradicionalment així considerades). Ara bé: en aquest cas, podríem justificar la nostra posició tot adduint, precisament, l'argument de la literarietat, perquè raonariem que no és el tema, sinó el seu tractament lingüístic, allò que fa poètic un text. I és just això el que evidencien tots els assajos del rus, perquè els seus treballs no fan sinó palesar la pertinència i la rellevància del fet lingüístic. La importància de la literarietat, doncs, es demostraria en la conseqüència que en derivariem i que és el fet que el missatge poètic reclama perdurar en la literalitat, perquè allò que expressa ha estat perfilat i roman condicionat per la seva formalització verbal, de manera que analitzar aquesta *forma* esdevé, en resum, del tot escaient. Com anotava Martínez Bonati, és cert que no hauríem de considerar la poesia només com a “clase de discursos *armados de recursos especiales*” ni com a “clase de discursos *anómalos*, deficientes desde el punto de vista de la norma lingüística vigente” (i en aquest punt l'autor es referia al concepte de desviació –*écart*– tal i com el proposava, l'any 1966, el llavors clàssic estudi de Jean Cohen *Structure du langage poétique*), perquè, com bé deia Bonati, això ens constrenyeria, per un costat, a “la doctrina medieval de que la poesía es esencialmente discurso adornado”, i per un altre, a “la teoría romántica de que la poesía es expresión individual” (Martínez Bonati 1978a: 203).<sup>8</sup> Amb tot, no deixaria de ser primordial l'atenció a l'especificitat significant del poema, perquè encara que és cert que cap paràmetre de descripció lingüística no esgota cabalment el fenomen poètic, això ni desmereix ni invalida la importància del fet lingüístic, ja que tot allò que és i que projecta un poema ve donat per les paraules que el constitueixen, i com conclouia Jakobson a la ponència de Bloomington tot citant Hollander, “no sembla que hi hagi cap raó vàlida per separar les qüestions de literatura de les qüestions lingüístiques en general” (Jakobson [1958] 1989: 78). Per consegüent, *literarietat* i *literalitat* serien paràmetres correlatius, perquè com precisava Lázaro Carreter ([1976] 1979: 73), cal no oblidar el caràcter no fungible d'un poema, és a dir, que està destinat a la reproducció *literal* per tal que es preservin, justament, els trets conformadors de la seva literarietat (i d'aquí les controvèrsies sobre la traducció poètica, atès que es modifica, per força, la fesomia original del text). Certament, ja Valéry havia expressat que, “dans les emplois pratiques”, la *forma* del llenguatge “ne se conserve pas”, però que un poema, en canvi, “est fait expressément pour [...] redevenir indéfiniment ce

---

<sup>8</sup> Efectivament, moltes teories poètiques que defensen la no referencialitat es fonamenten en aquestes directrius; i així, per exemple, la de Merquior es basaria en la idea d'una mimesi poètica *interna* que, a diferència de l'*externa* (que seria la de tipus referencial), es constituïria com a imitació dels estats anímics del poeta mitjançant una especial atenció al llenguatge i a fi i efecte d'abraçar les (presumptes) veritats humanes universals (Merquior [1972] 1999: 97). Nosaltres, però, mai no defensarem cap criteri en virtut que tingui per finalitat assolir una certesa qualificada d'*universal*. Certament, un text poètic pot afigurar un estat anímic, però això no implica manca de referència, ans al contrari: si sensacions o sentiments poden definir-se en un poema és perquè, precisament, formalitzen un sentit que s'emmarcarà en una referència (ho abordarem més endavant en defensar la nostra tesi de la corporeïtzació dels referents poètics en tant que figures de sentit).

qu'il vient d'être", és a dir: que la propietat de la poesia fóra *qu'elle tend à se faire reproduire dans sa forme* (Valéry, *Œuvres*, I, 1373); i ho arguementà mitjançant la coneguda imatge –ja assenyalada per Malherbe– que comparava la prosa amb la *marche* i la poesia amb la *danse*:

La marche, comme la prose, vise un objet précis. Elle est un acte dirigé vers quelque chose que notre but est de joindre. Ce sont des circonstances actuelles, comme le besoin d'un objet, l'impulsion de mon désir, l'état de mon corps, de ma vue, du terrain, etc., qui ordonnent à la marche son allure, lui prescrivent sa direction, sa vitesse, et lui donnent un *terme fini*. [...] La danse, c'est autre chose. Elle est, sans doute, un système d'actes; mais qui ont leur fin en eux-mêmes. Elle ne va nulle part. Que si elle poursuit quelque objet, ce n'est qu'un objet idéal, un état, un ravissement, un fantôme de fleur, un extrême de vie [...]. Quand l'homme qui marche atteint son but [...] quand il a atteint le lieu, le livre, le fruit, l'objet qui faisait son désir, et dont le désir l'a tiré de son épos, aussitôt cette possession annule définitivement tout son acte; et quel que fût l'acte, il n'en demeure que le résultat. [...] [Ce] langage qui a rempli son office, s'évanouit à peine arrivé. [...] Au contraire, le poème ne meurt pas pour avoir vécu: il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être. La poésie se reconnaît à cette propriété qu'elle tend à se faire reproduire dans sa forme: elle nous excite à la reconstituer identiquement (Valéry, *Œuvres*, I, 1330-1331)<sup>9</sup>

A més a més, aquesta analogia podria recordar-nos el sentit etimològic dels mots «prosa» i «vers»: l'adjectiu llatí *prorsus*, *-a*, *-um* significava 'que va en línia recta', com qui camina; i *versus*, *-a*, *-um* era el participi de *vertèere*, 'girar', com qui gira un i altre cop en una dansa tot essent el moviment per si mateix, i no la direcció a la qual s'adreça, la veritable fita. Així doncs, podríem traduir aquesta metàfora en virtut de la tradicional distinció que identificava les funcions poètica i referencial: el llenguatge poètic tindria valor per ell mateix (com el gir de la *danse*), talment com el no poètic el tindria per allò que volgués representar (com l'objecte al qual es dirigeix la *marche*); però això no implicaria que un missatge poètic, pel fet de tenir valor per ell mateix, no pogués dirigir-se a l'espai que, justament, hagués traçat l'específica trajectòria del seu gir, motiu pel qual podríem parlar, i amb propietat, de referència, i tot convertint-se aquí el pas d'una *marche* en el gir d'una *danse*.

La qüestió és que, com anotà Pozuelo, l'anomenada *crisi de la literarietat* que rellevària l'inicial entusiasme amb què havien estat acollits els postulats de Jakobson i els criteris immanentistes en general no es fonamentava sinó en una radicalització de llurs propostes per part dels seus detractors, que extremaren la doctrina formalista fins a convertir-la en *allò que la nova perspectiva teòrica tenia necessitat de rebatre* (Pozuelo 1988a: 13). L'any 1972, per exemple, Fredric Jameson publicava un estudi contra la perspectiva estructuralista i formalista que intitulava, eloqüentment, *The prison-house of language*, però podríem dir, en la línia sarcàstica d'Edward Sapir, que si un escriptor se sent presoner de la seva llengua, no hi trobarà cap més carceller que la seva manca d'enginy. Certament, han estat moltes les

---

<sup>9</sup> El fragment pertany a la conferència «Poésie et Pensée abstraite» que Valéry impartí a la Universitat d'Oxford el 1939 i que fou represa a *Variété V* (1944), però aquesta idea ja apareix a les notes dels seus *Cahiers* de l'any 1918 i 1922, tal i com anota Hytier (1965: 172). De fet, Valéry ja havia mencionat aquesta analogia a una altra conferència dictada el 1927 a l'Université des Annales («Propos sur la poésie»), i allí havia revelat que fou Malherbe qui, segons expressa Racan en una carta que li va remetre a Chapelain, havia assimilat la prosa a la *marche* i la poesia a la *danse*. Pel que fa a la carta, un fragment de la qual reproduïu el mateix Valéry (a *Œuvres*, I, 1370), dataria del 1656, i des de llavors molts altres autors, a part de Valéry, s'han referit a la mencionada analogia. Un magnífic estudi a l'entorn d'aquestes repeses es troba a Hytier (1965).

interpretacions a l'entorn de la suposada autoreferencialitat poètica,<sup>10</sup> però com hem apuntat, ni Jakobson la plantejà tal i com alguns dels seus seguidors l'establiren, ni tampoc ho féu en els termes absoluts amb què els seus detractors n'esgrimiren la rèplica, malgrat que molts estudis sobre la poesia moderna encara perseveren en aquest argument.<sup>11</sup> De fet, ni tan sols a les atzaroses combinacions verbals que assajaren les generacions europees d'avantguarda de començaments del s. XX, les paraules acomplirien amb els rigors d'una estricta intransivitat, ja que sempre caldria que romangués el sentit convencional dels mots a fi que l'atzar cobrés *sentit* dins del marc referencial d'una proposta lúdica. Com anotà Raymond (1940: 303), per exemple, quan Robert Desnos mirava de “provoquer, par des procédés mécaniques simples, la formation d'agrégats linguistiques sur lesquels il ne se sentirait aucune responsabilité”, no estava, en el fons, sinó deixant “les mots penser pour eux-mêmes”, perquè la funció significativa que és connatural al signe no només no ha de veure's necessàriament restringida per un específic condicionament contextual, sinó que fins i tot pot veure's potenciada en activar, aquest context (i tant per combinació lèxica com per organització sintàctica), els sentits més amortits o infreqüents, perquè el mot, en definitiva, no és una unitat de significació tancada, sinó una latència semàntica.<sup>12</sup> I així,

---

<sup>10</sup> Lázaro Carreter, per exemple, a l'article «La literatura como fenómeno comunicativo» (1980), l'emmarca dins l'àmbit pragmàtic: per a ell, l'autoreferencialitat estaria induïda per la manca de context real del text literari, és a dir, per la incompareixença efectiva de l'autor i per la consegüent absència de context compartit per emissor i receptor: “si, por definición, el contexto es preciso para que la comunicación se produzca, ¿dónde habremos de buscarlo? Sólo en un lugar: en la obra misma. Ésta, la obra, comporta su propio contexto. El mensaje literario remite esencialmente a sí mismo” (Lázaro Carreter [1980] 1987: 160). Així, si cada expressió rep el sentit en funció de la seva particular circumstància situacional, un sintagma extret d'un poema “no remite más que a un trozo de texto, a una pieza lingüística que figura en la secuencia, que es su exclusivo contexto [...] no remite a nada exterior al lenguaje, no sale del recinto del poema, en el cual recibe toda su significación, pues en él está su referente” (*ibid.*, 160-161). I aquesta seria la causa, segons l'acadèmic, de la diversitat d'interpretacions suscitada pels textos poètics, perquè cada lector establiria la seva particular *situació de lectura* en funció de les seves pròpies circumstàncies individuals (culturals, psicològiques, etc.) (*ibid.*, 161); i així, en cadascuna d'aquestes situacions de lectura, l'obra literària –una autèntica proposta per part d'un autor– s'actualitzaria i adquiriria llavors el seu valor estètic. En aquest moment, la teoria de Carreter enllaçaria amb les teories recepcionistes i, en especial, amb les relatives a l'acte de lectura (des de les dissenyades per W. Iser fins al concepte del *lector model* d'U. Eco). El que ens interessa a nosaltres, però, no són les estratègies mitjançant les quals tot lector omple els buits d'un text, sinó la plausibilitat del món o espai referencial que aquest projectaria: la construcció, en definitiva, d'aquest món incomplet tan acomplert.

<sup>11</sup> Pel que fa al context de la poesia francesa, per exemple, aquestes paraules del manual de Daniel Briolet *Lire la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle* serien prou eloqüents: “le texte, désormais, devient son propre référent, ce qui signifie que, coupé de toute réalité extra-linguistique, il ne renvoie à aucune autre réalité qu'à lui-même” (Briolet 1997: 179). Això no obstant, no tota la crítica hauria emfasitzat la no referencialitat, i voldríem remarcar aquí la proposta de Mauzi, molt anterior a la de Briolet. Per a aquest crític, després del surrealisme, la poesia francesa va vertebrar-se en dues direccions: un retorn al lirisme que Mauzi identifica amb la lírica amorosa de Paul Éluard o amb la visionària de Pierre-Jean Jouve, i una tendència a *tourner vers le monde* on trobaríem el mateix Francis Ponge. Integrarien aquest segon grup poetes d'estètiques molt diverses, com René Char o Jules Superville (i nosaltres hi afegiríem Jean Grosjean o Jean Follain), però la qüestió és que aquest *tourner vers le monde* es vincularia a una atenció al llenguatge que, com anota el crític, sortiria ja del lloc comú de la no referencialitat: “Une telle poésie use du langage comme la matière d'une problématique de l'être, et elle exprime le drame du poète qui est, au fond, un drame non pas affectif, mais existentiel, celui de relations difficiles entre la conscience et le monde. Enfin cette poésie des choses a pour dernière qualité de savoir reconnaître l'autonomie du verbe poétique, non pas comme un déroulement anarchique d'images, ne renvoyant à rien d'autres qu'elles-mêmes, mais comme un immense répertoire de correspondances entre le langage et le monde, entre les signes et les choses” (Mauzi 1967: 42). De tota manera, i segons la nostra concepció de la referència, nosaltres també veuríem traces de referencialitat en la poesia amorosa d'Éluard (ho veurem al llarg d'aquestes pàgines).

<sup>12</sup> Desnos, a més, demostraria no estar sotmès a cap principi que no fos el de ser un poeta lliure: dissident tant del surrealisme com del dadaisme, fou capaç de combinar els experiments més agosarats amb creacions clàssiques en l'estil de Baudelaire. I el mateix compromís amb la llibertat el va dur a terme a la seva vida:



subscriuríem les paraules d'Albadalejo ([1986] 1998: 48) quan expressà que el contingut de l'obra literària no fou “preterido por la crítica y la teoría formalistas. Antes bien, fue asumido como imprescindible objeto de estudio en una perspectiva de análisis del texto literario que superaba la distinción entre fondo y forma”. I és que els formalistes haurien arribat a una concepció també formal del contingut tot incorporant el referent al text literari com a representació lingüística (*ibíd.*, 50), i per aquest motiu, la realitat i la seva circumstància ja no es constituïrien “como *fondo* inserto en la obra, sino como meros términos de referencia exteriores a la realidad entitativa de la obra, en la que no cabe hablar sino de *representación* e *imitación* creativa que hace discurrir esa realidad a través del *canal de la literariedad*” (García Berrio 1973: 34), fet que tindrà a veure amb el concepte de *ficció* que abordarem tot seguit. De tota manera, hem de dir que a França, per exemple, i tal i com assenyalava Descombes, curiosament les nocions de *referència* i *referent* es revitalitzaren gràcies a la traducció i edició franceses de diversos articles de Jakobson (en concret, els dos volums d'*Essais de linguistique générale* que, a cura de Nicolas Ruwet, es publicaren a les Éditions de Minuit l'any 1963). Fins llavors, els estudis de semiologia, en bona part de filiació saussureana, no parlaven de *referent* sinó d'*objet*, la qual cosa mitigava la importància modelitzadora del llenguatge, perquè si bé parlar d'*objectes* sembla tenir un caràcter més material que lingüístic, la veu *referent*, en canvi, “correspond à quelque chose [...], par exemple, une fleur ou une île, mais une fleur dont on parle, une île dont il est fait mention quelque part” (Descombes 1986: 769). I per això serà especial, com veurem, la referencialitat pongeana, atès que pretindrà partir de referents objectuals i empírics en lloc d'acceptar-los com a entitats conceptualitzables.

D'altra banda, un plantejament que podríem enllaçar amb els postulats jakobsonians seria, per exemple, el proposat per Frye a *Anatomy of Criticism* (1957). Per a aquest investigador canadenc, el sentit d'una estructura verbal podria tenir una doble direccionalitat: externa o centrífuga, i interna o centrípeta. Mitjançant l'externa, la pròpia de l'escriptura descriptiva i didàctica –direccionalitat que identificariem amb la funció referencial–, entendríem els signes en virtut del valor que, convencionalment, els assignem, i llavors avaluaríem el missatge per la seva exactitud amb allò que representés; i la direcció final interna, en canvi –la relativa a la funció poètica–, seria la pròpia de les estructures literàries: en elles, la configuració verbal tindria un fi per si mateixa, els valors dels signes “are subordinated to their importance as a structure of interconnected motifs”; i així, segons Frye, “Wherever we have an autonomous verbal structure of this kind, we have literature” (*ibíd.*, 74). El sentit d'un poema, doncs, que seria intern o centrípet, “is literally its pattern or integrity as a verbal structure” (*ibíd.*, 78); i en aquesta estructura els valors dels signes serien variables i ambigus en funció d'haver estat establerts en una complexa i específica xarxa de relacions verbals. Un text marcadament centrífug, per exemple, tendiria al que anomenem *realisme*; i un de marcadament centrípet podria ser, com anotà Frye, un de simbolista. En cap cas, però, l'autor li nega al missatge poètic el seu valor referencial, perquè precisa que ambdues forces (la centrífuga i la centrípeta) sempre hi són presents; el que defensa és l'autonomia semàntica del poema respecte del que entenem per realitat convencional, i per això pondera la naturalesa estètica del text poètic tot concloent que, a la literatura, “the reality-principle is subordinate to the pleasure-principle” (*ibíd.*, 75). En qualsevol cas, insistim en el fet que no es tractaria de refusar la dimensió referencial del llenguatge poètic, sinó, justament, d'estudiar en quines condicions s'estableix, atès que potser aquest paràmetre ens permetria d'incidir en l'estudi de la poèticitat. En efecte, missatges quotidians i especialment avui dia

---

membre actiu de la *Résistance*, fou pres per la Gestapo i deportat a Auschwitz, el primer dels diversos camps de concentració pels que passaria fins a trobar la mort a la *Kleine Festung*, al camp txec de Theresienstadt.

la publicitat acostumen a servir-se dels recursos de la funció poètica, però el cert és que quan un missatge no poètic conté els trets de la literarietat, normalment és més fàcil identificar a què es refereix que no pas en un de poètic (compleixi aquest o no el criteri empíric dels paral·lelismes), i encara més si es tracta d'un text creat a partir de la segona meitat del s. XIX, que és quan va tenir lloc, en l'àmbit pictòric, la crisi dels convencionalismes pel que fa a la representació del *real*.<sup>13</sup> Certament, referir no és significar, però la referència és qui forneix de realitat el sentit, és a dir: qui dóna sentit a una realitat (i no estem aquí parlant del sentit que té un signe al dedins del sistema, sinó del que el transcendeix per a fer intel·ligible un *dehors* extralingüístic).<sup>14</sup> Tradicionalment, hom ha cregut que la referència sols implicava un referir-se a la realitat convencionalitzada, i en aquest aspecte podríem dir que es considerava que la referència era a la llengua el que la figuració a les arts plàstiques, perquè en una pintura figurativa reconeixèiem més fàcilment què s'hi representa; això no implicaria, però, que el significat es definís amb més diafanitat, perquè el fet que la representació no sigui convencionalment realista no vol dir que estigui mancada de realitat. El que succeeix és que el sentit ha creat la seva realitat: una realitat poètica que podria tenir o no punts de contacte amb l'experiencial. Així doncs, podríem proposar que el tret diferencial de la funció poètica no seria tant el criteri empíric de les recurrències *per se* com el particular valor representacional que adquiririen els mots en funció d'aquestes especificitats formals, perquè la peculiar projecció referencial que desenvoluparia cada poema s'establiria en virtut de la seva configuració significant (fet sovint propiciat –tot i que no necessàriament– per la figura dels paral·lelismes, perquè, com dèiem, molts missatges que els contenen no són poètics). No es tracta, evidentment, d'establir un greuge comparatiu que no seria sinó un prejudici: no és que el grau de poeticitat d'un text hagi de ser proporcional al de la complexitat del seu abast referencial: el decisor per a la poeticitat és que la dimensió de referència projectada per aquell text estigui condicionada per la seva construcció verbal.

Així doncs, i com assenyala Pozuelo (1988a: 31), l'esquema del signe poètic  $A \neq A_1$  establert per Jakobson encara seria plenament vàlid en produir-se la percepció simultània d' $A=A_1$  i  $A \neq A_1$  atès que, per mitjà d'aquesta discordança i manifesta ruptura de l'automatisme (en tant que inercial descodificació lingüística), el lector prendria efectiva consciència de la realitat en adonar-se, justament, del mode (per no dir de la *forma*) amb què aquesta –o una

---

<sup>13</sup> Recorem, per exemple, que ja des del 1840, els pintors de l'anomenada escola de Barbizon sortien dels tallers per primera vegada per tal de pintar *au plein air*, fet que implicà que començaren a traduir el *real* però no en funció de l'ideal derivat dels convencionalismes de la representació, sinó de l'efectiva imatge *natural* que tot sovint la llum tacava o el moviment desenfocava. La cristallització d'aquestes primeres temptatives arribà l'any 1863 amb la famosa exposició del *Salon des Refusés* (pintors *refusats* pel cànon academicista, però que foren el germen del grup impressionista i de les noves generacions pictòriques); i és que, el mateix Valéry, parlant de Degas, Manet i Morisot, advertí com els pintors tradicionals no havien sinó falsejat la representació de la natura: la del vol d'un cell, per exemple, o la del galop d'un cavall (a Denvir [1974] 1991: 13).

<sup>14</sup> Com és manifest, ens estem referint sempre a la referència exofòrica o extratextual, és a dir, a la que relaciona el text amb la realitat extralingüística. La dimensió de la referencialitat és, evidentment, molt més àmplia, ja que també caldria esmentar la referència endofòrica o intratextual (com la que expliciten les anàfores o catàfores), o la metatextual (la relativa a quan el text fa referència a si mateix). Certament, la referència extratextual també pot ser intertextual en tant que un text pot referir-se a un altre (manifestament o subreptícia, i seguint llavors infinitud de modalitats), o bé metatextual quan un text parla d'un altre com, per exemple, els de la crítica literària (Whiteside-St.Leger Lucas 1994: 113), però la referència que ens interessa a nosaltres és la relativa a la realitat extralingüística en general. Més endavant, en parlar de les teories constructivistes de la referència (1.2.2 i 1.3.2), sí que abordarem la referència endofòrica com a “constructora” de referents; i també mencionarem, al final de la part dedicada a la referència en poesia (3.5), els encreuaments referencials de la intertextualitat, però sempre en tant que, finalment, hi hauria una exterioritat no lingüística.

*altra*– hi seria referida o (re)creada. I és que a banda de la possible idoneïtat dels mètodes formalistes, la manera amb què Jakobson plantejà el ressort de la funció poètica –sempre en litigi amb la referencial, sense la qual no tindria sentit– evidenciava el que, de fet, romandria com a definitori dels textos literaris, atès que, més enllà de la informació que puguin transmetre'ns, problematitzen, cada vegada i sempre de forma inèdita, la qüestió de la referència, del complex i irreductible dilema que ens duu a conjecturar sobre la relació que s'estableix entre les paraules i les coses, perquè “les mécanismes de la poésie, loin d'être l'exception sont la règle du fonctionnement linguistique” (Stewart 2001: 125).

## 1.2 Representació i ficcionalitat

Acceptar la doble direccionalitat del llenguatge poètic (la centrípeta i la centrífuga) implicava, doncs, haver de conciliar el caràcter immanent de la funció poètica amb el transcendent de la referencial; i això podria semblar una aporia. Tal i com apuntàvem, bona part de les crítiques que va rebre la proposta jakobsoniana derivava del fet que focalitzar l'atenció en una anàlisi de tipus estructuralista –tot i que pocs en negaven l'escaïença a causa de l'efectiva aparició de recurrències als textos poètics– mai no podria satisfer l'abast semàntic de la poèticitat. I és que, com anotà Paul de Man ([1986] 1990: 52), les teories formalistes resultaven molt eficaces com a disciplines descriptives, però no aconseguien de fer viable la comprensió dels textos, perquè el formalisme, certament, conduïa a una estilística, però no pas a una hermenèutica. En conseqüència, calia depassar el descriptiu a fi d'assolir l'interpretatiu, i si acceptàvem que a través de la funció poètica també es projectava la referencial, llavors calia analitzar la naturalesa d'aquesta específica funció representativa. Com Genette assenyalava a *Fiction et diction* (1991), hom podria distingir dos grans criteris pels quals dirimiríem que un text és una obra literària: el constitutiu o essencialista (les raons del qual serien inherents al text mateix), i el condicionalista (que es regiria per judicis estètics); i pel que fa a la teories essencialistes, hom podria classificar-les, al seu torn, en funció de dues perspectives: la formal i la temàtica, i tot essent aquesta darrera la relativa a la naturalesa ficcional dels textos (una qüestió que es remuntaria al plantejament de la *Poètica* aristotèlica). Com ens recorda Genette, “Pour Aristote, la créativité du poète ne se manifeste pas au niveau de la forme verbale, mais au niveau de la fiction, c'est-à-dire de l'invention et de l'agencement d'une histoire” (Genette [1991] 2004: 96).<sup>15</sup> I és que la *poiesi* o creació mitjançant el llenguatge de la qual parlava l'Estagirita no tindria lloc sinó com a “véhicule de *mimèsis*, c'est-à-dire de représentation, ou plutôt de *simulation* d'actions et d'événement imaginaires”; i així, si “le langage est créateur lorsqu'il se met au service de la fiction”, segons Genette no podríem traduir *mimesi* sinó per *ficció* (*ibíd.*). Certament, el fet que a la *Poètica* d'Aristòtil es bandegés la poesia lírica<sup>16</sup> suscitaria que es qüestionés el possible caràcter ficcional dels textos poètics –i de fet, Genette conclou per

---

<sup>15</sup> Recordem Aristòtil: “el poeta ha de ser creador de faules [històries] més que de metres, tot essent poeta en virtut de la imitació, alhora que imita les accions. Ensenms, quan s'escau de fer un poema sobre coses esdevingudes, l'autor no és pas menys poeta” (*Poètica* 1451b).

<sup>16</sup> En efecte, de la *Poètica* es bandejà tota literatura jutjada com a no mimètica (i, per tant, com a no ficcional), entre la qual es trobava, a banda de la poesia lírica, la didàctica i la satírica. L'abast d'aquest argument incidiria en la concepció dels gèneres literaris, i ho abordarem més endavant (2.3.2), sobretot a propòsit de l'obra de Käte Hamburger *Die Logik der Dichtung*, de 1957.

distingir entre *literatura de ficció* (per a ell, “celle qui s’impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets”), de la de *dicció* (“celle qui s’impose essentiellement par ses caractéristiques formelles”), tot postulant llavors que la poesia “n’est qu’une forme particulièrement marquée et codée [...] de la littérature par diction” (Genette [1991] 2004: 110).<sup>17</sup> Però tot considerant, com jutja Pozuelo, que la *mimesi* (ficció) s’integra dins del concepte general de *poiesi* en tant que imitar o modelitzar artísticament no és sinó *fer, crear* (Pozuelo [1991] 1997: 254 i ss.), la poesia també participaria dels gèneres de ficció; i un cop més, el dilema rauria en la qüestió de la referència: en el fet de considerar o no que un text fictici pot referir, i en quina mesura la paraula construiria el seu àmbit de referència fictici; per no mencionar ja la dificultat que suposa confrontar ontològicament el real i el ficcional, perquè tota ficció ho és respecte de la realitat, respecte del que, consensuadament, entenem per *realitat*.<sup>18</sup>

Un altre punt de vista ens l’oferia la proposta de Martínez Bonati. Aquest autor, per exemple, no considerava que la funció poètica pogués plantejar-se com una autèntica *funció* del llenguatge (si més no, en la mateixa línia de la tríada Bühleriana relativa a les funcions expressiva, representativa i apel·lativa); i això perquè estipulava que el missatge poètic, abstret de tot context real, no era un veritable missatge verbal sinó “la representación física de un icono de un hecho verbal imaginario [...] un objeto imaginario presentado a la contemplación” (Martínez Bonati 1978a: 196). Ja en el seu treball clàssic *La estructura de la obra literaria* (1960), el crític afirmava que la poesia no era un acte de comunicació real, perquè jutjava que un autor “no se comunica con nosotros *por medio* del lenguaje, sino que *nos comunica lenguaje*” (Martínez Bonati [1960] 1972: 131); i aquest llenguatge, com a objecte imaginari, no estaria constituït sinó per pseudofrases, no essent aquestes en cap cas l’expressió real d’un autor: “el lenguaje de la obra literaria no es comunicativo, sino objeto imaginario comunicado” (*ibíd.*, 134). El cert és que Bonati acceptava, amb certes reserves, la relativa freqüència dels paral·lelismes de la literarietat als textos poètics,<sup>19</sup> però la qüestió és que, segons ell, aquesta peculiar estructura del missatge no podria constituir-se com a essència de la poesia, perquè “no es una función semántica suya [del mensaje], sino una

<sup>17</sup> El fet és que Genette es mostra suspicax quant a la consideració de la lírica en tant que mimètica segons el sentit aristotèlic; i així, jutja que la defensa que feu Batteux de la inclusió de la lírica dins dels gèneres mimètics, per exemple, no és sinó “quelque peu frauduleuse” (Genette [1991] 2004: 100). De fet, el crític ja havia abordat aquesta qüestió a *Introduction à l’architexte* (1979), on explicitava que la inclusió de la poesia lírica dins la poètica clàssica –tal i com feien Cascales i Batteux– no es podia dur a terme sense qualque *distorsió* del plantejament aristotèlic (Genette 1979: 38 i ss.).

<sup>18</sup> Tal i com desenvoluparem al llarg d’aquest treball, nosaltres defensem la idea que “si la réalité n’était pas ce que nous pensons qu’il est, à savoir réelle, nous ne pourrions pas concevoir des entités et choses fictives ou imaginaires et nous ne pourrions donc pas référer au Père Noël, aux licornes et à plein d’autres choses encore. [...] Le potentiel et l’irréel ou contrefactuel présupposent le réel” (Kleiber 1999: 23).

<sup>19</sup> Així, i pel que fa a la proposta de Jakobson de la literarietat, Martínez Bonati la *rectificava* dient que ben bé no es tractaria del fet que el sistema paradigma/sintagma de tot discurs poètic es veiés alterat o anul·lat. Tanmateix, el crític no acabaria sinó parafrasejant el rus tot expressant, de forma analítica, allò que el lingüista havia dit sintèticament, perquè, per a Bonati, el que mostrarien els textos poètics amb una certa freqüència serien “variados sistemas de *repetición* de formas, a lo largo de su secuencia de fonemas, sílabas, palabras y frases. Rima, ritmos métricos, paralelismos, reiteración de la misma referencia (o significación) con diversas imágenes, etc. son sistemas repetitivos que proyectan, sobre la serie de los elementos siempre diferentes de la secuencia verbal, un patrón abstracto reiterado” (Martínez Bonati 1978a: 200); és a dir, el mateix que havia assenyalat Jakobson però dit amb prolixitat. De fet, l’enginy de la definició de la literarietat que ideà Jakobson es deu al fet que il·lustra la mateixa funció poètica que descriu, atès que si es tracta de la *proyección del principi d’equivalència de l’eix paradigmàtic sobre el de la combinació del sintagmàtic*, hi podem comptabilitzar quatre termes complementaris del paradigma terminològic de la lingüística (sintagma-paradigma/combinació-equivalència) que, distribuïts en parelles oposades, compareixen estratègicament combinats en un sintagma.

condición posibilitadora de sus funciones semánticas, un rasgo descriptivo intrínseco de su ser, no de su función de apuntar a otro ser, esto es, de significar” (Martínez Bonati 1978a: 201).<sup>20</sup> Con veiem, doncs, acceptava que la peculiaritat significant del missatge condicionaria la seva dimensió semàntica, però sols des del punt de vista de l’efecte estètic, perquè jutjava que el missatge, en tant que objecte imaginari, no podria transcendir el seu emmarcament de llenguatge fictici. Com és evident, l’objecte lingüístic que és el poema no pot tenir les mateixes característiques que un missatge emès en circumstàncies reals (per començar, és definitiu, no està sotmès a la regulació dels seus interlocutors), però difícilment acceptariem que aquest objecte s’abstreu de la seva condició de llenguatge, que el seu caràcter d’enunciat fictici li restés competència semàntica i referencial. Amb tot, l’interessant de la proposta de Bonati era que, com ell mateix declarava, la seva tesi a l’entorn del llenguatge poètic consistia “en definirlo ante todo ontològicamente: poesía es discurso ficticio” (1978a: 210). I així, l’estudiós postulava com a tret diferencial de la literarietat el caràcter ficcional del discurs poètic, però no calibrant la dimensió de la ficcionalitat en tant que relativa als fets referits pel missatge, sinó a la no realitat de la situació comunicativa del missatge en qüestió. La conclusió és que, en considerar el llenguatge poètic com a ontològicament diferent del convencional, l’alliberàvem, per un costat, d’observar-lo sota criteris verificacionistes (íntimament relacionats amb el tema de la referència, com veurem); i per un altre, de la creença —animada pel romanticisme— que el discurs poètic és el fruit de l’autèntica expressió d’un individu (i no representació o modelització fictícia); restava calibrar, però, l’acceptabilitat d’aquest missatge ontològicament marcat.

A propòsit de la no realitat de la situació comunicativa del missatge literari, doncs, sorgiren llavors els estudis sobre els actes de parla a la literatura;<sup>21</sup> o, més pròpiament, sobre l’examen de l’estatut lògic d’aquests actes de parla, qüestió que, una vegada més, incidia en el problema de la referència, perquè la viabilitat representacional del missatge emès es jutjava en funció de l’efectivitat de l’emissió lingüística.<sup>22</sup> El cas, doncs, és que aquests nous punts de vista obrien una altra perspectiva crítica centrada en la pragmàtica i en l’estudi de l’estatut ficcional dels textos literaris, per la qual cosa es podia substituir —o, més aviat,

---

<sup>20</sup> En aquest fragment reproduït, a més, copsem una certa confusió, perquè fa l’efecte que Martínez Bonati separa entre funció semàntica i significació; i entre significar i designar o assenyalar (*apuntar a otro ser*). Al llarg dels treballs posteriors, Bonati perfilarà els seus arguments. Declararà, per exemple, que “es necesario rechazar por equívoca la tesis incalificada de que la ficción es representación sin objeto o discurso sin referente. Si es verdad que la representación ficcional no tiene un objeto real exterior a ella, también es verdad que, como toda representación, lleva en sí su objeto, como una manifestación, óptima, de sí misma” (Martínez Bonati 1981: 83-84). Com es pot veure, però, no està parlant d’un vincle referencial entre les paraules i les coses, sinó de la distinció “entre la representación y lo representado”.

<sup>21</sup> Com ja hem vist, el llenguatge poètic estaria constituït, segons Bonati, per pseudo-frases. De fet, però, Ingarden ([1931] 1998: 190 i ss.) ja havia postulat que les oracions declaratives a la literatura no serien sinó quasi-judicis, perquè els enunciats de les obres literàries no podrien regir-se per l’estatut logicofuncional dels enunciats de realitat (argument que seria rebut per Käte Hamburger, com més tard veurem). I en la mateixa línia, Austin (1962) declararà que els enunciats poètics són pseudos-assercions, afirmacions sense conseqüències performatives, perquè els actes de parla de la literatura no serien, per a ell, sinó parasitaris dels del llenguatge real. Per a un resum comentat dels diferents plantejaments de la teoria dels actes de parla en l’àmbit literari, *vid.* la compilació de Mayoral (1987) i, especialment, l’estudi de Domínguez Caparrós (1981).

<sup>22</sup> En aquest àmbit, per exemple, trobaríem el ja clàssic treball de Searle «The logical status of fictional discourses» (1975). Certament, per a Searle no hauria de confondre’s literatura amb ficcionalitat, perquè ell jutjava que ni tota literatura és ficció, ni tota ficció, literatura. Val a dir, però, que el seu estudi se cenyeix a la ficció *narrativa*, fet molt indicador, com apuntàvem, de la qüestió que la ficcionalitat en poesia sempre ha estat un tema molt controvertit. També Genette (1991) debatrà a l’entorn de la proposta de Searle i sobre aquest punt concret.

complementar– el dogma del text literari com a llenguatge configurat d’una manera específica (és a dir, el discerniment formalista), amb un altre en el qual

lo literario no se decide en el terreno de las propiedades retórico-elocutivas, que carecerían de valor distintivo para con otros usos que igualmente las comparten (el refrán, la narración no literaria, el texto publicitario, etc.) [...], sino en el terreno del uso que del lenguaje común hacen los participantes en esa modalidad de comunicación que es la literatura. (Pozuelo 1994: 265-266)

Així doncs, l’interès per la ficcionalitat tindria a veure amb un canvi de paradigma teòric que substituiria “una poética del mensaje-texto por una poética de la comunicación literaria”, perquè el llenguatge literari no es consideraria tant “una estructura verbal diferenciada como una comunicación socialmente diferenciada y pragmáticamente específica como modalidad de producción y recepción de textos” (Pozuelo, *ibid.*). Al nostre entendre, però, això no trencaria amb la poètica del missatge *retòricament* diferenciat (en el cas, i és clar, que el missatge presentés certs trets diferenciadors); del que es tractaria és d’ultrapassar les limitacions de l’anàlisi estructuralista per tal de conferir a tots els elements del missatge una dimensió semiòtica (i que aquesta no es resolgués, com ja veurem, sols mitjançant un model de codi, sinó per mitjà d’un de tipus cognitivo-inferencial).

Així doncs, i ja pel que fa a l’estudi de la ficcionalitat, no només hauria de constreñir-se al factor de la situació comunicativa no real –que seria la pròpia de la literatura tal i com ho plantejava Bonati–, sinó que també podria abraçar, per exemple, l’estudi de les diverses modalitats de ficció relatives als fets referits pel missatge. Certament, i com anotà García Berrio (1989: 337), “El punto de partida de la construcción ficcional hunde sus raíces sin duda en el espesor del referente”, però sense oblidar que “el referente depende del modelo de mundo [...]; es decir, de la construcción semántica consistente en la serie de instrucciones que rigen el referente representado por un texto” (*ibid.*). I és que, com ja assenyalà Descombes (1986: 768), “La *réalité extra-linguistique* n’est pas forcément la *réalité tout court*. Elle est la *réalité extérieure du* morceau de langage considéré plutôt que la *réalité extérieure au* morceau de langage en question”, de manera que, al nostre entendre, tant el criteri formal com el ficcional o temàtic (segons la classificació de Genette que reportàvem més amunt) haurien de partir de l’específica configuració lingüística dels textos, perquè “la *réalité extra-linguistique de référence* n’est donc pas à chercher au dehors, là où le texte dit qu’elle est, mais au dedans, là où le texte parle d’elle” (Descombes, *ibid.*). De fet, aquesta confusió pel que fa a la direccionalitat semàntica és la que hauria suscitat els plantejaments sobre l’autoreferencialitat, atès que la realitat que refereix la literatura acostuma a ser un constructe textual: la trobaríem, certament, al text (*là où le texte parle d’elle*); però sempre s’actualitzaria al delà del text (*là où le texte dit qu’elle est*); i en darrera instància, a la consciència del lector com a últim reducte de configuració semanticoreferencial, perquè no podem oblidar que tot text és “una entidad de significados virtuales que no alcanzan su especificación hasta que son materializados por el lector” (Navajas 1985: 42-43). Quan Arrivé (1969: 6) va postular que “le texte littéraire n’a pas de référent”, havia confós, com molt bé assenyalà Lavis (1971: 15), els termes *réfèrent* i *réel*.<sup>23</sup> No és que la literatura no tingui

---

<sup>23</sup> Val a dir que, al llarg del seu discurs, Arrivé matisarà la seva afirmació aclarint que la manca de referent seria una propietat genèrica de tots els textos escrits, i que, en tot cas, “le postulat de l’absence du référent n’implique nullement que le texte littéraire soit totalement dépourvu de relations avec la réalité extérieure. Il implique seulement que ces relations sont autres que celles qui se manifestent entre signe et référent, et doivent donc être décrites selon un autre modèle” (Arrivé 1969: 7). No obstant això, la seva sentència inicial anava en la direcció de la suposada autoreferencialitat de la poesia.

referents; el que succeeix és que els referents literaris poden ser constructes de la imaginació, la qual cosa no implica, però, que entre la literatura i la realitat no hi hagi cap vincle, ans al contrari (Lavis 1971: 16). De fet, veurem que algunes de les hipòtesis que defensaran la referència convencional es fonamentarien, en part o bé totalment, en una concepció també *constructiva* del món, perquè, com demostren les investigacions de la psicologia cognitiva, “la catégorisation spontanée des objets du monde ne se fait pas *in abstracto*, mais toujours en fonction d’objectifs praxéologiques précis et sous l’influence de données contextuelles” (Apothéloz/Reichler-Béguelin 1995: 265). I si la percepció de la realitat, en tant que no podria ser objectiva, ja reclama un cert grau de constructivisme (qüestió que ja examinarem), com no acceptar la plausibilitat referencial d’un text de creació respecte del món imaginari que ell mateix hauria construït.

I és que, com anotava Oller, l’*objet* poètic “sempre pertany a la categoria d’instrument mitjançant el qual es configura en la imaginació i en la ment del lector alguna altra cosa” (1990: 29); alguna *altra* cosa de la qual les paraules serien signe i que resultaria de la virtualitat mateixa dels mots i de la competència del lector; i aquesta *altra* cosa, que rauria “fora del text” i que seria indiscernible del sentit que li conferiríem (en funció de les condicions lingüístiques que el caracteritzarien), comprendria el “contingut mental global que un lector construeix en i a través de la lectura” i que, com precisa l’autora, podríem denominar “món imaginari” (Oller 1990: 30). Aquest plantejament, en efecte, també podrà remetre’ns a la teoria de la ficcionalitat relativa al concepte dels *mons possibles* (noció derivada de la filosofia de Leibniz i fructíferament aplicable a les modalitats de construcció de mons per part de la literatura),<sup>24</sup> tot i que aquest món imaginari bé podria ser una imatge del que anomenem *real* (que serà el cas de Ponge). Tanmateix, un text no ficcional tampoc no crea un perfecte anàleg de la realitat, sinó una modelització de la mateixa, així com un de ficcional, en certa manera, tampoc no deixa d’apel·lar al real, perquè com assenyala Kerbrat-Orecchioni (1983: 133), “la fictionalité est une question de degré: tout texte se caractérise par un certain taux de fictionalité”. Certament, la brevetat que acostuma a caracteritzar els textos poètics respecte dels narratius o dramàtics (parlant en termes genèrics) i la no inclusió de la poesia lírica a la *Poètica* aristotèlica (en tant que no mimètica) contribuïren al fet que la teoria dels mons possibles s’apliqués preferentment a la narrativa, però la lírica disposa, tant com la narrativa i el drama, de “macroestructuras que, provistas de globalidad, son representaciones textuales de referentes complejos formados por configuraciones de mundos imaginarios” (García Berrio 1989: 341). De fet, també la concepció de la realitat és feta de trets, “de captaciones difusas de partes del mundo [...] desde las cuales hay que acceder a una idea unitaria trascendente” (Insúa Cereceda 2005: 43); i així, “El receptor de un texto lírico no se asoma a una totalidad [...], sino a un momento a partir del cual se puede evocar la totalidad” (*ibíd.*). Amb tot, veurem que, més que no pas parlar de mons, a la poesia podríem parlar de paisatges (l’espai de la imatge poètica), però en tot cas, sempre en tant que paisatges *referits*. I és que tota paraula poètica projecta, indefectiblement, una dimensió referencial que, per coherència metodològica, cap crítica immanentista no podria abastar, perquè la immanència de la *literalitat* que reclama la forma poètica (és a dir, la necessitat de considerar literalment un text poètic just per tal de preservar-ne la seva *literarietat*) és, a la vegada, el condicionant de la seva transcendència referencial. La funció poètica que traçà Jakobson, doncs, no impossibilitaria la

---

<sup>24</sup> La noció provindria del paràgraf 53 de la *Monadologia* leibniziana, i com anota Schaeffer (1999: 206), ja en el s. XVIII alguns crítics com Bodmer o Breitinger havien aplicat aquesta idea dels mons possibles als estudis literaris. Sobre aquest tema, *vid.*, per exemple, Albadalejo (1986), Pozuelo (1993) o Garrido Domínguez (1997) i llurs bibliografies.

representativa, sinó que en modificaria la seva direccionalitat tot incidint en la naturalesa ontològica del món referit. Per consegüent, al llenguatge poètic la referència no seria transitiva sinó reflexiva (talment com seria transitiva la *marche* i reflexiva la *danse*), perquè encara que les paraules es projectessin envers el llenguatge, no deixarien de referir a la realitat que aquella construcció verbal hauria creat; aquella en la qual la ret de latències semàntiques actualitzaria inèdits filaments de sentit.



Aquest és, doncs, el marc conceptual que ens ha dut a plantejar la tesi de la referencialitat de la poètica de Francis Ponge (Montpellier, 1899 – Bar-sur-Loup, Alpes-Maritimes, 1988), una poètica que, fins i tot temàticament, podríem considerar referencialista, perquè els textos d'aquest escriptor no només se circumscriuen, malgrat el que pogués semblar pel títol de la seva principal obra (*Le Parti pris des choses*), a *les choses*, sinó, pròpiament, a *les mots et les choses*, atès que l'autor no hauria pretès sinó *construir* una modalitat de llenguatge poètic la plausibilitat referencial de la qual fos fins i tot més efectiva que la del llenguatge convencional; i això tot essent, la seva obra, una particular explicitació de la *literarietat* jakobsoniana. I per aquest motiu el poeta hauria optat per adreçar-se a les coses més elementals i a les que jutjaria de *réputation contingentes* “comme par exemple une branche de lilas, une crevette dans l'aquarium naturel des roches [...], une serviette-éponge dans ma salle de bains, un trou de serrure avec une clef dedans” (*Pr*, 116), ja que així provava d'assegurar-se una fidedigna referència al real tot defugint les consideracions estereotipades.

Certament, en l'àmbit de la filosofia del llenguatge, es denominen referencialistes –o directament realistes– els qui, com Russell, identifiquen significat amb referent. I bona part de l'ideari lingüístic de Ponge s'adscriurà, en efecte, a aquesta determinació, però el nostre qualificatiu de *referencialista* tindrà, com veurem, un abast semàntic molt més ampli que l'estrictament russelià, perquè en el cas de Ponge, el plantejament de la referència formarà part de la seva específica creació poètica. I és que l'obra pongeana es manifestarà com un obstinat qüestionament sobre el gènere poètic, malgrat que no és sinó cada poeta qui el renova i l'inventa. És cert que l'autor refusà sempre l'apel·latiu de poeta, però mai no va trobar millor denominatiu. I això no obstant, la seva *poiesi* s'adscriuria, fidelment, al sentit etimològic del terme, perquè no altra cosa que *fer* o *crear* mitjançant el llenguatge va ser el seu objectiu, tot i que cap altre món possible que l'univers quotidià de les coses esdevindrà el seu camp de referència. El seu clar disseny, doncs, fóra el de (re)presentar el que coneixem com a realitat, i d'aquí que adoptés el cratílisme, atès que no volia sinó *justifier* cada la paraula “par rapport à son référent” (*LT*, P2, 920). I aquestes seran les raons a partir de les quals argumentarem la tesi de la referencialitat del *parti pris* pongeà, d'una poètica que, en efecte, es referirà a les coses, tot i que a unes coses *fetes* a la mesura de les seves paraules. En primer lloc, però, analitzarem la viabilitat de la referència convencional, perquè en virtut de la reformulació que en durà a terme Ponge, la seva obra, legítimament *creació* poètica, convertiria la referència en genuïna ficcionalitat.







## PART PRIMERA

### DE CORPORIS I D'INCORPORIS: UN SETGE A LA REFERÈNCIA

Les Stoïciens disent que trois choses sont liées: ce qui est signifié, ce qui signifie et l'objet. De ces choses, celle qui signifie c'est la parole [...]; ce qui est signifié c'est la chose même qui est révélée par elle et que nous saisissons comme durable par notre pensée [...], alors que l'objet est ce qui existe à l'extérieur [...]. Deux de ces choses sont corporelles: la parole et l'objet, tandis qu'une est incorporelle, c'est la chose qui est signifiée.

Sextus Empiricus, *Adversus Mathematicos*



Tal i com assenyalàvem a l'Obertura, la dimensió referencial és qui basteix de realitat un sentit, perquè aquest sempre s'emmarca en l'específica coordenada espaciotemporal que li permetrà de desplegar la seva funció. Per tant, preguntar-se per la referència no implicaria sinó "s'interroger sur le rapport de la langue avec la *réalité*, quelle qu'elle soit" (Donaire 2001: 6), la qual cosa suposa, al seu torn, qüestionar-se sobre altres variables relatives a l'abast del nostre coneixement, com la del procés de definició d'un indefinit, "le rapport de l'abstrait et du concret, de la forme et de la matière", etc. (*ibid.*). L'estudi d'aquest *rapport*, doncs, és complex i subtil: d'una banda, perquè reclamarà especular a l'entorn de la naturalesa d'aquest espai que anomenem *realitat*; i d'una altra, perquè ens caldrà deduir com podrien rastrejar-se els trets d'aquesta relació mitjançant una anàlisi verbal, és a dir, "de se demander s'il y a une relation quelconque, et laquelle, entre la référence et la sémantique" (Donaire, *ibid.*). De fet, però, les relacions semàntiques entre el llenguatge i la realitat estan pressuposades en el mateix ús de la llengua, atès que no podrien ser efectivament expressades en ella (Cirera 1998: 138). I és que, com és evident, posicionar-nos al delà del llenguatge per a resoldre la qüestió des d'una perspectiva extrínseca no fóra possible, car aquest punt de vista no lingüístic és, per lògica, inexpressable.

En aquest recorregut inicial del treball, doncs, i per tal d'argumentar la viabilitat del procés de la referència, abordarem en primer lloc les dificultats teòriques i metodològiques que, des de diferents àrees de coneixement, suscità l'estudi de la referencialitat en virtut de la seva híbrida naturalesa (que comprendria una dimensió epistemològica malgrat que reclamar una descripció lingüística); i tot seguit, exposarem les hipòtesis que, per tal d'explicar el funcionament d'aquest procés, s'hi han traçat des del punt de vista dels estudis semàntics (i que, o bé es fonamentaran en una teoria del sentit de tipus objectivista, o bé en una de caire constructivista). Amb els supòsits derivats d'aquestes propostes, observarem en segon lloc alguns dels aspectes dels estudis literaris amb què la referència s'hi relaciona, així com certes teories específicament dissenyades per alguns investigadors. I com que la referència implica un qüestionament sobre la realitat, després de revisar algunes de les possibles interpretacions de la mimesi aristotèlica, abordarem tant la ficció realista com la relativa als mons possibles, i tot replegant la qüestió en una anàlisi del subjecte en tant que agent rector de l'acte de referència. Ja per finalitzar, ens centrarem en l'àmbit poètic per tal de defensar la tesi de la plausibilitat referencial de la poesia i tot incidint en alguns dels tòpics que, tradicionalment, l'han fet considerar com a no referencial. I és que els referents, en definitiva, no són només objectes o individus tal i com deduiríem de les teories tradicionals, sinó també les entitats abstractes (reals o bé imaginàries) que, mitjançant la nostra activitat cognitiva, conceptualitzem i podem formalitzar a través del llenguatge. Per aquesta raó, la trajectòria dels diversos plantejaments hauria anat redreçant-se des de l'estudi d'un utòpic *réfèrent* factual al d'un veritable *référé* conceptual, és a dir, tot focalizant-se més les anàlisis en el procés dirigit envers l'entitat referida, que no pas en la naturalesa mateixa dels elements referits (tot sovint, entitats entelèquiques), perquè no és sinó quan el pensament els concep que som conscients de la seva existència. Per tant, no hi hauria motiu pel qual marginar els referents literaris, atès que serien igualment entitats de referència malgrat que de tessitura ontològica diferent.

Tanmateix, com dèiem, i sobretot d'ençà de la concepció de la llengua com a sistema, abordar lingüísticament l'àmbit de la referència ha estat un fet controvertit, perquè això suposava fer esment de l'extralingüístic. Com s'assenyalava a l'epígraf de Sext Empíric amb què obríem aquesta part primera del treball, els estoics, per exemple, partien d'una estructura triàdica pel que fa al procés de la significació; i en aquesta tríade, jutjaven un dels

membres com a incorpori: comptaven, per un costat, amb el *cos* de les paraules i el *cos* dels objectes; i per un altre, amb el *sense cos* del contingut dels pensaments que associaven als significats de les coses revelats per les paraules. En conseqüència, avui entendríem aquest plantejament semàntic com a referencial, perquè els estoics no parlaven, pròpiament, dels sentits *dels mots*, sinó dels sentits *de les coses* que els mots expressarien;<sup>25</sup> i malgrat que la menció de la corporeïtat es deu al fonament materialista de la doctrina estoica, el cert és que aquesta qualificació d'incorporal atribuïda als significats de les coses ens resultarà idònia per a definir l'específica referencialitat dels textos poètics però tot invertint-la, atès que en aquest passatge semanticoreferencial que podríem concebre com a corredor de miralls, la construcció de la dimensió imaginària projectada per la paraula poètica s'hi reflectirà, tot sovint, per mitjà de la forma corpòria de les figuracions. De fet, però, acceptar la referencialitat del llenguatge convencional ja possibilitaria de transferir-la a l'àmbit poètic, perquè no és aquest un reducte anòmal de la llengua, sinó una de les seves manifestacions més idiosincràsiques; i per bé que de vegades la poesia naufraga en els versos, quan emergeix sempre ho fa de les paraules.

Vegem, doncs, aquesta dimensió de la referència on s'hi debatran sentits incorporis i figuracions corpòries.

---

<sup>25</sup> Els estoics no prefiguraven encara res de semblant a la idea d'una llengua en tant que sistema d'unitats significatives, ja que jutjaven el signe només com a element de mediació entre un mot i un objecte, i sense considerar la possibilitat de la relació que podria establir-se entre un mot i el que aquest significa. Això no obstant, fou el mateix Sext Empíric qui distingí, per exemple, la noció de *signe* de la d'*indici*, fet que fins llavors no havia estat encara destriat (Baratin 1982: 17-18). Pel que fa a les primeres consideracions sobre el signe, i a banda dels articles de Marc Baratin i dels volums d'Alain Rey que consignem a la bibliografia, *vid.*, per exemple, un aplec de textos teòrics compilats per Françoise Desbordes i el mateix Baratin a *L'Analyse linguistique dans l'Antiquité classique* (Paris: Klincksieck, 1981), o l'estudi de Giovanni Manetti *Le Teorie del segno nell'antichità classica* (Milano: Bompiani, 1987), que arrenca de la cultura mesopotàmica. I ja per a una àmplia visió històrica del fenomen lingüístic, disposem dels tres volums, editats per Sylvain Auroux, de la monumental *Histoire des idées linguistiques* (Liège: Mardaga, 1989, 1992, 2000), on s'inclouen estudis que abracen des dels orígens del pensament lingüístic (tant a Orient com a Occident) fins a la primera trentena del s. XX.

## I «LE LANGAGE: DU RÉFÉRENT AU RÉFÉRÉ»

### 1. LA REFÈRENCIA ENTRE L'OBJECTIVISME I EL CONSTRUCTIVISME: DEL REAL FACTUAL A LA REALITAT CONCEPTUALITZADA

Palabra que no sabes lo que nombras.  
[...]  
Llamas nube a la sombra fugitiva  
De un mundo en que las nubes son las sombras.

Xavier Villaurrutia, «Palabra»





## 1.1 Sentit, referència i existència: capteniments metodològics, dilemes lògics

Le seul intérêt de la sémantique, c'est de donner du sens à la référence, c'est-à-dire, de la référence au sens.

Bertlob Fressel, *Sentit i existència*<sup>26</sup>

Per coherència teòrica i metodològica, tot el relatiu a la realitat extralingüística ha estat deliberadament relegat dels estudis de la lingüística moderna, atès que no es pot confondre el funcionament d'una llengua amb les hipòtesis esbossades a l'entorn de l'espai pluridimensional que anomenem *realitat* i que, justament, la llengua tindria la capacitat d'assenyalar, representar, significar o configurar, llistat no tancat de verbs la precisió semàntica dels quals és tan esmunyedissa com l'abast mateix del mencionat espai *real*. Com assenyalaria Benveniste (1966: 152), les nocions que tenim de les coses “ne reproduisent pas des caractères objectifs de la réalité, mais résultent d'une expression déjà linguistique de la réalité”, perquè “Ce ne sont pas des propriétés intrinsèques de la nature que le langage enregistrerait, ce sont des catégories [...] qui ont été projetées sur la nature”; però val a dir que aquesta puntualització ni és menys porosa ni ofereix pocs dilemes, ja que podria tenir una lectura determinista. El 1979, per exemple, Searle recollia, a *Expression and Meaning*, les dades d'un estudi d'Elizabeth Anscombe en el qual l'autora es plantejava la direcció d'ajustament entre les paraules i les coses, és a dir, si era el món qui condicionava la paraula o bé es produïa la trajectòria inversa. En aquell treball (*Intention*, Oxford: Blackwell, 1957), Anscombe concedia a la força il·locutiva de les expressions de l'emissor la capacitat de determinar aquesta direcció d'ajustament,<sup>27</sup> però el que ens interessa ara no és tant la naturalesa de l'acte de parla com la constatació que ni el món és aliè a la paraula ni la paraula al món (quelcom que ja ha confirmat la lingüística cognitiva), per la qual cosa les consideracions a l'entorn de la referència, per bé que conflictives, serien del tot pertinents en una anàlisi de tipus semàntic. De fet, abordar la relació entre els mots i la realitat tot partint de la noció del *referent* ja pressuposa el biaix lingüístic del plantejament relacional, perquè si parléssim de *coses* o d'*objectes* estariem potenciant, com assenyala Descombes, una mena de *realisme naïf*, és a dir, el fet de creure que l'home pot, efectivament i errònia, *envisager les choses* (quan sols podria, de fet, *envisager* entitats conceptualitzables i verbalitzables):

Tant qu'on parlait d'objet, dirions-nous, on s'imaginait que l'être humain avait directement accès aux choses. [...] Cela veut dire: on croyait que l'homme pouvait envisager les choses et se placer en leur présence indépendamment du langage. On le croyait parce qu'on était

---

<sup>26</sup> Extret de *Sinn und Dasein in der Schwanensemantik*, Genf: Sösvterlag, 1906, i citat per Kleiber (1999: 15) en llengua francesa. No ens ha estat possible d'aconseguir la citació original.

<sup>27</sup> I així, a les afirmacions, descripcions i explicacions, l'ajustament aniria, segons Anscombe, de les paraules al món; i a les ordres, promeses i requeriments, per contra, l'ajustament aniria del món a les paraules (a Searle [1979] 1982: 41-42).

victime d'un modèle particulier, celui d'une perception dans laquelle le percevant et le perçu sont l'un en face de l'autre. [...] Aujourd'hui, nous disons *référent* plutôt qu'*objet*. *Référent*, cela veut dire: objet auquel il est fait référence par le moyen d'une expression appartenant à un langage et employée dans un discours. Parler ainsi, c'est annoncer clairement que notre accès aux choses passe par le langage (Descombes 1986: 766)

Així doncs, i a fi d'esclarir aquest *passer par le langage*, caldria revisar primer ens quins contextos relacionats amb l'àmbit del sentit s'abordà la noció de la referència i els conflictes metodològics que suscità, atès que tot implicant l'extralingüístic, la referència sols s'acompleix en el medi lingüístic. Així doncs, vegem-ho des de la teoria semiòtica del model de codi formulada per Eco, tot passant per la tesi clàssica de Frege pel que fa a la bipolaritat de les expressions coreferents, revisant després la proposta triàdica d'Ogden i Richards, i sostenint finalment certs aspectes de la semiosi peirceana (sense menystenir els seus punts de contacte amb la semiologia de Saussure).

### 1.1.1 Quadratures semiòtiques, estrelles amfibològiques, triangles semàntics i espirals infinites

El concepte de referència implica, certament, una relació orientada entre dues magnituds: una dimensió semiòtica (en el nostre cas, el sistema lingüístic, l'espai dels enunciat) i la dimensió representada com a terme de la semiosi (i que tradicionalment no era sinó el món natural o físic, tot i que bé podria ser un espai psíquic o oníric). La qüestió, però, és que el funcionament referencial dels signes lingüístics no es constitueix com un passatge factible entre els mots i les coses, ja que, com veurem, hauria de postular-se mitjançant un mecanisme d'inferències que tindria lloc, a més, no entre els signes i els seus correlatius objectes absents, sinó entre els signes i una forma establerta de realitat que hauria estat reglada, per tal de conferir-li un sentit intersubjectivament estable, gràcies al principi de la convencionalitat. En efecte, i com es dedueix del comportament dels termes sincategoremàtics com podrien ser les preposicions o conjuncions, no totes les unitats significatives d'una llengua tenen la propietat de referir a objectes o a individus. Això no implica, però, haver d'invalidar la funció referencial del llenguatge; sols que, pròpiament, no hauríem de cenyir la referència a una relació establerta entre certs tipus de mots i certes entitats concretes. Per tal de superar aquesta incongruència, Eco ([1984] 1988: 62), per exemple, precisarà que, en comptes de parlar de referència a referents, hom podria parlar de referència a uns *remesos* que enclourien, a banda d'objectes i individus, tota mena de creences, situacions, relacions, instruccions o estats de coses. El que succeeix, però, és que el funcionament referencial dels mots no és homogeni, i com veurem, el que postulen les teories referencials és que hi ha, com a mínim, dos models diferents de referència: un de descriptiu i que indicaria les condicions necessàries i suficients –o bé prototípiques, com en el cas dels colors<sup>28</sup> que hauria de satisfer una entitat a fi i efecte de rebre una determinada

---

<sup>28</sup> Certament, una categoria no sempre pot definir-se a partir de condicions necessàries i suficients comunes a tots els seus membres, perquè si bé podríem establir, per exemple, una sèrie de condicions que ens permetrien de reconèixer tots els referents relatius a l'expressió "taula", això no seria viable en el cas d'un color, atès que els exemplars que poden encloure el conjunt d'entitats d'una tonalitat determinada no són analitzables mitjançant trets discriminatoris. I és per això que hom parlaria també d'una semàntica de

designació, i un altre d'instruccional que no assenyalaria pas les propietats de cap referent, sinó el mitjà per tal d'arribar-hi (Kleiber 1999: 50); i així mateix, i pel que fa a certs elements lingüístics purament sistemàtics, podríem dir que ens remeten a una funció gramatical, per la qual cosa resoldríem, per exemple, que el referent d'un article és la seva funció actualitzadora. En qualsevol cas, el dilema rauria en la relació que s'estableix, si és que s'estableix, entre el sentit i la referència.

Com ja avançàvem a l'Obertura, és cert que referir no és significar, i la *fal·làcia referencial* de la qual ens prevé Eco ([1975] 1985: 117 i ss.) consistiria, precisament, en el fet de creure que un referent pot influir en el funcionament del codi semiòtic, la qual cosa podria fins i tot derivar en una *fal·làcia extensional* (*ibíd.*, 123 i ss.), és a dir, en el fet de creure que el significat relatiu a un significant *té a veure* amb l'objecte al qual aquest es refereix. La qüestió, però, és que a la praxi no és pas tan fàcil desllaçar-los, perquè el parlant tot sovint pressuposa un estret vincle entre un i altre. Segons el plantejament semiòtic d'Eco, la presència dels referents (reals) comprometria la puresa teòrica del model de codi (tal i com per a Saussure, per exemple, hagués estat del tot incoherent considerar l'objecte extralingüístic en l'espai d'una lingüística estructuralista); i així, la realitat factual hauria estat, per a Eco, condició necessària per a l'elaboració del model semiòtic, però en canvi un *destorb* per al seu funcionament. Com que la possibilitat de significar (que és el que defineix la funció semiòtica) no es correspon amb un determinat estat de coses, una teoria del codi, per tant, hauria de fonamentar-se en una semàntica intensional i estar subjecte a unes condicions de significació que res no tindrien a veure amb les condicions de verificació d'una semàntica extensional (Eco, *ibíd.*, 117-118). Això no obstant, Eco no nega la possibilitat que un referent concret pugui ésser designat per una expressió en una situació comunicativa determinada, però insisteix en el fet que una expressió no refereix a un objecte, sinó que transmet un contingut cultural. Certament, no sempre el contingut que transmet un missatge –sigui o no literari– està ja *culturalment codificat*, però cal advertir que no partim ja del concepte tradicional de la codificació. Com assenyalen Sperber i Wilson ([1986] 1994: 13), d'ençà d'Aristòtil totes les teories de la comunicació es basaven en un elemental model de codi, és a dir, com si la comunicació es portés a terme mitjançant la senzilla codificació i descodificació de missatges. Com és evident, però, això no és viable, perquè com els autors assenyalen (*ibíd.*, 20), entre la representació semàntica d'un enunciat i els pensaments veritablement comunicats que s'expressen, s'obre un buit que no s'ompliria amb més activitat descodificadora, sinó mitjançant procediments inferencials, atès que l'èxit de la comunicació estaria garantit no quan el receptor reconeix el significat lingüístic de les unitats que componen el missatge, sinó quan *infereix* el significat que l'emissor li ha atribuït (*ibíd.*, 37). De fet, la nostra parla pot transitar per la justa imprecisió en tant que “és el principi pragmàtic de la rellevància (*relevance*) el que assegura l'adequació de les interpretacions”, ja que “els usuaris d'una llengua, dotats de competència pragmàtica, saben seleccionar-ne els trets en funció de la seua pertinença respecte a una situació contextual” (Salvador 1989: 31).<sup>29</sup> Aquest model inferencial, però, no seria incompatible amb l'antic

---

prototips en tant que això li permetria a un element d'incloure's en una categoria sense haver-se hagut de sotmetre a l'acompliment de condicions necessàries, sinó “par la ressemblance avec un exemplaire typique de la catégorie” que seria el *prototip* (Kleiber 1999: 33).

<sup>29</sup> Això corroboraria que tot acte de comunicació ostensiva transmet la presumpció de la seva òptima rellevància (Sperber/Wilson [1986] 1994: 158). Podríem objectar, és cert, que l'assumpció d'aquest principi “no garantiza que la interpretació obtenida sea realmente la que intentaba transmitir el emisor: el destinatario puede llegar a conclusiones que le resultan altamente relevantes partiendo de supuestos equivocados que nada tienen que ver con los objetivos de su interlocutor”, però això no seria un defecte d'aquest principi teòric,

model de codi, perquè la comunicació inclou tant processos de descodificació com inferencials. Més aviat diríem, doncs, que el model inferencial no només no invalida el de codi, sinó que el complementa i el sublima.<sup>30</sup> I així, caldria tenir en compte que Eco ja no concep el seu model semiòtic a partir de l'elementalitat que es derivaria d'un senzill procés de descodificació, atès que l'engranatge del codi que pressuposa ja integra mecanismes inferencials. I de fet, com que considera que l'estudi de la significació hauria d'aplegar semàntica i pragmàtica, planteja que els mecanismes d'interpretació no es regirien per un coercitiu sistema de diccionari, sinó per una complexa xarxa d'enllaços enciclopèdics sempre subjectes a possibles modificacions i mai no descriptibles totalment.<sup>31</sup> Així doncs, aquesta noció d'*enciclopèdia* podria relacionar-se amb la dels *dominis* de la lingüística cognitiva, que serien els àmbits de coneixement que durien a terme una funció de marc o de context per tal de poder caracteritzar les unitats semàntiques.<sup>32</sup> I a més, i en tant que representacions mentals de com s'organitza el món, aquests dominis podrien incloure “un amplio abanico de informaciones, desde los hechos más indiscutibles y comprobados empíricamente hasta los errores más flagrantes, las imaginaciones más peregrinas o las supersticiones” (Cuenca/Hilferty 1999: 70); talment com l'enciclopèdia semiòtica d'Eco podria incloure fins i tot interpretacions contradictòries. En qualsevol cas, conclouríem dient que un model de codi de dispositius inferencials no negaria la referència, sinó la referència a *referents reals* (excepte en els casos d'una situació de clara designació ostensiva). I així, ens referiríem no pas a les coses, sinó a continguts culturals, és a dir, a entitats abstractives.<sup>33</sup>

---

perquè “lo que falla no es la presunción de relevancia, ni la validez del razonamiento implicado por el emisor, sino la selección del contexto adecuado por parte del destinatario” (Escandell [1996] 2002: 132-133).

<sup>30</sup> Fou Paul Grice qui, al seu article «Meaning» (publicat originàriament el 1957 a *Philosophical Review*, núm. 66, pp. 377-388), postulà que, més que no pas d'una qüestió de descodificació, la comunicació sempre seria plausible en tant que hi hagués algun medi per a reconèixer la intenció de l'emissor. Sobre aquesta qüestió i pel que fa als desenvolupaments que duren a terme Searle, Strawson i Schiffer, *vid.* el primer capítol de Sperber/Wilson [1986] 1994; sobretot, pp. 34-53.

<sup>31</sup> Aquesta *enciclopèdia*, però, no deixa de ser un postulat semiòtic, atès que seria el receptor del missatge qui hauria de construir el pertinent fragment enciclopèdic que li permetria de conferir-li al missatge els ressorts suficients i necessaris que li permetrien d'ésser òptimament interpretat (Eco [1984] 1988: 110). I és que, com anotava Lyotard (1971: 15), “La signification manifeste du discours n'épuise pas son sens [...]. Un discours est épais. Il ne signifie pas seulement, il exprime”.

<sup>32</sup> De fet, Sperber ja distingí (1974: 103-104) el saber semàntic de saber enciclopèdic: el semàntic versaria sobre categories, no sobre el món (per exemple: *El lleó és un animal; un solter no és casat*). Així doncs, només caldria saber el significat del mot sense que fos necessari conèixer la realitat. El saber enciclopèdic, en canvi, versaria sobre el món (*El lleó és un animal ferotge; l'unicorni és un ésser imaginari*, etc.), i cap regla semàntica no podria donar fe de la veracitat d'aquestes afirmacions. Com assenyalà Sperber, el saber semàntic seria finit, i l'enciclopèdic, infinit, però la major part de les categories de pensament comporta un aspecte semàntic i un altre d'enciclopèdic. Els noms propis, per exemple, només tindrien càrrega enciclopèdica; i les preposicions i altres entitats gramaticals, sols semàntica. En tot cas, però, molts elements es trobarien en el llindar d'una o altra demarcació, i és per això que no seria possible parlar de semàntica obviant la pragmàtica.

<sup>33</sup> Molts autors han reprès i desenvolupat, manifestament o tàcita, les directrius d'Eco. I un seria Navajas, que afirmà que els signes funcionen i signifiquen al marge de la seva relació amb un referent, perquè malgrat que aquest existeixi, la comunicació es produeix més enllà de la seva existència: “Los signos se organizan según códigos que pertenecen a un mundo cultural dentro del cual tienen sentido. Pero cultura quiere decir convención, juego de reglas inventadas por el hombre y, por tanto, mutables, modificables. El mundo de los signos no es ontológico, sino arbitrario y cambiante. [...] La esencia del objeto semiótico no es su adecuación a un referente, sino su propio contenido como unidad cultural dentro de un grupo o sistema mayor de unidades culturales conectadas entre sí. Incluso en aquellos signos que parecen estar ligados a una referencialidad concreta hallamos un proceso de semiotización cultural. El término libro se corresponde a un referente identificable, aprehensible por los sentidos. Pero para entenderlo y comunicar con él necesitamos abstraer y crear un concepto libro que es una entidad lógica. Esta entidad es, a su vez, una entidad cultural –el libro como instrumento de saber [...]; como modo de penetración ideológica del mundo– que funciona

Els equívocs a l'entorn de la referència que derivarien en les fal·làcies amunt esmentades, però, els emplaçava Eco ([1984] 1988: 66) a la ja clàssica distinció que féu Frege (1892) entre els conceptes *Sinn* i *Bedeutung*. Com que, per a Frege, la funció dels termes singulars (noms propis, expressions definides i díticis) seria la d'anomenar o designar entitats particulars, el vincle entre una expressió i el seu referent real constituïria la referència de l'esmentada expressió (*Bedeutung*); i la seva peculiar forma de referir-se a aquest referent, n'esdevindria el sentit (*Sinn*). A cada terme, doncs, hi anirien associades dues propietats semàntiques: l'expressió d'un sentit i la referència a un referent (García-Carpintero 1996: 184-185).<sup>34</sup> I així, dues expressions de sentits diferents podrien tenir el mateix referent, com ho il·lustrà amb l'axioma astrològic relatiu a Fòsfor i Hèspero, estrelles el referent comú de les quals és *Venus*.<sup>35</sup> Frege, però, volgué estendre aquesta distinció a tot tipus d'expressions lingüístiques, i si bé és acceptable que el referent d'un nom sigui l'objecte o l'individu que designa, el d'una frase declarativa, però, seria el seu valor de veritat (i val a dir que, per a Frege, els valors de veritat eren també objectes). Conseqüentment, i sempre segons els supòsits fregeans, arribaríem a una tesi paradoxal, perquè tots els enunciats vertaders, el sentit de cadascun dels quals seria el contingut proposicional que expressaria, referirien al mateix (a la Veritat); i tots els falsos, a la Falsedat.<sup>36</sup> El fet, però, és que hi hauria dos conceptes diferents de referència en funció de la lògica dels noms i de la de les proposicions. Com exemplifica Descombes (1986: 770), si partim d'un missatge com *César a franchi le Rubicon*, el referent del subjecte seria *César*, en efecte, però el de la frase sencera seria un esdeveniment: “à savoir: le franchissement du Rubicon par César”; esdeveniment que, més que no pas designat, estaria aquí significat “par une nominalisation du message initial”. Això no obstant, el que cal recordar és que Frege era matemàtic, i que el seu interès maldava per resoldre certes imprecisions relatives a l'anàlisi del llenguatge aritmètic. Certament, estengué el seu estudi a l'àmbit del llenguatge en general, però sempre des de la perspectiva de la lògica d'enunciats (i en aquest camp, un enunciat no és només el producte d'una enunciació, sinó una oració declarativa, és a dir, una oració de la qual té sentit preguntar-se si és vertadera o falsa; quelcom que no seria pertinent, per exemple, en el cas de les oracions interrogatives o imperatives). I és que els estudis clàssics a l'entorn de la referència parlaven sempre de referents *reals* i de les subsegüents qüestions de verificabilitat; però la referència, com veurem, pot tractar-se des d'una altra perspectiva, perquè cal no oblidar que el llenguatge és un mitjà de representació i no pas una xarxa d'axiomes lògics.

---

dentro de un sistema de otras unidades culturales [...]. El significado de un término se define no como relación a un referente, sino como unidad cultural. Una unidad es algo que se define no por sí misma, sino por sus relaciones con otras unidades, en un proceso que se repite *ad infinitum* en una semiosis ilimitada” (Navajas 1985: 61-62). Com veurem, l'al·lusió final a la semiosi il·limitada entroncarà amb la teoria de Peirce.

<sup>34</sup> Com assenyalava García Carpintero (1996: 199), tot sovint es produeix una confusió terminològica, i hom diu que la *referència* és l'*objecte* designat per una expressió. Com és evident, l'entitat referida és el *referent*; i la *referència*, el vincle semàntic entre aquesta entitat i l'expressió que la refereix. De fet, i com Lyons ([1977] 1980: 190) apunta, més que no pas *Bedeutung* ('referència'), el terme apropiat hagués hagut de ser *Bezeichnung* ('designació').

<sup>35</sup> Com expressà Frege ([1892] 1996: 174), a un signe li correspondria un determinat sentit i, a aquest, un determinat referent; però a un referent no li correspondria només un signe, ja que un mateix sentit pot expressar-se de diferents maneres. Així, *Venus* podria ésser designada com a “estrella del matí” (Fòsfor) o com a “estrella del vespre” (Hèspero) en funció de l'hora en què fos observada.

<sup>36</sup> Així mateix, també cal aclarir que una cosa és el valor de veritat d'una proposició (i una proposició és el que s'expressa mitjançant un enunciat) i una altra, el nostre coneixement d'aquest valor de veritat, ja que hi ha proposicions vertaderes el valor de veritat de les quals nosaltres sempre ignoraríem. En aquests casos, doncs, es tractaria de determinar les condicions de veritat que hauria de complir l'enunciat en qüestió a fi i efecte de poder considerar-lo com a vertader. De tota manera, l'esment de la proposta de Frege solament ens interessa aquí per la distinció que féu entre *Sinn* i *Bedeutung*; i en cap cas no considerarem els textos de Ponge –ni els de qualsevol altre poeta– des de la perspectiva de la lògica d'enunciats.

Quant als estudis de semàntica pròpiament dits, la difícil relació que alliga sentit i referència ha estat sovint plantejada mitjançant els anomenats diagrames triangulars de la significació, que en bona part no suposaven sinó la represa de la fórmula escolàstica «*vox significat [rem] mediantibus conceptibus*».<sup>37</sup> La relació món-llenguatge es postulava llavors d'una forma indirecta: a la base dels triangles es confrontaven *signe* i *referent* (tot i que cada proposta precisaria la seva terminologia en funció de l'abast conceptual assignat a cadascun dels elements del procés signic),<sup>38</sup> i el vèrtex superior del triangle es reservava per a la instància que impedia que s'establís un vincle directe entre el signe i el seu corresponent objecte. En el cas del triangle d'Ogden i Richards ([1923] 1984: 36), però, cal assenyalar que en aquest vèrtex superior el que compareixia era la *reference* (tot i que no en va també hi figurava el mot *thought*), però aquesta *reference* no seria assimilable al *Bedeutung* fregeà sinó, justament, al *Sinn*, perquè s'entenia com el concepte per mitjà del qual comprendríem un signe (el *symbol* segons la seva terminologia) i amb el qual la mencionada referència hi mantindria una relació de causalitat. I així, el triangle separava clarament el signe del referent extralingüístic, atès que entre ells hi hauria una relació sols indirecta i precisament mitjançada per la referència o concepte.<sup>39</sup> En conseqüència, bandejar la referència –però entesa ara sí com a trànsit entre la paraula i el seu referent– i equiparar-la a la significació o concepte permetia no implicar la realitat extralingüística en el procés de la significació, perquè l'objecte o referent restava aïllat a l'extrem dret de la base del triangle, i els estudis lingüístics podien centrar-se únicament en la part esquerra del diagrama, és a dir, en la relació establerta entre el signe i el seu significat.

El problema d'aquestes estructures triangulars, però, és que llavors la naturalesa del signe com a entitat binària significant/significat s'escindia, per la qual cosa semblava que la relació amb el referent només es produiria –si és que es produïa– mitjançant la part intel·ligible del signe (el significat o *noéton*), com si la part sensible (el significant o *aisthêton*) no fos constitutiva del signe mateix. O bé llavors podria entendre's que el *significant* era signe del *significat*. La proposta triàdica del semiòtic pragmatista Peirce, en canvi, podria evitar aquesta aporia, atès que el nord-americà postulà que entre el signe i el seu objecte (la relació entre els quals podria ser molt variada) hi hauria l'*interpretant*, instància que podríem anomenar instruccional i que ens permetria, justament, d'entendre el vincle entre el signe i l'objecte però sense escindir la naturalesa binària del signe (significant/significat) ni abordar directament l'element extralingüístic, perquè un signe no ens remetria sinó al seu interpretant (que, al seu torn, tornaria a ser signe d'un altre interpretant i així il·limitadament, com en una espiral infinita).<sup>40</sup> En aquest sentit, Peirce coincidiria amb

<sup>37</sup> També els anomenats *modistae* (dels ss. XIII i XIV), i tot inspirant-se en la lògica medieval, partien d'una triple distinció per al signe: “a la cosa (*res*) susceptible de ser aprehendida por el espíritu, oponían el intelecto que la concibe (*intellectus*) y el sonido vocal (*vox*) que puede venir a ser su símbolo (*dictio*)” (Donzé [1967] 1970: 35). Quant als *modistae*, *vid.* Tuson (1982: 39 i ss.) i la revisió bibliogràfica que apunta.

<sup>38</sup> Whiteside (1987: 183 i ss.) en fa un resum i comptabilitza els següents esquemes triangulars: Ogden/Richards, Carnap, Morris, Frege (i tres interpretacions de Frege: la de Lyons, Feigl i Arrivé), Mukarovsky, i dues versions de Peirce. Al gràfic que incorpora (p. 184), Whiteside afegeix la proposta de Saussure malgrat que sigui binària (significant/significat), atès que li anota un hipotètic referent entre parèntesis. L'autora, però, ja fa constar que mai el ginebrí no s'ocupà de l'extralingüístic (llevat dels fragments on menciona la motivació signica per onomatopeia, és clar).

<sup>39</sup> Ullmann ([1962] 1965: 65) va simplificar la terminologia un tant confusa d'Ogden i Richards i canvià la triada *symbol-reference-referent* per la de *name-sense-thing*.

<sup>40</sup> I és que cada signe, segons Peirce, originaria el seu interpretant; vegem-ho en la seva coneguda definició: “A sign, or *representamen*, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. The sign which it creates, I call the *Interpretant* of the first sign. The sign stands for something,

Saussure en el fet que tampoc no incidira en l'objecte directament, i és per això que hom ha situat l'índici de la no referencialitat en aquests dos autors, quan l'únic que haurien evitat és barrejar la casuística de l'experiencial amb els límits de coherència de llurs propostes teòriques. Certament,

Chez Saussure, l'idée de l'arbitraire du signe implique l'autonomie relative de la langue par rapport à la réalité, et suppose que la signification est différentielle (résultant de la relation entre les signes) et non référentielle (résultant de la relation des mots aux choses). [Et] Chez Peirce, la liaison originelle du signe à son objet est cassée, perdue, et la série des interprétants vont indéfiniment de signe à signe sans rejoindre jamais l'origine, dans une *sémiosis* qualifiée d'illimitée. (Compagnon 1998: 114)

Però com apuntàvem, ni Saussure ni Peirce haurien de considerar-se, al nostre judici, com a no referencials; com veurem més endavant, la proposta del ginebrí tenia per objecte establir l'entramat d'una concepció sistèmica de la llengua en la qual l'extralingüístic no hi tindria cabuda (la qual cosa no implicava que els signes no poguessin referir); i el plantejament diferit del signe esbossat pel pensador de Massachusetts només estaria en contradicció amb la teoria clàssica de la referència, però no pas si la consideréssim des de la perspectiva que en aquestes pàgines defensarem i que, de fet, es conciliaria amb la proposta d'Eco, atès que no parlàriem ja de referents en tant que objectes empíricament verificables, sinó en tant que representacions. Evidentment, la realitat com a tal no pot interferir en la descripció de la funció sígnica, però el que no es pot bandejar és el vincle que es dona entre el llenguatge i el món, així com tampoc no podem obviar el que es dona entre el llenguatge i el pensament. Això no obstant, hem de dir que la proposta de Saussure (o la de qualsevol altre estructuralista) i la de Peirce diferirien en la qüestió de la direcció d'ajustament entre les paraules i la realitat. Quant a la línia racionalista en la qual emplaçaríem Saussure i Greimas, per exemple, i per als quals “le principe structurant extérieur pourrait être une théorie idéaliste de la connaissance, ou encore un formalisme logique”, la direcció d'ajustament de la semiosi es produiria de les paraules al món, ja que, a partir de la seva concepció d'una “autonomie totale des signes par rapport au monde”, l'essencial per a ells seria que “la description de la langue peut se satisfaire de sa cohérence interne pour être adéquate à son objet” (Klinkenberg 1999: 137). Una proposta estructuralista, en efecte, partiria “de la participation de la langue à la construction du monde des objets” (Greimas 1970: 51), i així postulant una *sémiotique du monde naturel*, l'autonomia de la llengua no provindria “de la nature des objets d'investigation [...], mais de la méthode d'approche qui les constitue en objets humains, c'est-à-dire, signifiants pour l'homme” (Greimas 1970: 52). A la semiòtica de Peirce, en canvi, i en funció del seu pragmatisme, podríem dir que la direcció d'ajustament aniria del món a les paraules, perquè com anotà Klinkenberg,

La pensée peircienne réserve en effet une part importante à l'hypothèse. Le rôle de l'hypothèse est capital dans le fonctionnement de l'abduction, qui est, aux yeux de Peirce, le type d'inférence le plus propre à modifier notre connaissance du monde. Or, cette inférence-là, comme toutes les autres, fonctionne toujours à partir de données fournies par l'expérience. L'expérience prend donc une certaine place dans la théorie, cette place que lui refuse la sémiotique post-saussurienne (Klinkenberg 1999: 137)

---

its object. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have called the *ground* of the *representamen*” (2.228). Per a una anàlisi de la teoria del signe peirceana, *vid.* l'edició de Deledalle de la seva traducció als escrits de l'autor: Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe* (Paris: Seuil, 1978).

Ara bé: en aquest aspecte de la direccionalitat, la teoria de Peirce tampoc no seria plenament satisfactòria, perquè implicaria un concepte idealista de la nostra percepció. Per a l'americà, "les objets sont *réels*. C'est-à-dire indépendants de l'idée que nous en faisons. Et c'est eux qui, s'imposant à nous, déclenchent le processus qu'il nomme *sémiose*", i és per això que la "démarche qui permet Peirce d'affirmer que c'est l'abduction et non la déduction qui nous permet de renouveler notre connaissance du monde reste donc toute spéculative" (Klinkenberg, *ibid.*, 138). Una semiòtica de tipus cognitiu, en canvi, establiria una posició intermèdia en la qual la relació entre les paraules i el món es donaria bidireccionalment, perquè "le sens provient d'une interaction entre les stimuli et les modèles. Ce qui suppose un mouvement double, qui va du monde au sujet sémiotique et celui-ci au monde". I així, "Dans un des mouvements, les stimuli font l'objet d'une élaboration cognitive à la lumière du modèle; dans l'autre, c'est le modèle qui est modifiée par les données fournies par l'expérience" (*ibid.*, 139). Quant a la direcció d'ajustament del procés referencial, doncs, és cert que les perspectives saussureana i peirceana no serien satisfactòries, però no ho podrien ser des dels supòsits que cimentaven les seves formulacions, ja que sols una perspectiva cognitivista argumentaria un trajecte referencial bidireccional sense contradir el marc teòric en què es desenvoluparia. La qüestió, però, és que ni Saussure ni Peirce haurien de jutjar-se com a no referencials, per bé que en molts casos els estudis específics a l'entorn de la referència es valdran d'aquests autors a fi de justificar la no referencialitat. En definitiva, i com veurem tot seguit, les dificultats sobre el tema no es trobarien en els marcs teòrics dissenyats, sinó en el fet que la referència implica definir les capacitats i els límits del nostre coneixement. Caldrà, però, poder argumentar l'efectiva viabilitat de les construccions referencials i la relació semàntica entre sentit i referència, perquè en la mesura en què la llengua és –si més no, en part– *conformadora* de la realitat (tot i que no des d'una perspectiva determinista, i d'aquí la nostra apel·lació al *conformare*), també ho haurà de ser de les realitats imaginàries. I per aquest motiu, fóra necessari revisar l'abast de la premissa que faria factible la referència des d'una perspectiva lògica, precisió que ens permetrà, tot seguit, d'abordar les hipòtesis que s'hi han esbossat a fi i efecte de raonar semànticament el fenomen referencial.

### 1.1.2 Lògica i referencialitat: l'abast nocional de l'*axioma d'existència*

Atesa la impossibilitat d'examinar la qüestió del significat en relació amb el problemàtic concepte de realitat, els estudis sobre la referència van passar dels plantejaments translingüístics als pròpiament intralingüístics. Vegem com ho assenyalava Moeschler:

1. Depuis Frege tout au moins, la logique nous a appris à nous méfier d'une identification des questions de référence à celles de la signification. La référence concerne la relation entre le langage et le monde, alors que la signification concerne le contenu de ce qui est dit et communiqué, à savoir la représentation mentale que nous en avons.
2. Il est bien évident que la question de la référence pose la question de l'ontologie: définir la référence comme la relation entre une expression (référentielle) et une entité du monde (individu, événement) présuppose deux propositions: (i) les entités du monde existent; (ii) le langage a pour fonction de décrire la réalité. La négation de la proposition (i) paraît difficilement acceptable, bien que le refus de (ii) soit très souvent assumé. Mais dès lors la question de la référence n'est plus celle d'une fonction reliant expressions et entités du



monde, elle devient la question de la relation entre expressions elles-mêmes, au mieux de la relation entre significations. (Moeschler 2000: 2)

Així doncs, i pel que fa al primer paràgraf, també nosaltres consideràvem no identificar sentit amb referència, però el problema continuaria essent el mateix: el de precisar fins a quin punt la relació entre *le langage et le monde* incidiria en la *représentation mentale* que ens proporcionen les unitats significatives de la llengua. Per a Kleiber, per exemple, les qüestions a l'entorn de la referència no serien en absolut obviades en un estudi sobre la significació, i una raó l'adduïa, justament, la qüestió que exemplificava el clàssic axioma astrològic de Frege que amunt citàvem, perquè en el moment en què dues expressions de diferent sentit són coreferents –com en el cas de les que designaven *Venus*–,<sup>41</sup> caldria postular “que le sens est, au moins partiellement, tourné vers la référence, autrement dit, doit être décrit en des termes qui préparent ou prédisent la référence” (Kleiber 1999: 31). Certament, ja els lògics medievals distingien la *significatio* (sentit) de la *suppositio* (referència), i també a Port-Royal deslligaven l'*étendue* de la *compréhension* –que es correspondrien, respectivament, amb l'*extensió* o conjunt d'entitats designades, i la *intensió* o conjunt de trets comuns a totes elles; però el cas és que subscriuríem la proposició de Whiteside (1987: 176) que “Yet surely, to claim to discuss the meaning or meanings of this or that text [...] is necessarily to imply the whole question of reference”. La qüestió, però, és fins a quin punt les ocurrencies modificarien el sentit i la mesura amb què això seria advertible en una anàlisi semàntica.

Efectivament, no és trivial postular si els signes són realment *dels objectes*, o bé *d'una representació* que d'ells ens fem, perquè aquesta representació té, en molts casos, un ineludible fonament experiencial. De fet, el que normalment consideràvem com a *referent* no seria ja sinó una entitat abstracta en el fons ja reconeguda com a convenció cultural –és a dir, quelcom que s'aproparia més al que definim com a 'concepte' (Eco [1968] 1999: 71); i això perquè, en definitiva, “la fonction référentielle met le signe en rapport, non pas directement avec le monde des objets réels, mais avec le monde perçu à l'intérieur des formations idéologiques d'une culture donnée” (Dubois *et al.*, 1973: 414).<sup>42</sup> Per tant, i a fi de concretar els referents, podríem deduir que s'haurien *abstret* de les entitats reals (d'*abstrahere*, 'separar') tota una sèrie de característiques gràcies a les quals després podríem reconèixer els objectes com a partícips d'una determinada categoria i atribuir-los, en conseqüència, aquella designació concreta, per la qual cosa el referent no seria sinó un conjunt de trets distintius, és a dir, una veritable abstracció. En qualsevol cas, però, això no aniria sinó en favor de no separar totalment sentit de referència, perquè un cop reconegut l'objecte, caldria atorgar-li *sentit* (tant en un text convencional com en un de literari), i aquest sentit estaria, inevitablement, condicionat per l'acte de reconeixement referencial. Per consegüent, i tot seguint la proposta d'Issacharoff i Madrid, convindríem que la dilucidació del sentit implicaria un passatge “du domaine référentiel au domaine conceptuel”: en una primera etapa, seria necessària “l'identification des référents, à savoir la réponse à plusieurs questions fondamentales: qui? Quoi? Quand? Où? On ne saurait se passer de telles ancrées: tout processus cognitif en dépend en premier lieu”, i això perquè “Les repères spatio-

---

<sup>41</sup> Un altre cas molt conegut en la bibliografia sobre el tema, i igualment clarificador, ens el proporcionaria el terme «Napoleó»: alhora, el *vencedor d'Austerlitz* i el *vençut de Waterloo*, proposicions amb continguts manifestament diferents.

<sup>42</sup> De fet, tot sovint els signes ens proporcionen més dades respecte dels individus mateixos que no pas respecte de l'essència o naturalesa dels objectes designats. I un exemple clar l'il·lustraria el signe *àtom*: pròpiament, significa [entitat] no divisible; quelcom que va contradir la ciència moderna i que, en tot cas, ens revela la manera com els antics entenien la *física* (l'Univers).

temporels, l'identitat dels éssers i les coses permetten de [nos] orientar dins un univers" (Issacharoff/Madrid 1995: 252-253). I ja en una segona etapa, caldria que aquests referents "subissent una transformació gràcia a la qual ells adquiriran un sentit", perquè "*tout référent a tendance à se conceptualiser*":

En d'autres termes, il faut transcender le référentiel pour avoir accès au sens. Le référent ne saurait être une fin en soi: ce n'est pas plus qu'un tremplin. Ce qui distingue précisément référent et sens, c'est que le premier est rattaché au *hic et nunc*, tandis que le second est atemporel. [...] Après avoir dépassé, c'est-à-dire assimilé, les bornes référentielles d'un texte, le lecteur arrive au domaine conceptuel, qui l'acheminera vers l'infini des associations entre les catégories qu'il commence peu à peu à entrevoir. [...] C'est là une distinction fondamentale entre les référents et les concepts. Le référent identifie une entité située spatio-temporellement et se trouve donc contraint par des limites précises et identifiables. En revanche, les concepts, étant libérés de toute contrainte spatio-temporelle, peuvent accueillir une infinité de liens. Ce qui leur donne une souplesse sémantique exclue au niveau référentiel. Mais alors arrivé à ce stade, il faut se poser la question incontournable sur la pertinence des associations. Il va de soi qu'un texte ne permet pas toutes les associations: certaines sont à écarter, étant inappropriées ou sans pertinence [...]. En revanche, lorsqu'on concrétise ces concepts en les utilisant à propos d'un référent défini, une contrainte spatio-temporelle entre en jeu. (Issacharoff/Madrid 1995: 253-254)

Així doncs, el reconeixement referencial seria un pas ineludible per a l'obtenció del sentit, la indeterminació del qual s'actualitzaria i particularitzaria en funció dels referents que li servirien d'*ancrage*. Com vam veure, i malgrat la seva denúncia de la fal·làcia referencial, Eco ([1984] 1988: 63) ja assenyalava que no poder identificar el *remès* d'un signe amb cap entitat d'alguna dels *mons possibles* dificultava la comprensió del seu significat; i aquesta al·lusió als mons possibles ja significaria que no seria necessari que aquest remès fos una entitat real susceptible d'ésser verificada, ja que representar un fet o un estat de coses no implica representar un fet o un estat de coses *fàcticament* real (Récanati 1979: 92). Però aquesta és la qüestió que apareix al segon paràgraf de la citació de Moeschler que al començament d'aquesta secció apuntàvem, perquè la teoria de la referència s'acreditava, tradicionalment, mitjançant l'anomenat *axioma d'existència*, axioma que predica que qualsevol cosa a la qual hom fa referència ha d'existir (Searle [1969] 2001: 85). I és que la concepció clàssica de la referència sempre s'havia vist acompanyada, com ja vam apuntar, d'un "engagement ontologique en faveur de l'existence dans ce qui constitue notre monde", perquè

accepter que les expressions linguistiques réfèrent à quelque chose, c'est-à-dire accepter qu'elles ont un référent, revient en effet aussi, d'une certaine manière du moins, à accepter l'existence de ce référent. Je ne puis renvoyer à quelque chose avec une expression linguistique que s'il y a quelque chose à quoi référer, donc que si ce quelque chose existe (Kleiber 2001: 337; i 1999: 17)

El problema d'aquest axioma, però, és que, en equiparar existència amb realitat, feia pertinents els criteris verificacionistes pel que fa a la facticitat de les entitats referides. I ho comprovàvem a la proposició (i) del segon paràgraf de la citació de Moeschler abans mencionada, atès que quan l'autor expressava que "les entités *du monde* existent" [la cursiva és nostra], estava reformulant l'axioma d'existència en tant que pressuposaria que "Tout ce à quoi on réfère doit exister". La qüestió, però, és que sí que podem predicar qualitats d'ésser no reals i sotmetre-les a condicions de veritat, ja que com assenyalava Pozuelo, que un objecte tingui unes o altres característiques és independent de la seva existència, motiu pel qual es poden fer proposicions vertaderes o falses sobre objectes inexistents com afirmar

que *Pegàs no té ales*, sentència que seria falsa malgrat que sabem que Pegàs no existeix (Pozuelo 1994: 278). Amb tot, més que no pas declarar que *no existeix*, hauríem de dir que *és fictici*: no existeix com a realitat factual, però sí com a ficció, és una realitat fictícia.<sup>43</sup> I és que, com anotava Martínez Bonati,

la ficción es una ilusión, pero, como tal, un hecho real de nuestra vida psíquica. [...] Ficción, pues, no es ni simple irrealidad, nada, ni ente que existe en una modalidad no real, sino un desplazamiento de propiedades de un género de seres al medio y modo de existencia de otro género de seres (Martínez Bonati 1981: 80)

La funció referencial, en efecte, seria aquella per la qual “un signe linguistique renvoie à un objet du monde extra-linguistique, réel ou imaginaire” (Dubois *et al.*, 1973: 414), motiu pel qual l’axioma d’existència, sempre i quan no es confongués existència amb realitat, encara tindria validesa. El que caldria tenir en compte, però, és que la naturalesa dels referents no és en absolut homogènia. I així, Lavis ho demostrava amb els següents quatre mots que són perfectament comuns d’una llengua: *taula*, *unicorn*, *honestedat* i *ubiqüitat*. Copsariem, doncs, que el referent de *taula* “est doué d’une existence physique et réelle”; el d’*unicorn*, “d’une existence physique mais fictive”; el d’*honestedat*, “d’une existence non physique et réelle”; i el d’*ubiqüitat*, “d’une existence non physique et fictive” (Lavis 1971: 10). Per tant, un referent podria designar fins i tot un quelcom sols d’existència entelèquica.

A «On denoting», Russell exposava, precisament, el dilema de les expressions denotatives que, segons ell, no denotarien res, com ara *L’actual rei de França*. En aquests casos, així com en el de les expressions del tipus les *muses* o els *centaures*, una semàntica extensional podria parlar d’*extensió nul·la* o bé apel·lar a la *teoria dels mons possibles*.<sup>44</sup> Per a Russell, però, només existia un món i era el ‘real’, motiu pel qual jutjava que els *unicorns* o el mateix *Hamlet*, per exemple, simplement no existien,<sup>45</sup> i qualsevol afirmació respecte d’un objecte imaginari la jutjaria falsa per una raó purament lògica. Com ja hem assenyalat, per a nosaltres aquestes entitats sí que tindrien existència (existirien com a éssers ficticis), però això seria inacceptable des de la perspectiva lògica de Russell. Que l’expressió *L’actual rei de França* denotés un individu malgrat que irreal entraria en conflicte amb el principi de la no contradicció, perquè per a Russell, els individus irreals no existeixen en virtut que no comptava amb les realitats fictícies. I si tota frase denotativa es refereix genuïnament a un objecte, però hom admet que aquest objecte no existeix, s’estaria sostenint que ‘l’actual rei de França’ existeix i que, alhora, no existeix, la qual cosa suposaria una contradicció irresoluble (Russell [1905] 1973: 35).<sup>46</sup> Abordant el tema des de la teoria dels mons

---

<sup>43</sup> I així, tal i com assenyalava Doležel ([1980] 1997: 98), també podem assignar valors de veritat a les oracions fictivals d’un text literari: és *veritat*, per exemple, que Emma Bovary s’hagués suïcidat; i *fals* que Charles Bovary tingués una sola cama. Com és evident, aquests valors de veritat es determinen conforme al text literari ficcional i no pas en funció de la realitat extraliterària. A aquestes afirmacions, que són paràfrasis de les frases literàries originals, Thomas Pavel les anomena *ersatz*, per la qual cosa podríem postular que una frase *ersatz* és verdadera si i només si expressa un estat de coses que existeix en el món fictici a propòsit del qual ha estat emesa (a Doležel, *ibid.*, 99).

<sup>44</sup> De fet, en els casos de les expressions relatives a éssers mitològics no caldria abordar la teoria dels mons possibles, perquè encara que es tracti de referents ficticis, podríem adjudicar a cadascuna de les expressions un clar remès fàcilment reconeixedor en funció d’unes convencions culturals determinades. Serien ficcions que formarien part de la nostra realitat: serien, en definitiva, realitats.

<sup>45</sup> Reproduït per Doležel ([1980] 1997: 100) i extret de Bertrand Russell, *Introduction to Mathematical Philosophy*, London: Allen & Unwin; New York: Macmillan, 1919, p. 169.

<sup>46</sup> Efectivament, el principi fonamental de la lògica impedeix de “conjoindre une proposition et sa négation [...]”. Si l’on donne à la proposition sa forme linguistique canonique, sujet, copule, attribut (S est P), le

possibles, però, les entitats imaginàries gaudirien de plena existència. I així, i com anota Pozuelo seguint Doležal (1988),

Los mundos ficcionales son posibles estados de cosas. Se legitima así por la semántica de mundos posibles la existencia de posibles no verdaderos, no factuales [...]. El particular ficcional se acepta como existente sin reservas. Aunque Hamlet no es un hombre real es un individuo posible que habita el mundo ficcional de la obra de Shakespeare. El nombre de Hamlet no está vacío de referencia: denota ese posible individuo (Pozuelo 1994: 280)

Com assenyalà Strawson, l'errada de Russell hauria estat la de confondre referir amb significar, perquè una oració com *El rei de França és savi* no estaria mancada de sentit malgrat que ningú no respongués a la descripció 'rei de França'. Per a Strawson, el pertinent fóra distingir *significat* d'*ús*, i així, *fer menció de* o *referir-se a* serien funcions de l'*ús* de la frase, i no podem identificar el significat d'una frase amb l'objecte al qual ens referim mitjançant el seu ús en una ocasió puntual. En tot cas, ens pronunciem sobre les regles, hàbits i convencions que regeixen, en tots els casos, el seu ús correcte per tal de fer referència o asseverar (Strawson [1950] 1999: 67). Per tant, mencionar o referir no seria quelcom que fa una expressió, sinó quelcom que algú pot fer que faci una expressió tot usant-la. I la frase *El rei de França és savi* no seria vertadera ni falsa; en tot cas, hom podria usar-la per tal d'expressar una proposició vertadera o bé falsa (*ibid.*, 66). Com veiem, el que planteja Strawson no és cap restricció pel que fa a la capacitat referencial de la llengua en relació amb el seu objecte, sinó a la circumstància pragmàtica de l'emissió de l'enunciat. Evidentment, no són els mots els qui refereixen, sinó els subjectes qui ho fan a través d'ells, però no ho podrien fer si la llengua no fos un mitjà de referència; i és per això que el que nosaltres abordem ara no tindria a veure amb la virtual intencionalitat referidora de l'emissor, sinó amb la viabilitat referencial intrínseca del missatge, amb la capacitat referencial dels mots i amb independència de l'ús que se'n pogués fer d'ells.<sup>47</sup> De fet, però, i com insistirem al llarg

---

principe prohibe alors l'énoncé d'une proposition moléculaire formée de deux propositions atomiques *homonymes* coordonnées, l'une affirmative et l'autre négative: «S est P et S n'est pas P» (Cohen [1970] 1994: 5). Però la qüestió és que caldria distingir la *négation grammaticale* (que fóra la del lògic) amb la *négation lexicale* (la del lingüista), perquè sols a efectes lògics, aquestes dues proposicions serien afirmatives en idèntic grau: «ceci est vraisemblable» i «ceci est invraisemblable» (*ibid.*, 7). D'altra banda, a la poesia, com és manifest, la contradicció és un recurs retòric en tant que la paradoxa intensifica el valor que és negat tot afirmant-lo amb escriu. I quant a l'oxímoron, val a dir que no sempre termes antitètics posats de costat il·lustren una contradicció. Reprenent el clàssic exemple que addueix Cohen d'un vers de Corneille de *Le Cid* (1636): *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* (IV, 3), aquí els termes oposats *obscur* i *clarté* no constitueixen una contradicció, perquè reflecteixen com la llum de les estrelles brota de la foscor de la nit. I és en la seva significació literal que aquests oposats generen les connotacions que perfilen el sentit exacte del vers en el seu context.

<sup>47</sup> D'altra banda, fer dependre la possible referència de l'ús podria suscitar confusions. Si la referència s'entén, per exemple, en el seu sentit clàssic de 'referir-se a una entitat del món real', podria succeir el següent: "tout usage d'un terme référentiel n'implique pas que ce terme dans cet usage réfère à un objet du monde; ensuite, même lorsque, techniquement, un terme référentiel est employé de façon référentielle, il peut ne pas avoir de référent, soit de façon accidentelle, soit de façon non accidentelle (dans la fiction par exemple); enfin, le langage et l'usage du langage sont souvent extrêmement vagues" (Reboul 2000: 43). Una altra postura és la que defensa que no és el *mot* qui referiria, sinó la *frase*: "Le référent n'entre pas dans la définition du signe: [...] c'est la construction des énoncés qui contribue de façon spécifique à l'élaboration de la référence. Seuls les mots effectivement employés ont un référent: le mot *cheval* a un sens, mais dans la phrase *le cheval galope*, le group nominal a un référent, quel qu'il soit" (Delaveau 1990: 82). Segons aquesta tesi, doncs, la dimensió de la referència sols es realitzaria "dans l'effectuation des constructions phrastiques" (*ibid.*, 83), perquè seria la modalitat de la frase la que tindria la propietat de designar. L'estructura modal de la frase, doncs, definiria el tipus d'interpretació referencial, i així, una frase declarativa, per exemple, designaria un esdeveniment; i les interrogatives o imperatives, un punt de vista a propòsit de l'esdeveniment mencionat (*ibid.*, 89). Però seria

d'aquestes pàgines, qualsevol tesi referencial haurà d'acceptar la impossibilitat que l'acte de referència ens pugui oferir quelcom de purament objectiu i abstret de la modelització del subjecte que el duria a terme, perquè l'home, en definitiva, no pot copsar el món d'una forma objectiva en tant que el seu mecanisme perceptiu està condicionat pel seu específic dispositiu biològic. La percepció, en efecte,

refleja necesariamente la organización anatómica y funcional que adopta un sistema nervioso en su interacción múltiple, y no las propiedades de una realidad independiente. Por tanto, la percepción no es más que un proceso de construcción. No refleja una realidad objetiva (y no puede hacerlo) [...]: la percepción es interpretación [...]. Los observadores no pueden hablar del *objeto en sí* o del *objeto como tal*; por tanto, lo que un observador puede únicamente hacer y, de hecho, hace es *describirse* un objeto a sí mismo [...]: «la referencia última de toda descripción es el propio observador»<sup>48</sup> (Schmidt [1984] 1997: 212-213)

I per aquest motiu, molts dels autors que avui focalitzen la qüestió de la referència en l'àmbit dels parlants és perquè seran partidaris de la teoria referencial constructivista; proposta que examinarem tot seguit, i que postula que no hi ha referents naturals objectius sinó sols constructes mentals o bé directament *objets-de-discours*. I en aquest context, s'argumentaria la idea que

ce ne sont pas les mots ni les groupes de mots qui réfèrent, mais les gens qui se livrent à des activités de schématisation discursive et cognitive de la réalité, en situation et en contexte, pour résoudre des problèmes de connaissance et de communication, et dont leurs textes portent l'indice (Borel 1987: 83-84)

Més endavant (2.3), també nosaltres abordarem el tema del subjecte enunciatiu en tant que protagonista de l'acte de referència, però seguint ara amb la nostra al·locució, i ja situats al marge tant del positivisme com de la lògica russelliana, establiríem que els referents no han de ser ni empíricament comprovables ni formalment verificables. I a més a més, tampoc no podem oblidar que, en alguns casos, el caràcter real o fictici d'un referent no depèn sinó “de l'expérience des sujets parlants” (Lavis 1971: 11). En conseqüència, per algú que desconegué que França és una República, l'argumentació lògica de Russell no tindria, senzillament, cap mena de sentit. I en canvi, sí que en tindria que afirmés que *L'actual rei de França* és una expressió plausiblement referencial, perquè, en definitiva, “Même une référence *fausse* ou *inexacte* n'entrave pas forcément la possibilité de la référence” (Whiteside-St.Leger Lucas 1994: 107). I un cop aclarit que un referent pot ser real o fictici (o bé *real* quant al nostre món d'experiència, i també *real* però quant al món de ficció al qual pertany), això implicaria que la funció referencial és independent de la naturalesa ontològica de l'element al qual es fa referència, motiu pel qual podríem abordar llavors una altra qüestió: la de la capacitat constructiva de la llengua en tant que, justament, propiciada per la funció referencial:

La communication linguistique ayant souvent pour objet la réalité extra-linguistique, les locuteurs doivent pouvoir désigner les objets qui la constituent: c'est la fonction référentielle du langage [...]. Cette réalité n'est cependant pas nécessairement la réalité, le monde. Les langues naturelles ont en effet ce pouvoir de construire l'univers auquel elles se

---

sols la frase l'entitat referidora, atès que, si per al signe caldria estipular una associació *signifiant/signifié*, per a la frase el pertinent seria la dualitat *forme/référence* (*ibíd.*, 91).

<sup>48</sup> Schmidt extreu aquesta citació de l'estudi d'Humberto Romesín Maturana *Biology of Cognition* (Urbana: University of Illinois, 1970, p. 6).

réfèrent: elles peuvent donc se donner un *univers de discours* imaginaire. L'île au trésor est un objet de référence possible aussi bien que la gare de Lyon (Ducrot/Todorov 1972: 317)

En acceptant l'existence de référents fictifs estavem postulant, en efecte, que la llengua té la capacitat d'afigurar-los, perquè *les langues naturelles ont [le] pouvoir de construire l'univers auquel elles se réfèrent*; i de fet, els mons fictivals literaris no són ja sinó constructes de l'activitat textual (Pozuelo 1994: 281). La qüestió, però, és que la competència constructivista del llenguatge podria no sols corroborar la plausibilitat dels referents fictifs, ja que si les paraules poden construir mons imaginaris, també podríem pensar que el que coneixem com a món *real* no és també sinó un constructe lingüístic, motiu pel qual la citació que reproduíem de Moeschler acabava per concloure que la referència “n'est plus celle d'une fonction reliant expressions et entités du monde, elle devient la question de la relation entre expressions elles-mêmes, au mieux de la relation entre significations”. Efectivament, entre les hipòtesis explicatives sobre la referència que examinarem tot seguit, trobarem l'anomenada *conception constructiviste* que defensarà que la referència no és externa sinó interna, és a dir, intralingüística en tant que, com assenyala Attal, “nous disons X fait référence à... croyant par là jeter un pont entre le langage et le réel, alors que de part et d'autre de fait référence à prennent place des entités linguistiques” (citad per Kleiber 1999: 24-25).<sup>49</sup> I és per això que Jean-Claude Anscombe, per exemple, distingirà entre *référence interne* i *référence externe*,<sup>50</sup> la primera relativa als referents com a *objets-de-discours*, i la segona als referents en tant que, pròpiament, *référénts mondains* (Forsgren 2001: 175). Així doncs, i un cop revisada la noció de la referència des de diferents àrees de coneixement, i emmarcada en la seva lògica d'abast real i fictif, l'examinarem ara a partir dels diversos models semàntics que s'han proposat per tal d'explicar la seva funció.

---

<sup>49</sup> Extret de Pierre Attal *Questions de sémantique. Une approche comportementaliste du langage*, Louvain/Paris: Peeters, 1994, p. 304.

<sup>50</sup> Al seu treball «Théories et méthodes en sémantique française» [Thèse d'Habilitation], Paris: Université de Paris VIII, 1996.

## 1.2 Les hipòtesis referencial, areferencial i constructivista

En hiver, il n'y a pas de «choses» dont on puisse prédiquer le nom «rose» (pas de *nominatio*), mais le nom «rose» conserve l'universalité par la signification *in intellectu*; autrement, on ne pourrait pas même employer la proposition: «il n'y a pas de roses».

Pierre Abélard, *Logica Ingredientibus* (a Rey 1973: 84)

Quant a una proposta semàntica que pugui donar compte de les relacions que s'establirien entre el llenguatge i la realitat, s'han plantejat varies hipòtesis: per una banda, les tesis pròpiament *referencials* (fortes o dèbils), i que s'anomenarien així per tal de diferenciar-se de les *no referencials*; i per una altra banda, les tesis *constructivistes*. Pel que fa a les constructivistes, doncs, no és que no siguin referencials, sinó que postulen que hom refereix a una realitat lingüísticament construïda (tot i que, com veurem, mai no podria tractar-se d'una construcció *ex nihilo*), per la qual cosa estariem parlant, en aquest cas, d'una referència *interna* que es distingiria de la referència *externa* amb què relacionariem la resta de propostes. I així, podríem dir, d'una forma genèrica, que “On parlara de constructivisme au sens où chaque parole institue, au moment où elle est énoncée, l'univers dont elle parle” (Berthoud 2000: 123). Certament, el que coneixem com a món real no és sinó “une modélisation ou conceptualisation basée sur la perception et des appuis interactifs et culturels” (Kleiber 1999: 20), atès que, en funció de les proves aportades pels estudis de neurobiologia, la nostra percepció de la realitat, indefectiblement condicionada per la nostra especificitat biològica, ja és, per ella mateixa, construcció i interpretació; és a dir, una *opération physiologique* que s'inscriu, alhora, “dans des contextes historiques, politiques, culturels, sociaux et interpersonnels” (Kleiber, *ibid.*, 21). En conseqüència, els constructivistes no negarien la capacitat referencial de la llengua, sinó el fet de poder referir, i d'una forma unívoca i fefaent, a la *veritable* realitat extralingüística. Defensarien, per tant, “une conception non chosiste de la référence” en la qual “le référent n'est pas la *chose* mais un objet-de-discours construit” (Forsgren 2001: 178); i és per això que la semàntica sobre la qual es postularien mai no podria tractar-se d'una de tipus extensional, sinó d'una de pragmàtica i discursiva. Vegem en primer lloc, però, les propostes no constructivistes tot reprenent alguns aspectes de la lingüística saussureana en tant que punt d'inflexió sobre els estudis moderns sobre el llenguatge, i ja en segon terme els principis de la constructivitat però confrontats amb els de la possible objectivitat semàntica.

### 1.2.1 La coherència epistemològica de la *areferencialitat* saussureana: arbitriarietat extralingüística i motivació sistemàtica

Pel que fa a les hipòtesis no constructivistes, les pròpiament referencials postulen una relació de dependència entre sentit i referent; i les no referencials refusarien qualsevol

vinde entre aquests dos paràmetres, perquè consideren que “le fait que nous puissions utiliser la langue pour parler du monde réel n’a rien à voir avec son fonctionnement linguistique” (Anscombe/Kleiber 2001: 14). Plantejat així, però, qualsevol semàntica hauria de ser no referencial, ja que, tal i com expressàvem a l’anterior capítol, no es pot confondre el *funcionament* d’una llengua amb allò que representen els seus signes més enllà de la seva condició d’entitats lingüístiques, tot i que, evidentment, sí que té pertinència el fet de preguntar-se per allò que el llenguatge té la capacitat de conceptualitzar en tant que ens permet d’indagar en la seva naturalesa però en relació amb l’abast del nostre coneixement pel que fa a la representació de la dimensió extralingüística (perspectiva que hauria abordat, per exemple, el primer volum de la *Philosophie der symbolischen Formen (Die Sprache)* d’Ernst Cassirer, publicat l’any 1923,<sup>51</sup> o bé el clàssic *Language and Reality* de Wilbur Marchall Urban, del 1939). En qualsevol cas, i quant a les tesis no referencials però que tampoc no es postulen com a constructivistes, trobaríem les que defensen que els valors semàntics estarien totalment desvinculats de la possible designació de les unitats lingüístiques a entitats del món. Amb tot, i més que no pas com a *antireferencials*, haurien de classificar-se com a *areferencials*, perquè no negarien que el llenguatge ens permet de representar la realitat, sinó que aquest fet pugui ser objecte d’estudi lingüístic. I en aquest grup trobaríem la lingüística de Saussure, la qual, com ja anotàvem, per força havia de relegar tot el relatiu a la realitat extralingüística però per coherència amb el seu plantejament. Això no obstant, seria la lingüística de facció estructuralista nord-americana la que estaria encara molt més lluny d’abordar qüestions relatives al referent i la referència. I cal recordar que Bloomfield (*Language*, 1933), per exemple, fins i tot es mostrava suspicax pel que fa a la possibilitat d’estudiar el fet semàntic en virtut del seu plantejament mecanicista i antimentalista del llenguatge, atès que si el significat s’emmarcava en les situacions d’estímols-resposta que duïen a terme els parlants, això seria impossible d’ésser examinat acuradament.<sup>52</sup> La proposta de Saussure, però, res no tenia a veure amb aquesta formulació, i si s’emplaçava al marge del real empíric era per tal d’argumentar la seva intenció de fer de la llengua, considerada en ella mateixa i per ella mateixa, el veritable objecte dels estudis lingüístics tal i com apareix a les darreres ratlles del *Cours*.<sup>53</sup> Les propietats que Saussure assignà al signe (*arbitraire, négatif, biface*) tenien sentit pel que fa a la concepció de la llengua com a sistema,

---

<sup>51</sup> Com sintetitza Rey (1976: 163), Cassirer, “Affirmant après Kant l’unité du pensé et de l’ontologique [...], mais n’isolant pas l’entendement de la sensibilité, [...] illustre dans ses travaux la thèse majeure du criticisme: l’esprit produit (construit) son propre objet de connaissance”; i d’això en derivaria “une approche sémiotique de la culture, vue comme élaboration de *formes symboliques*”.

<sup>52</sup> La culminació de les anàlisis taxonòmiques arribaren, però, amb el distribucionalisme, el qual treballava a l’entorn de les regularitats observades en la distribució de les unitats lèxiques del corpus sense recórrer en cap cas, evidentment, a la relació entre aquestes i la conceptualització del món. Com recorden Anscombe i Kleiber (2001: 23), “Pour ce qui est de la signification, ce que Harris appelle l’*information*, elle est uniquement déterminée par l’organisation des formes dans la langue. Dans la mesure où, par définition, une unité lexicale n’existe qu’en tant que prise dans un système de dépendances, sa signification est nécessairement tributaire de celles des autres, et n’apparaît donc qu’en emploi, qu’au travers de ses occurrences”. Així doncs, cada terme no estaria determinat sinó “par un ensemble de paraphrases qui lui sont associées”. La *areferencialitat* de Saussure era, doncs, ben altra cosa.

<sup>53</sup> Certament, tot el relatiu al material que compareix al *Cours de linguistique générale*, i que fou transmès, com se sap, per Bally i Sechehaye, ha estat qüestionat; però no pas aquest *parti pris* saussureà ni les dades que a continuació abordem. En tot cas, remetem, per exemple, a *Les sources manuscrites du cours de linguistique générale de Ferdinand de Saussure*, de Robert Godel (Genève: Droz, 1957), o bé als mateixos *Écrits de linguistique générale* de Saussure que, descoberts l’any 1996, editaren Simon Bouquet i Rudolf Engler l’any 2002 (Paris: Gallimard). Una esplèndida revisió de l’obra i el pensament del ginebrí, pot trobar-se, però, al *Cahier de L’Herne*, núm. 76, *Ferdinand de Saussure* (Paris: L’Herne, 2003), dirigit també per Simon Bouquet i amb estudis i articles d’especialistes en la matèria (juntament amb un gran aparat bibliogràfic comentat).



per la qual cosa no es tractava de calibrar l'abast referencial dels signes. La seva posició, com és sabut, era immanent i descriptiva; no pas transcendent ni interpretativa.

De fet, i com assenyala Schaeffer (1980) seguint la interessant proposta de Milner (1978), si observem la teoria de Saussure mitjançant la distinció kantiana entre *cosa-en-si* i *fenomen*, ens adonem que el ginebrí hauria limitat el camp de la lingüística al dels fenòmens, la qual cosa li permetria, als estudis lingüístics, “de se constituer comme science, c'est-à-dire de ne pas être une ontologie, une philosophie du langage et une vision du monde” (Schaeffer 1980: 188). Per tant, la proposta saussureana seria plenament coherent amb els seus principis, i hom no podria reclamar-li una atenció a les qüestions referencials. Quant a la seva tesi sobre l'arbitrarietat del signe, per exemple, i que Saussure recollí del lingüista nord-americà William D. Whitney,<sup>54</sup> Milner especificava que

Saussure s'autorise à construire une théorie des signes qui n'engage rien d'une théorie des choses: la linguistique dès lors n'est pas une vision du monde, et le lien qui l'unissait depuis les Grecs à la théorie de l'être des choses est rompu. [...] Que tel signe renvoie à tel sens, que tel signe renvoie à telle chose, est à présent pensé comme pure rencontre [...]. Plus exactement l'arbitraire du signe revient à poser qu'il ne saurait être pensé comme autrement qu'il n'est, puisqu'il n'y a pas de raison pour qu'il soit comme il est. [...] Dire que le signe est arbitraire, c'est poser en thèse primitive: *il y a de la langue* (Milner 1978: 59)

El problema, doncs, és que hom hauria comprès la tesi de l'arbitrarietat com “une proposition sur l'origine” i això no seria pertinent, perquè la tesi de Saussure no és cap “thèse ontologique”, sinó “un principe épistémologique” (Schaeffer 1980: 188). En conseqüència, la proposta saussureana no es regiria amb els mateixos paràmetres amb què els grecs establiren la distinció entre la tesi naturalista i la convencionalista, per exemple, perquè Saussure no parla de la *naturalesa* del llenguatge, sinó del *funcionament* de la llengua (Milner 1978: 59). És cert que, com assenyala Schaeffer, tot sovint es parla —i així s'han posicionat molts poetes— de la motivació signíca en poesia, però seria absurd de qualificar els poetes, talment com ho han fet alguns crítics, de presaussureans, atès que una qüestió no va amb l'altra. A un poeta no li pertoca d'argumentar el funcionament del sistema lingüístic, sinó de desenvolupar, en la mesura dels seus interessos i de la seva facultat creadora, l'efectiva capacitat expressiva, representativa i, fins i tot, demiúrgica del llenguatge; el fet de no només representar el món que coneixem, sinó de presentar-lo des d'una perspectiva inèdita o bé de perfilar-ne un altre d'imaginari; i és per això que, tot sovint, “La théorie du langage (poétique) motivé retombe donc en fait de nouveau dans l'ontologie: elle implique une théorie des choses et il n'est pas étonnant qu'elle se présente souvent sous la forme d'une théorie de l'origine” (Schaeffer 1980: 189). De tota manera, la qüestió és que si la poesia pot il·lustrar un enfocament cratilià és perquè just es fonamenta en un sistema convencional, un fet que ja veurem, i de forma detallada, amb Ponge, poeta de clara vocació cratilià i esperit fundacional.

Certament, i com va puntualitzar Benveniste amb relació a l'arbitrarietat saussureana, caldria no oblidar que les relacions que es donen entre un significat i un significat al dedins mateix del sistema són, malgrat que arbitràries, del tot necessàries, perquè com precisà a «Nature du signe linguistique» (1939) [reproduït a Benveniste 1966: 49-55], la relació entre

---

<sup>54</sup> *Vid.*, en aquest aspecte, el treball de Koerner ([1973] 1982: 405-447 esp.), en el qual s'esbossen les possibles línies precursors del pensament saussureà i s'analiza la recepció del *Cours* fins al 1970. A partir dels anys vuitanta, però, començarà a desenvolupar-se la lingüística cognitiva, que és la que defensarem sempre aquí.

un significant o imatge acústica (per exemple, [ˈbaka]) i el seu corresponent significat (“animal mamífer...”) hauria d’estar íntimament lligada en la ment del parlant; si ambdues dimensions no s’impliquessin mútuament, no es donaria la funció signíca. Així, i com anota Larsson (1997: 38), “*A priori*, il est vrai que tout signifiant peut désigner n’importe quel signifié; *a posteriori*, c’est plutôt le contraire qui est vrai”. Una altra qüestió, però, és la relació que hi hauria entre aquest signe en concret (ahora significant i significat) i l’animal de la realitat extralingüística al qual aquest referiria, una relació que sí que és arbitrària i ensems *no necessària*, perquè no hi ha cap motivació per la qual “tel signe, et non tel autre, soit appliquée à tel élément de la réalité, et non à tel autre” (Benveniste 1966: 52).<sup>55</sup> Quan Saussure va parlar de l’arbitrarietat del signe, només va referir-se, certament, a l’associació entre un significant i un significat, i no pas a la que es donaria entre el signe com a totalitat i la realitat extralingüística a la qual aquest designaria; però sens dubte era conscient d’aquesta relació, atès que assenyala, com a possibles excepcions a l’arbitrarietat, les motivacions onomatopèiques (Saussure [1916] 1974: 101-102), tot i que fins i tot aquestes estarien, en part, convencionalitzades. I de fet, Saussure sí que parlà d’una possible motivació, però en tant que establerta entre els signes mateixos; i així, quan menciona signe *arbitrari*, és amb relació a les coses; i quan es refereix a signe *immotivat* o relativament *motivats*, és amb relació a altres signes: “Le principe fondamental de l’arbitraire du signe n’empêche pas de distinguer dans chaque langue ce qui est radicalement arbitraire, c’est-à-dire immotivé, de ce qui ne l’est relativement” (Saussure, *ibid.*, 180); però en tot cas, aquesta motivació mai no seria absoluta, perquè com assenyala Normand (1973: 121), “d’une part parce que les éléments du signe motivé sont eux-mêmes arbitraires [...]. D’autre part parce que la valeur du terme total n’est jamais égale à la somme des valeurs des parties”; i així, Saussure anotava que

*vingt* est immotivé, mais *dix-neuf* ne l’est pas au même degré, parce qu’il évoque les termes dont il se compose et d’autres qui lui sont associés, par exemple *dix*, *neuf*, *vingt-neuf*... [...]. Il en est de même pour *poirier*, qui rappelle le mot simple *poire* et dont le suffixe *-ier* fait penser à *cerisier*, *pommier*, etc. (Saussure, *ibid.*, 181)

Per la qual cosa disposaria el següent:

la notion du relativement motivé implique: 1° l’analyse du terme donné, donc un rapport syntagmatique; 2° l’appel à un ou plusieurs autres termes, donc un rapport associatif. [...] *Dix-neuf* est solidaire associativement de *dix-huit*, *soixante-dix*, etc., et syntagmatiquement, de ses éléments *dix* et *neuf*. Cette double relation lui confère une partie de sa valeur (Saussure, *ibid.*, 182)

---

<sup>55</sup> Així mateix, val a dir que, Dámaso Alonso, tot aprofitant la precisió que li féu Benveniste a Saussure en aquest aspecte, volgué incidir en el fet que caldria tenir en compte el que ell anomenava les *oscures asociaciones misteriosas* que es donarien entre un significant o imatge acústica i un concepte, i tot recriminant-li llavors al ginebrí que declarés sense reserves que el significant és el fruit d’una evolució fonètica. Evidenment, no és que Alonso refutés l’evidència de les evolucions fonètiques, però insistia en el fet que caldria remarcar que les *querencias* dels parlants també interferirien en el procés; una qüestió que, malgrat que innegable, no invalidaria l’efectivitat pertinència de certes lleis fonètiques. Tanmateix, Alonso també li retreuria a Bally de no haver parlat de la *funció imaginativa* del llenguatge, tot i que, justament, l’autor del clàssic *Traité de stylistique* (1909) no havia fet sinó evidenciar la flexibilitat i ductibilitat semàntica de les expressions. De fet, tot parlant impregna el vocabulari de matisos subjectius, que no serien ni tan *oscurs* ni tan *misteriosos* com apuntava Alonso, sinó naturals i encara necessaris. (Per a tot el relatiu a la concepció del signe de Dámaso Alonso, *vid.* els materials recollits a Alonso 1998).

En qualsevol cas, i per tal de ser coherent amb el seu objecte d'estudi, Saussure no podia postular el signe en tant que referencial, sinó en tant que *negatiu* (és a dir, *oppositif i relatif*), i en virtut d'aquesta negativitat, entendríem que “les unités linguistiques ne sont pas données à l'intuition immédiate. [...] [Elles] ne peuvent recevoir d'identification que par le réseau des relations de leur ordre” (Milner 1978: 60). Així doncs, el *sistema* de la llengua hauria de veure's conformat per significats no dependents de referents, sinó constituïts per valors diferencials:

Si les mots étaient chargés de représenter des concepts donnés d'avance, ils auraient chacun, d'une langue à l'autre, des correspondants exacts pour le sens; or il n'en est pas ainsi. [...] [Au] lieu d'*idées* données d'avance, des *valeurs* émanant du système. Quand on dit qu'elles correspondent à des concepts, on sous entend que ceux-ci sont purement différentiels, définis non pas positivement par leur contenu mais négativement par leur rapport avec les autres termes du système. Leur plus exacte caractéristique est d'être ce que les autres ne sont pas. [...] [La] partie conceptuelle de la valeur est constituée uniquement par des rapports et des différences avec les autres termes de la langue (Saussure [1916] 1974: 161-163)

Ara bé: abordar l'àmbit de la referència no implicaria menystenir el plantejament de la llengua com a sistema, perquè

En essayant de limiter sa discussion au seul phénomène linguistique, Saussure reconnaît, tout simplement, le statut différent du référent. Mais c'est tout autre chose que d'en déduire, comme le font bon nombre de ses disciples, 1) que le référent doit être forcément *réel*; 2) que référent et référence n'ont rien à voir avec le signe. (Whiteside-St.Leger Lucas 1994: 107)

L'objecte del nostre estudi, però, és just el d'examinar l'aspecte que no era pertinent en el model de Saussure, així que ens caldrà indagar en les tesis explícitament referencials i en el plantejament constructivista, propostes que tractarem tot seguit a partir sobretot dels treballs d'Anscombe i Kleiber (2001), i dels d'Apothélos i Reichler-Béguelin (1995).

### 1.2.2 De l'objectivitat a la constructivitat: del referent *extralinguistique* a l'*objet-de-discours*

Quant a les hipòtesis semàntiques declaradament referencials, es plantegen dues propostes: la forta o tradicional, i la dèbil o moderada. Pel que fa a la forta, vinculada a l'axioma d'existència però en el seu sentit originari, defensaria una estreta correspondència entre el sentit i el referent, és a dir, jutjaria la funció referencial “comme faisant intégralement partie de la fonction sémantique. Dans une telle optique, parler se résume essentiellement à fournir une description du monde” (Anscombe/Kleiber 2001: 14); i pel que fa a la dèbil, defensaria que “la fonction référentielle n'est pas comprise dans la fonction sémantique, mais cette dernière permet d'y accéder”; així que, en aquest darrer cas, “la valeur sémantique n'est pas fondamentalement une description du monde, mais l'application de certains mécanismes à cette valeur fournit éventuellement une telle description” (*ibid.*). Conseqüentment, els enunciats, segons la tesi referencial forta, tindrien valor informatiu

(susceptible, doncs, d'ésser verificat); i segons la tesi referencial dèbil, tindrien valor argumentatiu, tot i que d'aquest també en podria derivar el valor informatiu: és a dir, la tesi consideraria que "le sens est antérieur à la référence, mais la référence reste dérivable du sens" (*ibid.*, 22). Vegem en primer lloc, però, els trets de la tesi qualificada com a referencial forta.

Quant a les propostes que s'adscriurien a la tesi referencial forta, entre les quals trobaríem la teoria de Frege, "Le sens d'un terme est la donation de son référent, ou, en d'autres termes, l'*intension* (liste de propriétés communes aux objets) détermine l'*extension* (objets auxquels renvoie le mot)" (Anscombe/Kleiber 2001: 15). I aquestes propostes conformarien el que s'anomena la *teoria objectivista del sentit*, teoria que propugna que:

les expressions linguistiques renvoient à des entités du monde réel, c'est-à-dire à des entités existant objectivement dans la réalité et donc indépendamment du langage, et que le sens d'une expression est la représentation *interne* ou l'image mentale ou encore le concept de l'entité *externe* à laquelle renvoie l'expression et que nous associons à l'expression (Anscombe/Kleiber 2001: 16)

Així doncs, aquest sentit –que seria el denotatiu en tant que *stable, non subjectif i analysable hors contexte* (a diferència, doncs, del connotatiu)– es constituiria com la representació de la realitat objectiva, per la qual cosa associaríem a cada expressió lingüística unes condicions –anomenades *condicions de veritat*– per tal que cada objecte pogués ésser veritablement identificat per mitjà d'aquella específica designació, és a dir, que parlariem d'uniques condicions "qui doivent être remplies pour que la référence à des occurrences particulières (des apparitions particulières d'un objet) au moyen de cette expression puisse avoir lieu" (*ibid.*, 18). La particularitat d'aquesta teoria, doncs, és que aquest sentit referencial, denotatiu o vericondicional es consideraria veritablement *objectiu*, perquè els trets conformadors d'aquestes condicions de veritat es jutjarien inherents als referents mateixos. En conseqüència, més que no pas objectivista, aquesta teoria podria semblar-nos idealista, atès que aquests objectes percebuts de la realitat, que es considerarien "comme ayant une existence indépendante du langage et de celui qui parle", també serien "conçus comme étant indépendants de la perception et de l'agent percepteur" (*ibid.*, 17). Així doncs, aquesta teoria pressuposa que l'individu té la capacitat de percebre i comprendre el món tal i com aquest seria objectivament; principi que, com és evident, no podríem sostenir, atès que el nostre coneixement de la realitat està absolutament subjugat als condicionaments de la nostra especificitat com a éssers humans:

Nous n'avons pas accès au monde tel qu'il est. [...] Ce n'est qu'un monde perçu, une image du monde, un monde expérimenté, interprété, façonné par notre perception, l'interaction et la culture, que nous appréhendons. Il en va d'ailleurs de même pour le monde *scientifique*: il y a toujours un *observateur*, un *knower*: il n'y a pas de vue de nulle part. Nous ne pouvons pas dire le monde tel qu'il est en soi, mais seulement tel qu'il est ou paraît être pour nous. [...] L'homme «ne peut jamais accéder qu'à une figuration [du référent] [...], sa vision de l'objet reste assujettie à un certain *point de vue* et à la nature du regard porté»<sup>56</sup> (Kleiber 1999: 19)

Per tant, no podríem acceptar la viabilitat d'aquesta teoria; i a més a més, també caldria preguntar-se "comment le langage, réalité abstraite (ou interne, si l'on veut), arrive à

---

<sup>56</sup> Kleiber extreu aquesta citació de la tesi de Paul Siblot «Comme son mon l'indique...». *Nomination et production de sens*, Université de Montpellier III, Tome I: *De la signification nominale: le praxème en théorie*, 1995, p. 96.

représenter adéquatement (où à sortir vers) cette réalité objective” (Anscombe/Kleiber 2001: 16).

El paradigma constructivista suposaria, en funció del que amunt apuntàvem, la facció contrària a la teoria objectivista del sentit, atès que refusaria tota perspectiva *realista* “dans laquelle le signifié se réduirait à une relation rigide, non manipulable par les sujets parlants, entre la langue et le monde” (Apothéoz/Reichler-Béguelin 1995: 229). Per als constructivistes, les entitats de la realitat extralingüística no posseirien qualitats ni propietats intrínseques al marge de les que els conferirien els parlants; no tindrien, doncs, “cette existence indépendante, objective, que leur reconnaît la présentation classique de la relation de référence” (Kleiber 1999: 18). I per aquest motiu, postularien que “le conditionnement contextuel des désignateurs linguistiques dépend d’abord de facteurs socio-culturels et pragmatiques, et non prioritairement de facteurs référentiels au sens extensionnel et chosiste du terme” (Apothéoz/Reichler-Béguelin 1995: 227); i així, i tot considerant els referents no com a *coses*, sinó com a *constructes* de l’activitat textual, el problema de la referència ja no se centraria en el conflicte sobre la naturalesa ontològica del possible referent ni es veuria condicionat per l’axioma d’existència, perquè els constructivistes no podrien sinó considerar que els referents “ne préexistent pas *naturellement* à l’activité cognitive et interactive des sujets parlants, mais doivent être conçus comme les produits – fondamentalement culturels– de cette activité” (*ibid.*, 229). Certament, la principal raó per la qual aquesta hipòtesi se sostindria vindria donada pel mateix idealisme amb què, paradoxalment, es revestia la tesi objectivista del sentit, atès que si la nostra percepció del món, com ja havíem vist, no pot ser objectiva, tampoc l’acte de referència no podria adreçar-nos a referents objectius. Els constructivistes, doncs, defensarien els seus arguments en tant que serien els mateixos parlants els artífexs rectors de les operacions designadores, tot essent els factors situacionals els determinants per a l’acceptabilitat dels actes de comunicació:

les opérations d’identification et de catégorisation des référents dépendent autant, voire davantage, du point de vue d’un énonciateur et, de manière générale, du contexte d’interaction et de la situation extra-linguistique, que d’une appréhension étroitement cognitive de l’état de la réalité. Surtout, ils montrent que la gestion de la référence et de la catégorisation lexicale peuvent être fonction de *visées surimposées à l’acte référentiel proprement dit*. Il apparaît ainsi clairement que ces opérations ne consistent nullement à enregistrer les propriétés du réel: référence et catégorisation sont, au contraire, des poly-opérations au moyen desquelles le locuteur, non seulement entérine les acquis du discours, mais actualise diverses *stratégies* qui viennent sans cesse surdéterminer l’acte référentiel (Apothéoz/Reichler-Béguelin 1995: 265)

Evidentment, això no indicaria la pura arbitrarietat pel que fa al nostre coneixement i organització del món, perquè la dependència que té un individu del seu equipament cognitiu pel que fa a la construcció que es fa de la realitat és comuna a la de la resta d’individus, ja que, en definitiva, “la construcción de la realidad opera sobre los resultados de la selección biológica” (Schmidt [1984] 1997: 214). Ara bé: acceptar que el nostre món experiencial mai no hauria de considerar-se com a una veritat incontestable, i que seria el fruit, en definitiva, d’una interpretació, tampoc no implicaria que haguéssim de jutjar només factible una posició constructivista radical. Per a aquesta, el món no preexistiria al discurs, i “les expressions référentielles renverraient par là-même seulement à des entités discursives, [...] à des représentations élaborées par le discours, qui n’ont de validité et d’existence que par et dans le discours” (Kleiber 1999: 25). Com apuntàvem, però, aquesta proposta

estrictament internista tampoc no podria ser viable.<sup>57</sup> Com havíem assenyalat, el referent, malgrat que entitat conceptual, té un substrat experiencial; i si, com anota Kleiber (1999: 26), prenem per exemple “le lexème *eau*, celui-ci n’est pas censé servir à renvoyer à un élément purement linguistique ou discursif ou encore à une construction mentale, mais bien à une entité appréhendée comme existant en dehors du langage” (Kleiber 1999: 26). Evidentment, el mateix succeiria amb les entitats abstractes, perquè com assenyalà Peirce (4.127), difícilment podríem *penser* el moviment sense concebre la imatge d’alguna cosa que es mou. De fet, fins la literatura fantàstica que crea mons fictivals no versemblants fa ús d’elements del que coneixem com el nostre món d’experiència, perquè, com apunta Kerbrat-Orecchioni (1983: 135), “Ce n’est pas du côté des propriétés internes de l’énoncé qu’il faut espérer découvrir l’essentiel des indices de fictionnalité: [...] ce sont incontestablement les informations extra-textuelles qui jouent le rôle décisif”; i així, “c’est seulement en confrontant ce que nous montre le texte, et ce que nous savons du référent réel” (*ibid.*), el que ens permet de distingir un text ficcional d’un altre de relatiu al món real.

Deixant ara de banda el món literari (que tractarem més tard, a les seccions 2 i 3), el que és cert és que una concepció de la referència sols entesa com a *objet-de-discours* no semblaria adequada, perquè, com assenyalà Kleiber (1999: 25), “le langage en tant que système de signes est tourné vers le dehors, vers ce qu’on appelle ou ce qu’on croit être la réalité ou encore le monde précisément parce qu’un signe n’est signe que s’il représente quelque chose d’autre que lui-même”. I si la referència fos exclusivament intralingüística, no podríem distingir, per exemple, entre *menció* i *ús*.<sup>58</sup> Seguint l’argument de Kleiber (*ibid.*), a la frase «*Le vainqueur d’Austerlitz*» refereix a *Napoléon*, el primer SN refereix, en efecte, a una entitat lingüística, al segon sintagma nominal que no està entre cometes. Però aquest mateix segon sintagma nominal (*Napoléon*) refereix a una entitat externa i no lingüística: a l’individu històricament identificat com a tal. Caldria, doncs, adoptar una posició atenuada pel que fa a l’objectivisme, i on s’encabiria també una certa constructivitat: la tesi referencial dèbil o moderada a la qual consagrem el pròxim capítol i per la qual prendrem partit.

---

<sup>57</sup> Certament, però, hi hauria diferents graus de constructivisme; en alguns casos, no es tractaria sols d’una concepció internista, sinó que entendríem que a partir d’un element *real* hom construeix un de textual; i en altres, fins i tot es tractarà menys de parlar de “la transformation d’objets non discursifs en objets discursifs que de la formulation de choix particuliers, de points de vue spécifiques sur ce qui est énoncé”, és a dir, del que ens reportaria l’enunciat però en funció de “la position de l’énonciateur par rapport à ce qui est énoncé” (Berthoud 2000: 123). Evidentment, el protagonisme de l’*énonciateur* en l’acte referencial és indiscutible. En parlarem a la secció dedicada al subjecte (2.3).

<sup>58</sup> Les llengües naturals tenen la propietat de la reflexivitat, és a dir, poden referir-se a elles mateixes. Així doncs, hom distingiria entre *ús* i *menció* tot essent la *menció* la forma que assenyalaria aquesta capacitat metalingüística del llenguatge, a diferència de l’*ús* convencional que d’ell en fem (Lyons [1977] 1980: 7 i ss.). I de fet, ja Sant Agustí, segons els fragments que es conserven de la seva *De dialectica*, distingia l’expressió *dictio* en tant que mot referit a quelcom, de l’expressió *verbum* en tant que mot referit a si mateix (Baratin 1981: 261).

### 1.3 La tesi de l'objectivisme moderat: fluctuació perceptiva, universalitat cognitiva

La perception relève par définition de l'ordre du sensible, alors que le sens relève évidemment de l'intelligible. D'un côté la variabilité infinie de la sensation, de l'autre l'universalité toujours réaffirmée du concept.

François Rastier, «La perception sémantique» (1991: 205)

Com ja havia assenyalat Cassirer, una concepció *a priori* objectiva de la realitat no fóra possible, però tenint en compte que el llenguatge és el nostre instrument de coneixement per excel·lència, el que podríem considerar com a viable és una concepció objectiva de la realitat però *a posteriori*, és a dir, tot essent conscients que allò que coneixem del món no és sinó una modelització creada i, al mateix temps, condicionada, per les nostres capacitats perceptuals i intel·lectives:

Il faut admettre une relation essentielle et nécessaire entre la fonction fondamentale du langage et celle de la représentation des objets. La représentation objective [...] n'est pas le point de départ du processus de formation du langage, mais le but auquel ce processus conduit; elle n'est pas son terminus *a quo*, mais son terminus *ad quem*. Le langage n'entre pas dans un monde de perceptions objectives achevées, pour adjoindre seulement à des objets individuels donnés et clairement délimités les uns par rapport aux autres des *noms* qui seraient des signes purement extérieurs et arbitraires; mais il est lui-même un médiateur par excellence, l'instrument le plus important et le plus précieux pour la conquête et pour la construction d'un vrai monde d'objets. (Cassirer 1933: 23)

A l'anterior capítol ja havíem apuntat l'existència d'una hipòtesi semàntica a partir de la qual sostindríem una referencialitat objectivista però anomenada dèbil o moderada. Es tractaria, doncs, d'una proposta intermèdia entre l'objectivisme tradicional i el constructivisme radical: una concepció realista de la referència però que podríem adscriure als supòsits del *realisme experiencial* (Lakoff) de la lingüística cognitiva,<sup>59</sup> i tot entenent que el sentit seria *objectiu*, però en tant que *intersubjectivament estable* tal i com ho plantejaren els estudis de Larsson (1997); estudis que seguirem aquí, i que també haurien fonamentat les premisses de Kleiber (1999 i 2001) que nosaltres subscriuim. Aquesta tesi intermèdia, doncs, que anomenaríem de l'*objectivisme moderat*, adaptaria la modulació de la hipòtesi de la referencialitat dèbil pel que fa a les unitats de la llengua el sentit de les quals no podria ser sinó argumentatiu; i així mateix, no se subjectaria a l'axioma d'existència tal i com s'entenia tradicionalment, sinó que acceptaria que hom pot referir-se a entitats fictícies o a altres mons possibles, perquè, per un costat, si hom parla d'una expressió referencial “comme

---

<sup>59</sup> La lingüística cognitiva, que s'anà gestant des dels anys vuitanta especialment gràcies als treballs de George Lakoff i Ronald Langacker, es basa, en efecte, en l'anomenat *realisme experiencial* per oposició a l'*objectivisme idealista*, atès que pressuposa que el llenguatge se cimenta en la nostra experiència del món; i com que incideix en les relacions entre el llenguatge i el pensament (que no es considera lògic sinó imaginatiu), no només s'articula com un saber lingüístic, sinó com un coneixement interdisciplinari que integraria psicologia, filosofia, antropologia i, fins i tot, intel·ligència artificial (Cuenca/Hilferty 1999: 11-16).

renvoyant à telle entité du monde réel, peu importe que ce ne soit que dans notre modèle phénoménologique du monde, l'important est que nous croyons que cette entité fait partie du monde réel" (Kleiber 1999: 21 i 2001: 352); i per un altre costat, si podem elucubrar a l'entorn de mons possibles és perquè partim de la concepció d'una realitat que acceptem com a comuna, atès que

c'est précisément parce que nous croyons qu'il existe un monde réel avec des individus et des choses *réels* que la référence à des mondes et à des individus et des choses non réels est envisageable. Autrement dit, si la réalité n'était pas ce que nous pensons qu'elle est, à savoir réelle, nous ne pourrions pas concevoir des entités et choses fictives ou imaginaires (Kleiber 2001: 353-354)

Aquests serien, doncs, els postulats de la teoria semàntica referencial que es basaria en aquesta tesi de l'objectivisme moderat:

(i) la sémantique n'a aucun sens si elle n'est pas tournée vers (ce que nous croyons être) la réalité. Nous nous plaçons ainsi résolument dans un cadre réaliste, positiviste, qui entend mettre en rapport les formes linguistiques et les aspects pertinents des situations extra-linguistiques qui les sous-tendent.

(ii) cette sémantique, que nous avons appelée à cause de (1) *référentielle* [...] est résolument ouverte au cognitif en ce qu'elle s'ancre dans l'expérience humaine sous toutes ses dimensions interactives: perceptuelle, sociale, culturelle, etc. Cette vocation cognitive s'exprime par une volonté de justifier le langage par notre conceptualisation et notre représentation du monde.

(iii) nous maintenons une place au sens *linguistique* dans l'interprétation globale d'un énoncé. Autrement dit, nous pensons [...] qu'il reste nécessaire de parler de sens conventionnel, *a priori*, ou *préconstruit* [...] associé à certaines unités linguistiques au moins. Sens linguistique ou conventionnel, défini, non pas comme quelque chose d'objectif, mais, dans l'optique (i) – (ii) qui est la nôtre, comme un phénomène intersubjectivement stable (Kleiber 1999: 11-12)

Per tant, acceptariem la possibilitat de poder assolir un cert sentit objectiu de la realitat sempre i quan puntualitzéssim que “le *sens objectif* n'est rien d'autre que le sens commun, c'est-à-dire le sens intersubjectivement établi et reconnu” per una determinada comunitat lingüística (Larsson 1997: 35). Es tractaria, doncs, del “sens qui est *commun* aux locuteurs d'une langue donnée (en précisant bien que cette thèse objectiviste ne prétend pas qu'il y ait accord parfait entre *tous* les locuteurs sur le sens de *tous* les mots)”, perquè, en definitiva, “le sens est *commun*, ou il n'est pas” (Larsson, *ibid.*). D'altra banda, aquesta perspectiva justificaria també la independència del sentit –malgrat la seva objectivitat intersubjectiva– del condicionament als valors de veritat o al coneixement *cientificista* de la realitat, atès que, alliberant-lo de la perspectiva ontològica a la qual el vinculava la teoria objectivista forta, aquesta hipòtesi emplaçaria el llenguatge en el camp de l'epistemologia interaccional:<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Això no obstant, l'autor precisaria que tampoc no es tractava que el *sentit* així entès exercís “une détermination totale ou totalitaire sur notre connaissance du monde”, sinó que “tout comme la science elle-même, le sens, entre autres et parmi d'autres, est un *outil* pour explorer le monde” (Larsson 1997: 81). Certament, el que Larsson sobretot denunciava amb la seva proposta era que la *cognició intersubjectiva*, “c'est-à-dire la connaissance qui est réellement commune à différents êtres humains”, acostumava a veure's relegada dels estudis semàntics (Larsson 1997: 19); i la mateixa qüestió havia anotat Bachmann tot recordant unes paraules de Bakhtine: “lorsque Bakhtine disait: «la véritable substance de la langue n'est pas constitué par un système abstrait de formes linguistiques... ni par l'énonciation-monologue isolée, ni par l'acte physiologique



on peut réellement fonder la connaissance du sens en faisant appel à l'épistémologie interactionnelle [...]. C'est parce que le sens *se constitue et émerge* en tant que tel dans un acte de reconnaissance commun –ou dans un acte de communion– qu'il peut avoir une existence objectivement connaissable à deux êtres humains. De ce point de vue, l'essence même du sens est d'être *commun*, même si, évidemment, tout sens n'est pas commun à tout le monde. De ce point de vue, également, la connaissance du sens précède logiquement et empiriquement notre connaissance scientifique du monde. En d'autres mots, *le sens précède la vérité*, c'est-à-dire que la notion de vérité doit être sens d'abord avant de pouvoir servir d'instrument épistémologique dans la connaissance du monde non-signifiant. (Larsson 1997: 80-81)

I és per això que la nostra conceptualització o modelització de la realitat (d'allò que “nous croyons donc être le monde réel”) ens apareix com a *objectiva*, atès que “nous pensons de façon commune que la réalité est ce que nous pensons qu'elle est” en vertu de les nostres estructures fisiològiques i intel·lectives (Kleiber 1999: 21). I el fet que aquesta conceptualització es dugui a terme, justament, de maneres molt diferents –tal i com ho argumenten els gramàtics cognitivistes–, no faria sinó corroborar aquesta tesi:

Même si ce que nous pensons être la réalité n'est au fond qu'une réalité modélisée, le fait qu'elle le soit grandement de façon identique, c'est-à-dire le fait que ce soit un élément intersubjectivement partagé, est un facteur de stabilisation et d'objectivation [...]. La meilleure preuve en est encore la possibilité de conceptualiser une même *réalité* de différentes façons [...]. C'est bien parce que nous croyons que la réalité est un donné objectif que nous pouvons envisager de la conceptualiser ou, pour reprendre le terme de R. W. Langaker, de la *profiler* sous des angles différents (Kleiber 1999: 22)

De fet, la tesi constructivista ja suscitava un dilema que afavoriria l'acceptació de la referencialitat objectivista moderada. Tal i com vam anotar, els interlocutors tindrien, a la proposta constructivista, plena autoritat pel que fa a la construcció i modelització dels referents, però com apuntaven els investigadors, això deixava sense resoldre “la question difficile de savoir comment est obtenu, dans les discours, l'effet (ou illusion) d'une stabilité référentielle”. En efecte, i en relació amb el referent construït (o *objet-de-discours*),

Du fait même des propriétés sémantiques des désignateurs dits rigides [els relatius a una teoria objectivista forta], un tel objet-de-discours apparaîtra comme stable en tant qu'objet mémoriel: son identité pourra donner l'illusion d'être indépendante des prédications dont il fait l'objet, quand bien même les connaissances qu'on a de lui évoluent au fil du discours. Mais il faut bien voir que l'effet de coréférence résulte alors davantage des investissements interprétatifs du décodeur, que des transformations subies ou non subies, concrètement ou sémiotiquement, par le référent discursif (Apothéoz/Reichler-Béguelin 1995: 266-267)

Certament, l'estabilitat que podríem anomenar *conceptual* del referent construït no dependria tant de la mateixa modelització operada per parlants com d'un fonament semàntic comú a partir del qual s'haurien pogut construir, efectivament, els diversos referents discursius en funció de les necessitats de cada situació comunicativa. I això raonaria, novament, la viabilitat de la tesi moderada que, com veurem tot seguit, implicaria també un consens pel que fa a la percepció de la realitat.

---

de sa production, mais par le phénomène social de l'interaction verbale» [...], il défendait une position restée isolée” (a Bachmann *et al.* 1981: 10).

### 1.3.1 De la percepció consensuada. Referències *virtual* i *actual*, i models referencials *descriptiu* i *instruccional*

Com havíem vist, l'objectivitat que pressuposava la referencialitat forta de la teoria objectivista clàssica del sentit es fonamentava també en una hipotètica percepció objectiva de la realitat (la que regiria l'axioma d'existència). Quant a la tesi de l'objectivisme moderat, però, el que succeiria és que el *consensus sémantique* (o sentit intersubjectivament estable) estaria correlacionat amb el que anomenaríem també un *consensus perceptuel*, motiu pel qual aquest sentit de les coses que compartiríem podria ésser *verificat empiricament*, però “sans faire intervenir la question du statut ontologique” pel que fa a les propietats de l'entitat a la qual faríem referència (Larsson 1997: 166). Es tractaria, en definitiva, d'acceptar que el nostre comú domini semàntic es fonamentaria també en un comú coneixement experiencial de la realitat que ens envolta. Això no obstant, encara no hauríem pogut obviar la qüestió que ja es plantejava a propòsit de la tesi de la referencialitat forta, i que era el fet que apuntàvem de com seria possible que “le langage, réalité abstraite (ou interne, si l'on veut) arrive à représenter adéquatement (où à sortir vers)” el *real* extralingüístic (Kleiber 1999: 16).

Com assenyala Rastier, la divisió entre el sensible i l'intel·ligible (el que podríem equiparar a *objet de percepció* i *concepte lingüístic* que hi refereix, respectivament) té una llarga tradició a la filosofia occidental (sobretot, des de Plató a Kant); a banda, a més, de veure's reforçada per certes creences i habituds culturals (separació entre cos i ànima, entre el material i l'espiritual, etc.). Així doncs, el cert és que, des d'un punt de vista tradicional, l'afirmació dicotòmica amb què obríem aquesta secció s'entenia com una aporia, atès que el fet que “la perception relève par définition de l'ordre du sensible”, mentre que “le sens relève [...] de l'intelligible”, és a dir, “D'un côté la variabilité infinie de la sensation, de l'autre l'universalité toujours réaffirmée du concept” (Rastier 1991: 205), semblava d'una dificultat lògica irresoluble. Aquesta contradicció, però, estaria mancada de fonament, perquè des de la perspectiva lingüística de tipus cognitiu que aquí defensem, es pot argumentar que, malgrat l'accidentalitat perceptiva, l'estabilitat conceptual és factible (i això tenint en compte l'obvietat que no tot concepte es relaciona amb un element sensible. Hi ha referents purament mentals, per exemple; o bé objectes de referència culturals, tal i com vam assenyalar seguint les precisions d'Eco). Però si abordem ara la idea de la presumpta percepció objectiva que es derivava de la tesi de la referencialitat forta, fàcilment podríem justificar-ne la inviabilitat. Pel que fa a l'òrgan de la visió, per exemple, el fet és que la percepció visual d'un individu no opera amb la fidelitat mecànica d'un aparell que tot ho enregistra imparcialment (Arnheim [1974] 1985: 58). Es tracta d'una operació molt més complexa i que depèn d'un procés dinàmic difícilment reduïble a la immediatesa d'una sensació, perquè la imatge retinal d'un objecte qualsevol ve determinada per la totalitat d'experiències visuals que l'individu receptor hauria tingut d'aquella classe d'objectes al llarg de la seva vida. La visió, doncs, no només depèn d'inferències lògiques, sinó també del que s'anomena un procés d'*induccions perceptuals* i que abraçaria totes aquestes interpolacions que tindrien a veure amb el coneixement prèviament adquirit per l'individu. Així, la percepció visual realitza a nivell sensorial allò que en l'àmbit del raciocini entenem per comprensió, i per aquest motiu, podríem dir que *veure* és un mode de *comprendre* (Arnheim [1974] 1985: 62). En cap cas no es tractaria de negar la relació entre la percepció de la realitat i la categorització lingüística, sinó la forma com la plantejava la tesi referencial forta, perquè no

hi ha una correspondència ingènua ni directa entre una i altra. Seguint amb la percepció visual, però, el que demostren les investigacions neurobiològiques pel que fa a la distinció dels colors, per exemple, és que “notre capacité à discriminer entre différentes couleurs ou teintes dépasse de loin les possibilités que nous nous sommes donné de les désigner par la langue”, la qual cosa indicaria que

l'organisation sémantique des lexèmes de couleur est *en partie* indépendante de notre perception du monde. Cela veut donc également dire, *a fortiori*, que l'organisation sémantique est *en partie* indépendante des structures du monde réel, étant donné que la connaissance que nous en avons passe par la perception. Cela prouverait donc, si besoin en était, que les théories classiques du sens comme reflet exact et immédiat du monde ne sont pas tenables (Larsson 1997: 161)

Com exposàvem, això no prova l'autonomia total de la llengua respecte de la nostra percepció del món, sinó el fet que “le langage ne reflète que *certaines* catégories perceptuelles” (Larsson 1997: 164); i que ho fa, a més, d'una determinada manera. Si partim de la categorització tal i com la postula la lingüística cognitiva,<sup>61</sup> hom pot copsar que la nostra assimilació verbal de la realitat no es duu a terme en absolut arbitràriament, ja que “les langues ne découpent pas le réel de façon arbitraire en obéissant à des considérations socioculturelles, comme le résume l'essentiel de la thèse de Whorf” (Kleiber 1990: 91).<sup>62</sup> Per tant, els conjunts de propietats que conformarien una categoria no serien “ni des ensembles existant de façon objective dans la réalité ni des ensembles constitués au hasard. Leur formation dépend de l'interaction des sujets avec leur environnement” (Kleiber 1990: 92-93).<sup>63</sup> I així, i com segueix Kleiber a partir de Lakoff, aquest conjunt de propietats que assignariem a les coses (propietats que, més que no pas objectives, serien *interactionnelles*) no en constituïria

l'attribut intrinsèque d'un objet, mais résulte de la façon dont les êtres humains, par leur corps et leur appareil cognitif, sont confrontés aux objets: la façon dont ils les perçoivent,

---

<sup>61</sup> La *categorització* seria el mecanisme d'organització de la informació que hom obtindria de la aprehensió de la realitat, i pel qual la seva naturalesa variada i multiforme podria simplificar-se mitjançant procediments complementaris de generalització o abstracció, i de discriminació (Cuenca/Hilferty 1999: 32). Amb tot, cal precisar que no seria adequat “lier la discontinuité catégorielle à une discontinuité similaire du réel” d'una forma mecanicista (Kleiber 1990: 145). A aquesta noció de *categoria*, doncs, hi aniria associada la ja mencionada de *prototip*. Ara bé: si bé el prototip es definia, inicialment, com l'*exemplar* més representatiu i distintiu d'una categoria, més que no pas d'un exemplar, o del representant *real* de la categoria, caldria entendre'l com una entitat abstracta construïda sobre la base de les propietats típiques de la categoria en qüestió (Kleiber 1990: 63), i això perquè ja sabem que els referents no han de ser elements empíricament comprovables, sinó entitats conceptualitzables.

<sup>62</sup> Molt simplificadament, podem dir que la tesi whorfiana del relativisme lingüístic (tot sovint anomenada tesi de Sapir-Whorf, malgrat que hauríem d'atribuir-la més a Benjamin Whorf que no pas a Edward Sapir), postula que seria l'estructura de la llengua que parla un individu la que condicionaria la forma amb què aquest percep i experimenta la realitat, fet que implicaria, en efecte, un important greuge determinista. Aquesta tesi ha estat, lògicament, molt rebatuda, i destacariem, per exemple, les crítiques que li féu Steven Pinker.

<sup>63</sup> Aquestes categories, per tant, es veurien condicionades per “l'apport du processeur, qui utilise des capacités et stratégies variées pour donner du sens aux stimuli, objets, et événements du monde”, la qual cosa voldria dir que la categorització es duu a terme tot partint de “le caractère universel de l'interaction entre l'*homme-processeur* et son environnement physique” (a Rastier 1991: 181). I és aquesta la proposta que s'hauria desenvolupat al conegut treball *Cognition and categorization* que editaren Eleanor Rosch i Barbara B. Lloyd (Hillsdale: Erlbaum, 1978), un dels estudis clàssics pel que fa a la tesi de l'universalisme cognitiu i que, al seu torn, s'hauria basat en una altra de les investigacions pioneres del cognitivisme: la de Brent Berlin i Paul Kay a *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution* (Berkeley: University of California Press, 1969).

les imaginem, la manera dont ils organissent l'informació qui porte sur ces objets, et surtout la façon dont leur corps entre en contact avec eux (Kleiber 1990: 93)<sup>64</sup>

Així doncs, i malgrat la variabilitat i accidentalitat de les nostres percepcions, la tesi referencial de l'objectivisme moderat podria fonamentar-se en l'anomenat *universalisme cognitiu*; una proposta, doncs, contrària al relativisme lingüístic derivat de la tesi Sapir-Whorf (Rastier 1991: 181). En definitiva, postulàriem que la realitat és, en part, un constructe, però no el resultat d'operacions particulars i arbitràries, sinó d'una comuna categorització per mitjà de la qual es manifestaria, de fet, com un espai *objectiu* en tant que percebut i conceptualitzat consensuadament:

Il n'y a donc pas de contradiction à affirmer d'un côté, que le langage participe à la modélisation de la réalité, c'est-à-dire à l'établissement des êtres ou choses et propriétés de ce que nous croyons être la réalité, et, de l'autre, que les entités ainsi établies sont présentées comme des entités non linguistiques, c'est-à-dire des entités ayant une existence en dehors du langage (Kleiber 1999: 29)

Conseqüentment, i pel que fa a la relació fàctica entre l'element de referència lingüístic i el referent real, hom podria plantejar, en comptes de les condicions de veritat que postulava la teoria objectivista clàssica, unes *condicions de satisfacció* tot entenent que el sentit d'una expressió estaria constituït “par des traits auxquels doit satisfaire une entité pour être désignée par cette expression linguistique, c'est-à-dire pour être son référent” (Kleiber 1999: 32); i tot essent aquestes *condicions de satisfacció* o, més pròpiament, trets “d'applicabilité référentielle”, *objectius* en tant que intersubjectivament estables (*ibid.*, 51) en funció de la proposta que Larsson que aquí hem seguit. Per tant, la tesi de la referència moderada s'adscriuria al concepte de l'anomenada referència *virtual* (i no al de la referència *actual*, que seria la pròpia de l'objectivisme clàssic),<sup>65</sup> en virtut que “le sens établit les conditions de possibilités générales d'une désignation” (*ibid.*, 33). I és que els referents, de fet, no són *tipus* concrets, sinó *classes* de denotats, perquè la paraula no sols designa una cosa, sinó que la generalitza, la inclou en una categoria; i per aquest motiu, podríem dir que “Le mot tel qu'il résulte de la désignation est l'actuel d'un virtuel” (Gagnepain 1982: 86). Certament, la perspectiva cognitivista té un fonament experiencial, però hi distingiríem dos processos: partint d'una àrea que seria el focus de l'activitat perceptiva, l'operació consistiria

à détecter une *qualité* translocale dans le champ. [...] Or, détecter une qualité dans un champ permet de distinguer une *entité*, dotée de cette qualité, et de la discriminer par rapport à son environnement [...]. Par rapport au champ perceptif total, l'entité est une partie [...]. Quant

---

<sup>64</sup> Extret del treball clàssic de George Lakoff *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories reveal about the Mind*, Chicago: University of Chicago Press, 1987, p. 51.

<sup>65</sup> Parlàriem, doncs, de *referència virtual* en tant que una expressió podria referir, virtualment, a tots els referents que acomplissin amb les condicions d'aplicabilitat referencials pertinents (les anomenades condicions necessàries, o bé pel model de semblança prototípica); i de *referència actual*, en el cas que l'expressió referís efectivament a entitats particulars; i hem de dir que aquestes nocions foren proposades per Jean-Claude Milner, l'any 1978, a *De la syntaxe à l'interprétation. Quantités, insultes, exclamations* (Paris: Seuil, pp. 332-333). Hom també podria parlar de *type reference* o de *token reference* tot emprant la distinció que féu Peirce entre les expressions *type* i *token* (tipus/exemplar), atès que la primera, relativa a la referència virtual, implicaria que és designada l'entitat genèrica o abstracta, la classe dels referents que compleixen amb els requisits de l'expressió referidora; i la segona, relativa a la referència actual, designaria a una entitat concreta, ubicada en una coordenada espaciotemporal. Com anota García-Carpintero (1996: 2), ambdues expressions estarien emparentades, ja que tot exemplar és exemplar d'algun tipus, i un tipus denota una classe d'elements que es defineix per abstracció d'un conjunt d'exemplars. I com és manifest, l'origen d'aquestes denominacions s'emplaçaria a l'antiga distinció filosòfica entre *universal* i *particular*.

à la qualité ou propriété, elle caractérise toute l'entité, puisque est translocale [...]. C'est la mise en évidence et le stockage de qualités qui permet d'élaborer des classes, et dès lors d'intégrer des entités à ces classes (Klinkenberg 1999: 139-141)

I així, el referent del mot *table*, per exemple, no seria un objecte empíric circumstancial, sinó la classe *table* “cette classe présupposant l'existence de dénotés qui, en l'occurrence, sont ici les objets *table*” (Lavis 1971: 10). I és que, com assenyala Luria ([1979] 1980: 40), la paraula és un instrument per al pensament, un mitjà d'abstracció i de generalització; i justament per aquest motiu, l'home pot superar el llindar de la percepció immediata i dur a terme el pas que mencionàvem del sensible a l'intel·ligible (Luria, *ibid.*, 46);<sup>66</sup> el passatge que suposava, com havíem establert (1.1.2), el pas “du domaine référentiel au domaine conceptuel”, perquè “il faut transcender le référentiel pour avoir accès au sens” (Issacharoff/Madrid 1995: 252-253). Així doncs, ens posicionàrem, per a concloure, en favor d'una semàntica referencial però no seguint la hipòtesi de la referencialitat forta, sinó de la moderada en tant que defensaria la proposta dels referents virtuals, atès que una expressió lingüística, en definitiva,

tout en n'entretenant aucune relation directe avec des êtres ou objets précis de la réalité, est malgré tout en *prise* avec la référence, par le biais de ses conditions d'application référentielle ou, si l'on se place dans le cadre de la sémantique du prototype, par la ressemblance avec un exemplaire typique de la catégorie, le prototype. L'expression réfère virtuellement à tous les référents possibles qui répondent à ces conditions ou à cette ressemblance avec le prototype (Kleiber 1999: 33)

Ara bé: al principi d'aquesta secció, quan assenyàvem les premisses de l'objectivisme moderat, vàiem que Kleiber anotava que no podíem relegar la idea d'un “sens conventionnel, *a priori*, ou *préconstruit*”, tot i que, com ja sabem, el definia així “non pas comme quelque chose d'objectif, mais [...] comme un phénomène intersubjectivement stable” (Kleiber 1999: 12). Però a diferència del plantejament de Saussure, per exemple, no es tractaria d'un sentit convencional *diferecial* o *negatiu* (o, si més no, no pas únicament així), sinó d'un de vinculat a una realitat extralingüística. Si ho recordem, un dels arguments que s'havia esgrimit en contra de la referència era el fet que no totes les unitats de la llengua poden referir efectivament (i un clar exemple en són les categories anomenades buides o no lèxiques com els enllaços gramaticals, tot i que aquí el terme *buit* no implica, evidentment, manca de significació); però com havíem assenyalat (1.1.1), no tots els referents serien objectes ni individus, motiu pel qual certes unitats qualificades com a no referencials sí que comptarien amb els seus respectius *remesos* en tant que propietats, accions, estats de coses, etc. I és que, com anota Kleiber, caldria tenir en compte que el sentit no és en absolut homogeni, per la qual cosa fóra necessari de distingir dos models referencials diferents: el *descriptiu* i l'*instruccional*. El descriptiu indicaria “quelles sont les conditions (nécessaires et suffisantes ou prototypiques) auxquelles doit satisfaire une entité pour pouvoir être désignée ainsi”; i l'instruccional o (procedimental) assenyalaria “le moyen d'accéder au ou

---

<sup>66</sup> Com continua argumentant Luria, això també enllaçaria amb el fet que tota paraula té un significat relacional en el sentit que evoca, involuntàriament, una xarxa d'associacions, una xarxa potencial d'enllaços que podrien ser de caràcter fonètic, situacional o conceptual. I és que, com deia Proust, “chaque mot a sur notre imagination une puissance d'évocation aussi grande que sa puissance de stricte signification” (citada per Ullmann [1962] 1965: 150 i, al seu torn, extret de Jules Marouzeau, *Précis de stylistique française*, Paris: Masson et Cie., 1950, p. 100). Malgrat que molt llunyà en el temps, podríem recordar aquí que ja Bally (1909) parlava dels *efectes per evocació* provocats per les paraules, i que, segons ell, haurien de formar part dels procediments d'expressió d'una llengua.

de construire le référent” (Kleiber 1999: 50). Pel que fa al model *descriptif*, que seria predicatiu, unes expressions serien més aviat favorables “à une analyse en termes de prototype (par exemple, les adjectifs de couleur)”, així com, per a unes altres, “il était préférable de procéder avec des traits ou conditions nécessaires et suffisantes” (*ibid.*, 50). I quant al model *instructionnel*, val a dir que “met en jeu des mécanismes dynamiques (déictiques, inférentiels), qui ne constituent pas des propriétés du référent, mais des balises plus ou moins rigides pour y arriver” (*ibid.*), per la qual cosa podrien encabir-se aquí totes aquelles unitats lingüístiques el sentit de les quals seria *argumentatiu* (com els connectors, per exemple), “dans la mesure où l’agencement que demande d’opérer le marqueur argumentatif peut être considéré comme le référent” (*ibid.*, 50). La qüestió, en resum, és que aquests models podrien explicar el procés de referència d’entitats que, tradicionalment, es consideraven com a no referencials, perquè tant en un cas com en un altre “la sortie sur le réel se trouve préparée”; i així, hom podria parlar “de *mode de donation* ou de *mode de présentation* du référent, la différence entre les deux étant que l’un donne le référent par description, alors que l’autre le donne en indiquant la ou les procédures à suivre pour le trouver” (Kleiber 1999: 51). La tesi objectivista moderada, en conclusió, explicaria plausiblement el funcionament de la referència, però el que ara restaria és integrar, com a part del procés, la dimensió pragmàtica (que no pot obviar-se del fenomen de la comunicació, i de la qual en feia gala la tesi constructivista), així com també abordar la qüestió de les referències internes, atès que, efectivament, tot text construeix una xarxa de referents discursius. Vegem, doncs, aquesta inclusió, a la tesi moderada, de paràmetres constructivistes.

### 1.3.2 Interseccions entre constructivisme i objectivisme: del referent evolutiu a l’evolució de la referència

Un dels arguments que adduïen els constructivistes per tal de rebatre la tesi objectivista havia estat el fet que aquesta concebria la designació com a una operació lògica regida pel principi de les condicions necessàries i suficients, és a dir, per la circumstància que un objecte havia de complir amb una sèrie de condicions per tal de poder ésser efectivament designat com a tal objecte, motiu pel qual l’anàlisi lingüística depassaria el seu camp d’estudi per “s’égérer dans une recherche sans fin sur ce que sont ou ne sont pas les essences des *realia*” (Apothélos/Reichler-Béguelin 1995: 240). Com hem vist, però, l’objectivisme moderat no pretenia indagar en l’essència de les coses, sinó que es fonamentava en l’acceptabilitat d’una referència virtual; i en tot cas, la identificació de referents se satisfia per mitjà d’un ampli model descriptiu (per condicions d’aplicabilitat o per semblança prototípica), o bé per un de tipus instruccional. No obstant això, podríem trobar punts d’intersecció entre la tesi referencial moderada i una facció també moderada de la hipòtesi constructivista, i tant des d’un punt de vista conceptual com des d’un de pragmàtic. I és que no hem d’oblidar que la categorització i l’establiment dels lligams analògics que tracem entre les entitats del món apel·larien ja a un cert constructivisme, ja que, com havíem vist, es tractaria d’operacions sempre dinàmiques i culturalment contextualitzades. I així, i com apuntava Schaeffer,

nos classifications, et donc nos jugements de similarité, ne sont pas indépendants les uns des autres. Ils forment un réseau qui a son histoire, en sorte qu'un même objet peut se trouver dans des classes de ressemblance très différentes selon le réseau des similarités déjà admises [...]. En ce sens, reconnaître des similarités n'est pas un processus passif, mais actif. Bien que les jugements de similarité mettent en relation des propriétés objectales effectives, ils sont néanmoins des constructions humaines, puisque les objets du monde ne portent pas des étiquettes [...]. Toute similarité posée entre deux ou plusieurs choses résulte d'une hiérarchie attentionnelle qui nous fait privilégier, mettre en évidence, certaines propriétés plutôt que d'autres. Reconnaître la fonction cognitive centrale de la relation de ressemblance n'est donc nullement incompatible avec une épistémologie constructiviste [...]. Nous semblons donc être condamnés à concilier le point de vue réaliste –c'est-à-dire l'idée que les jugements de similarité sont contraints par la réalité –avec le point de vue constructiviste– c'est-à-dire l'idée que les relations de similarité ne sont pas trouvés dans la nature mais sont sélectionnées par l'homme (Schaeffer 1999: 86-87)

Però sobretot des d'una perspectiva pragmàtica, la tesi objectivista reclamaria d'un cert constructivisme. Per als constructivistes radicals, és cert que no hi hauria més referent que el construït pel text, però val a dir que fins la tesi objectivista hauria d'acceptar una certa construcció del sentit en funció de les específiques situacions comunicatives: “Dans n'importe quelle situation discursive, *avec du préconstruit ou conventionnel* [...], le locuteur /scripteur *va construire, en interaction, du sens situationnel*, un sens qui son allocutaire/lecteur, dans la même interaction, va interpréter” (Forsgren 2001: 179). Certament, aquest sentit construït, i en tant que sentit *interactionnel*, també podria encabir-se dins d'aquella noció de *sens commun* que plantejava Larsson, motiu pel qual podríem dir que l'objectivisme moderat enclouria un constructivisme que anomenaríem pragmàtic. De fet, per a Larsson ja no tenia pertinència distingir el sentit *literal* (en tant que “sens invariable et constant hors contexte”) del sentit pragmàtic o “sens réalisé et constitué dans et par la situation de l'énonciation” (Larsson 1997: 60), perquè la *intersubjectivitat* semàntica que defensava hauria d'implicar també un factor *transsituationnel*. Per a ell, doncs, no hi hauria *différence ontologique* entre el sentit *conventionnel* i el *situationnel* (*ibid.*, 99), atès que comptava que tot sentit ha de veure's, en certa mesura, construït en cada situació comunicativa. No és tractava, però, de refusar l'existència d'una base semàntica constant i comunament admesa, ja que sempre es mostrà contrari al radicalisme constructivista en tant que “cela reviendrait à dire que *tout* sens est en fait *créé*, à partir d'une forme *non-signifiante*, au moment même de l'interaction verbale” (*ibid.*, 100), i com precisà, “une interprétation est toujours une interprétation de *quelque chose* qui a déjà –du moins en partie– du sens” (*ibid.*, 101).<sup>67</sup> De fet, el que Larsson denunciava era que no es considerava prou la importància d'aquest sentit constant que, en funció dels factors contextuals, aniria modificant-se, perquè si bé celebrava que la pragmàtica insistís en el fet que “le sens *se construit* –ou se reconstruit– dans et par la communication”, també lamentava que no li concedís “suffisamment d'attention à l'exigence d'une certaine stabilité du sens pour assurer une bonne communication” (*ibid.*, 100). I és que Larsson defensava, en definitiva, que

---

<sup>67</sup> Com aquí es constata, Larsson entén que “La sémantique étudie la *partie* du sens qui reste constante d'une situation à l'autre”, i que la pragmàtica “étudie la partie du sens qui est construite, reconfirmée, modifiée ou fixée au moment même de l'énonciation. L'une n'est pas plus *vraie* que l'autre. L'une n'est pas plus objective ou déterminée que l'autre” (Larsson 1997: 106). Certament, la lingüística cognitiva ja no planteja una separació entre semàntica i pragmàtica, i Larsson es manifesta decididament cognitivista. Amb tot, si bé no oposa semàntica a pragmàtica, sí que les diferencia, perquè insisteix en el fet que la construcció pragmàtica del sentit ha de partir d'una base semàntica constant.

dans l'optique intersubjectiviste, il n'y a pas lieu d'*opposer* la sémantique à la pragmatique. La stabilité du sens sera maintenue là où on en a besoin, pas en fonction de telle unité d'organisation linguistique comme le mot, la phrase, le texte ou le contexte. C'est presque une trivialité de rappeler que, dans la pratique de la langue, *tout* sens est compris dans une situation ou dans un contexte, c'est-à-dire que tout sens relève d'une certaine manière du domaine de la pragmatique (Larsson 1997: 105)

La tesi objectivista moderada, doncs, acceptaria un cert constructivisme sempre i quan aquesta *construcció* vetllés per l'èxit de la situació comunicativa, però el cert és que tampoc no podem obviar que “le référent mondain peut-il être discursivement scindé en plusieurs référents discursifs [...] ou l'inverse” (Forsgren 2001: 178). Com havíem exposat, per als constructivistes radicals no hi hauria més referent que l'*objet-de-discours* construït (és a dir, sols considerarien la referència interna); però seria perfectament viable el fet d'acceptar que tot referent mundà es modelitza en tant que *objet-de-discours* just en el moment en què és verbalitzat, la qual cosa no implica que hagués de trencar-se el vincle entre la llengua i la realitat. Efectivament, de la mateixa manera que la realitat és canviant, també les formes de referir-s'hi serien modificables. I així,

le référent, au lieu d'être uniquement une entité qui gouverne rigidement la catégorisation et la description linguistique, devient d'abord, dans ce modèle dynamique, une entité discursive, résultat d'une interaction entre le contexte –y inclus le *réel*– et les opérations sémiotiques et représentationnelles du locuteur/scripateur, et à l'aide de laquelle on réfère, de façon quand même remarquablement stable dans la communication, aux référents mondains (Forsgren 2001: 178)

Malgrat el seu fonament real, doncs, tot referent designat verbalment esdevindria el fruit de l'activitat discursiva (*objet-de-discours*, en fi), motiu pel qual hauríem de considerar sempre l'aspecte dinàmic de la referencialitat; fet que permetria, així mateix, “mieux exprimer une propriété fondamentale du langage humain, à savoir la possibilité d'adapter la description du réel en fonction de points de vue et de visées argumentatives variables et évolutives” (Forsgren 2001: 183). I és que serà el subjecte qui, com ja havíem perfilat i abordarem més endavant, determinarà, en definitiva, l'acte de referència.

Ara bé: a banda d'aquest dinamisme referencial discursiu, caldria també tenir en compte la dimensió dels anomenats *referents 'evolutius'*, que serien totes aquelles entitats que, de forma natural o bé a causa de qualsevol altre factor, es veurien sotmeses a “modifications, transformations ou mutations” (Kleiber *et al.*, 1997: 115);<sup>68</sup> i com que els referents tant poden ser reals com imaginaris, serien evolutius des de la *poma* de la que se'n farà *compota* o la *larva* que es desenvoluparà en *insecte*, fins a la *nimfa* de la vuitena metamorfosi ovidiana que esdevindrà *illa* o l'*esposa de Lot* que es convertirà en *estàtua de sal*. Aquests referents han estat especialment estudiats per la lingüística textual pels problemes que susciten a l'entorn de la dixi anafòrica, és a dir, sobretot per als qui consideren que “la référence est d'abord un problème qui concerne les opérations effectués par les sujets parlants au fur et à mesure que se développe leur discours” (Apothéoz/Reichler-Béguelin 1995: 265),<sup>69</sup> però hem de

---

<sup>68</sup> Hom atribueix la noció de *referent evolutiu* a Gilian Brown i George Yule en el seu treball *Discourse, Analysis*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

<sup>69</sup> Ho il·lustraria el següent doble exemple proposat per Michel Charolles (a Kleiber *et al.*, 1997: 163):

a) «Sous les doigts du sculpteur, la boule d'argile devint un cheval. Elle se mua ensuite en un oiseau et, un tour de mains plus tard, elle ressortit sous la forme d'un lapin».



dir que considerar la referència sols com a interna, és a dir, únicament com a fet lingüístic, implicaria sempre parlar de referents evolutius, perquè tots els referents es concebríen “comme des *objet-de-discours* modélisables sous la forme d’un ensemble –par définition évolutif– d’informations incluses dans le savoir partagé par les interlocuteurs” (Apothéloz/Reichler-Béguelin 1995: 227). De fet, i des d’un punt de vista estrictament textual (amb independència de la tesi referencial per la qual optem), la referència sempre pot ser dinàmica, perquè en l’estudi de les expressions referencials anafòriques, per exemple, hom veuria que les operacions i estratègies discursives contribueixen “à faire évoluer la catégorisation lexicale et/ou le bagage de connaissance associés aux objets-de-discours, qu’il y ait eu ou non modification ontologique du référent, c’est-à-dire du corrélat extra-langagier des objets-de-discours” (*ibid.*, 229); i per aquest mateix motiu acceptàvem, ja com a part de la tesi objectivista moderada, un cert grau de constructivisme, talment com alguns constructivistes acceptarien, al seu torn, que “la notion de *référent évolutif* recouvre ambigüement [...] la chose extra-linguistique –comme réalité mondaine externe– et l’*objet-de-discours*, représentation alimentée par l’activité langagière” (*ibid.*, 239); però en tant que just el que defensaven els constructivistes és la idea de la construcció textual de la referència en virtut que la *mémoire discursive* (determinant per a la interpretació anafòrica) no hauria de confondre’s avec l’état de monde, insistien en el fet que tot referent és evolutiu, i sobretot, dins del marc teòric d’una anàlisi deliberadament intralingüística. I així doncs, es tractaria de copsar la *modélisation* de la referència, però no

sur les métamorphoses qui affectent les objets du monde extra-linguistique, *mais sur celles qui affectent le bagage de connaissances dont disposent, à chaque moment du discours, les interlocuteurs à propos d’un référent donné*, bagage de connaissances qui constitue, à proprement parler, l’identité de l’objet-de-discours. Si l’on se situe, en linguistes que nous sommes, au niveau de tels objets, force est de constater que le problème des référents évolutifs n’en est pas un: tout objet-de-discours est, par définition, évolutif, car chaque prédication le concernant modifie son statut informationnel en mémoire discursive [...]. Tout autant que les métamorphoses ayant une contrepartie ontologique, ces modifications purement sémiotiques contribuent à déterminer la nature des rappels anaphoriques subséquents. (Apothéloz/Reichler-Béguelin 1995: 240)

En conseqüència, i des d’aquesta perspectiva constructivista per a la qual els referents no serien mundans sinó textuais, més que no pas parlar de *referents evolutius*, hauríem de parlar d’una *evolució de la referència*, noció que, com assenyala Forsgren (2001: 175), “focalise les activités souveraines du locuteur/scripteur”. Però el cert és que res no impediria que també la tesi objectivista moderada pogués assumir l’evolució de la referència: acceptaria, per una

---

b) «Sous les doigts du sculpteur, la boule d’argile devint un cheval. *Ce* cheval se mua ensuite en un oiseau et, un tour de mains plus tard, *cet* oiseau ressortit un lapin».

Una anàlisi sobre la construcció i la recuperació anafòrica, doncs, advertiria que: al fragment a), *tot* és una *boule d’argile* (*Elle/elle*); al b), en canvi, *la boule* serà un *cheval*; aquest (*Ce*), un *oiseau*; i aquest darrer (*cet*), un *lapin*. Pel que fa als referents evolutius com a tals, però, és a dir, que ho són per pròpia naturalesa i no pas en funció dels canvis de denominació o de descripció que podrien patir en funció d’un tractament lingüístic (és a dir, en tant que *objets-de-discours*), els conflictes que es produeixen són sobretot d’ordre lògic, com el clàssic proposat per David Wiggins a l’entorn de l’oració «La gerra està trencada» (a Kleiber *et al.*, 1997: 173): el conjunt de vidres relatius a la trencadissa correspondria, en efecte, al volum de la gerra, però aquest *tot* no seria *idèntic* a la gerra. Hom podria, per exemple, encolar els vidres tot fent-ne una ampolla, la constitució de la qual seria, en principi, la de la gerra, però resulta que tot essent ara una ampolla; i hom podria també encolar-los fins a reconstruir la gerra: es tractaria, però, de la *mateixa* gerra (*la gerra*)? D’una gerra indiferenciada? O bé d’una *altra*, diferent de l’originària? El llenguatge poètic, però, podria eludir totes aquestes qüestions d’ordre lògic, atès que es fonamenta, justament, en la *lògica* dels sentits que *crea*.

banda, la noció del referent evolutiu; i per una altra, la capacitat de modelitzar els referents mitjançant l'evolució de la referència, és a dir, de l'establiment de xarxes coreferencials discursives que podrien modificar la fesomia dels referents.



Com veiem, doncs, la tesi moderada podria integrar també procediments constructivistes sense comprometre l'objectivitat intersubjectiva del sentit, tot i que, com ja vam apuntar, en cap cas el tipus de referencialitat que defensaria no seria vicari de l'axioma d'existència en la seva descripció tradicional, així com tampoc de la percepció i concepció del món ingènua que se'n derivava. Aquest objectivisme moderat, doncs, no només integraria un *sens préconstruit* (el sentit convencional, correlatiu a la nostra igualment comuna construcció i interpretació del món), sinó que també abastaria un constructivisme discursiu i pragmàtic al seu torn equiparable a la transformació de la realitat extralingüística. Així doncs, i en defensar que la funció referencial ordinària implicaria ja, en certa mesura, una *construcció del món* (el conceptual convencionalitzat), res no impediria que consideréssim que també la literatura, en tant que constructora de realitats, operés mitjançant una funció referencial, atès que els referents, com vam justificar, bé podrien ser imaginaris; i de fet, veurem que la fita cabdal de la creació poètica de Ponge no serà sinó la del plantejament d'un tipus peculiar de referencialitat, perquè el poeta pressuposaria una idea de món i de llenguatge que serien les pròpies de la teoria clàssica de la referència, circumstància que condicionarà, ensems que conformarà, tota la seva producció. Abans d'endinsar-nos en l'àmbit poètic, però, a les següents seccions examinarem com l'estudi de la referència s'ha abordat des del camp de la literatura, tot i que ja veurem que aquests estudis haurien partit d'una concepció molt restringida de la referència (i és per això que sobretot els textos *realistes* haurien estat considerats com a referencials, atès que la referència s'entenia, principalment, en tant que referència a la realitat circumdant). Però per a concloure aquest primers apartats, voldríem afegir que objectivisme i constructivisme no han estat corrents històricament consecutives, sinó que han alternat al llarg dels temps. Pels volts del 427 a. de C., per exemple, Gòrgies ja s'expressava com un constructivista a *Sobre la natura o sobre el no-ser*, atès que jutjava que “no conocemos la realidad directamente, sino a través de las palabras con las que pensamos y trasladamos al prójimo la realidad”; i en conseqüència, declarava que “cuando yo pienso la realidad y luego se la explico a los demás, no es la realidad misma lo que yo pienso y lo que yo transmito, sino palabras, lenguaje” (a López Eire 2002: 52). I a més a més, el seu raonament justificaria a la perfecció la referència literària, atès que hom podria entendre, de fet, que és la referència convencional la que s'explica gràcies a la plausibilitat de la construcció mental de mons imaginaris, i no al contrari:

¿quién me dice a mí que lo que con palabras pienso y transmito es la realidad, cuando también con palabras soy capaz de pensar y de comunicar o transmitir cosas que son de una absoluta, innegable y premeditada irrealidad? Si esto es posible, si con palabras puedo fabricar un mundo que yo de antemano sé que no es real, probablemente lo que yo creo que es verdadero, cuando lo pienso con palabras y me lo represento y se lo transmito a los demás, sea tan real como el mundo que también con palabras ha sido elaborado por mí (a López Eire, *ibid.*, 53)

Certament, les paraules de Gòrgies deriven del relativisme i subjectivisme propis de la sofística, per a la qual res no existeix en si, sinó que tot és de la manera com ho veu l'home

en virtut que no té, en definitiva, la capacitat d'abastar la veritat ni de copsar el veritablement existent (López Eire, *ibíd.* 56). Això no obstant, aquest fet no implica que el llenguatge no pugui *referir* el món que, per als seus ulls, és. I un món que, al seu torn, les seves paraules afiguren. Per tant, la tesi de l'objectivisme moderat no necessàriament entraria en contradicció amb el fonament de la idea constructivista (que no amb algunes de les seves aplicacions més radicals), atès que en cap cas no pretenia defensar l'acceptabilitat d'un realisme metafísic: proposava, en fi, un plantejament comú per a la nostra concepció del real, i aquest coincidiria amb la premissa constructivista que "la connaissance ne reflète pas une réalité ontologique *objective*, mais concerne exclusivement la mise en ordre et l'organisation d'un monde constitué par notre expérience" (Glaserfeld [1981] 1988: 27), supòsits que haurien seguit des de Giambattista Vico fins a Jean Piaget, per exemple.<sup>70</sup> Com ja anotava Paulhan ([1941] 1990: 117), "il n'y ait dans la *puissance des mots*, loin d'une observation précise, que l'effet d'une illusion"; il·lusió de la qual n' hauria fet el seu principi la tesi referencial objectivista moderada tot partint d'un tàcit *consensus sémantique* (el sentit intersubjectivament estable) que, paral·lelament a un *consensus perceptuel*, ens reflectiria una imatge comuna de la realitat; d'aquest estrany domini conformat a la mesura de la nostra mirada i avalat pel pacte de la paraula que faria dels miratges veritats:

Étrange domaine, où l'objet aussitôt se conforme à notre regard;  
et l'illusion régulière s'y découvre plus vraie qu'une vérité invisible.

Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes* ou *La Terreur dans les Lettres* ([1941] 1990: 131)

---

<sup>70</sup> Remetem a l'article de Glaserfeld (1981) on s'argumenta el constructivisme d'aquests autors i es traça una perspectiva històrica i filosòfica de l'epistemologia constructivista en la qual fins i tot s'estableix una interessant analogia entre el constructivisme i la teoria de l'evolució.



## 2. DE LA REFERÈNCIA EN L'ÀMBIT LITERARI: LES REALITATS DE LA FICCIÓ

Referring, in literature, is the *sine qua non* of the literary act;  
and literature, in the last analysis, must be literary *praxis*.

Anna Whiteside, *Theories of Reference*



## 2.1 De la referència *au réel*: de la realitat de la versemblança a la il·lusió de realitat

Et, lorsque Copernic était presque seul de son opinion, elle était toujours incomparablement plus vraisemblable que celle de tout le reste du genre humain. Or je ne sais si l'établissement de l'art d'estimer les vérisimilitudes ne serait plus utile qu'une bonne partie de nos sciences démonstratives.

Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux Essais* (IV, 2)<sup>71</sup>

Bona part dels estudis literaris que ha abordat el tema de la referència s'ha centrat sobretot en l'anàlisi de l'escriptura prototípicament considerada com a *realista*, perquè si la referència s'entenia, tal i com denunciava Lavis (1971: 15), tot confonent “réfèrent et réel”,<sup>72</sup> els textos presumiblement realistes esdevenien paradigmàtics d'una certa plausibilitat *literarioreferencial*. Això no obstant, i fins i tot pel que fa a aquests textos, s'anà generalitzant la idea de la impossibilitat que la literatura pogués referir de forma efectiva, atès que, progressivament, la crítica admetia que també el realisme no era sinó una modalitat de ficció; és a dir: una versemblança codificada (o convencionalitzada):

Il est vrai que l'absence du réfèrent peut se manifester de diverses façons [...] elle peut aussi se camoufler sous les apparences de la motivation. Les textes de ce type –par exemple les romans *réalistes*– atteignent ainsi non certes le niveau du vrai, c'est-à-dire, linguistiquement, la prise en charge par le signe d'un réfèrent, mais celui du vraisemblable, c'est-à-dire la ressemblance à un discours reconnu pour vrai (Arrivé 1969: 6-7)

Certament, i com apuntà Barthes (1970b: 87), “dans le roman le plus réaliste, le réfèrent n'a pas de réalité [...]: ce qu'on appelle *réel* [...] n'est jamais qu'un code de représentation (de signification): ce n'est pas un code d'exécution”;<sup>73</sup> però això no implicaria, tal i com acabaria deduint Barthes, haver de marginar la referència de l'àmbit literari, perquè ja sabem que referir no significa *referir a la realitat fàctica*, sinó, justament, a la seva conceptualització mitjançant una representació convencionalitzada (a partir d'un consens semàntic i perceptual, i d'una puntual construcció pragmàtica i de xarxes referencials internes o discursives). I per analogia amb aquest doble procés d'abstracció i actualització, bé podríem transferir a la literatura les mateixes hipòtesis referencials desenvolupades per al llenguatge

<sup>71</sup> Escrits sobre el 1704 i publicats el 1765. Citem per Kristeva [1969a] 1978: 147.

<sup>72</sup> Recordem que, quan Arrivé (1969: 6) postulà que “le texte littéraire n'a pas de réfèrent”, Lavis ho rectificà tot replicant que “Le réfèrent du texte littéraire n'est pas réel, mais fictif” (Lavis 1971: 15). Com hem assenyalat més amunt (sobretot a l'apartat 1.1.2), però, nosaltres no identifiquem *fictivi* amb *no real*, perquè allò que és imaginari també té existència a la nostra psique (té, per tant, una *realitat*); i és que caldria no oblidar que “la imagen es a la vez (realmente) la imagen e (ilusoriamente) lo imaginado” (Martínez Bonati 1981: 84).

<sup>73</sup> De tota manera, i com precisa Compagnon, haver pretès que un text realista fos un *code d'exécution* seria com considerar la literatura “un mode d'emploi” (Compagnon 1998: 133). Amb tot, insistirem aquí en el fet que el realisme no és sinó una modalitat d'invenció que està determinada, a més, per un específic punt de vista; i com recorda Pozuelo, les grans novel·les realistes de Balzac o Galdós, per exemple, es constitueixen, en definitiva, com una “arbitraria selecció de fenòmens cuya realidad es dependiente del esquema narrativo que predica pertinentes unos e impertinentes otros” (Pozuelo 1993: 105).

convencional, atès que l'únic que canviaria és la naturalesa ontològica del món de referència. Així doncs, abordarem algunes de les teories literàries que tindrien a veure amb el camp de la referència per tal de calibrar-ne la viabilitat a partir dels supòsits adduïts a les primeres seccions d'aquest treball. I en primer lloc, revisarem la qüestió a la literatura anomenada realista en tant que considerada tradicionalment com a referencial, fet que ens durà a examinar, en primera instància, la noció de la *mimesi* per tal d'ajustar pertinentment la seva no adscripció al concepte restringit de *còpia*, atès que el realisme no és ja sinó un dels miralls de la ficció.

### 2.1.1 Del concepte de la *mimesi* i de la ficció realista: les convencions de la representació

En funció del plantejament que hem esbossat en aquestes pàgines, no considerem justificat que es qualifiqui la literatura de no referencial pel fet que els seus enunciats no siguin *de realitat*, atès que, tal i com argumentàvem, no fóra pertinent barrejar la noció de la referència amb consideracions metafísiques a l'entorn de la naturalesa i propietats de l'ésser denotat. El referent, com havíem vist, pot ser de caràcter imaginari, i la dimensió real o fictícia del món que és representat en res no afecta el funcionament de la referència, ja que també al llenguatge convencional els referents ficticis són relativament habituals.<sup>74</sup> I és que, de fet, els mons imaginaris són reals, perquè “la predicación de existencia no puede confundirse con la predicación de realidad, como tampoco pueden confundirse sus respectivos contrarios –inexistencia e irrealidad o ficción” (Fernández 1990: 117). La qüestió, doncs, és que oblidàriem que estem parlant sempre de *representacions*, d'entitats no lògiques, així que la verificabilitat amb relació als objectes representats res no tindria a veure amb la versemblança que poguessin ostentar aquestes representacions respecte del nostre món d'experiència. I l'origen de les confusions podria trobar-se, en part, en les diferents lectures que hauria suscitat el concepte de la *mimesi* aristotèlica: com destaca Schaeffer, els sentits de *còpia* i de *representació* serien dos dels molts altres que hom podria deduir de l'ús que fa del mot l'Estagirita a la seva *Poètica*;<sup>75</sup> i entesa la *mimesi* sobretot com a *còpia* en demèrit de *representació*, hauria propiciat el de fet creure que un text realista és menys fictici que un de no realista:

la notion de *mimèsis* désigne selon les contextes soit une relation d'imitation, soit une relation de représentation. Dans le premier cas, la *mimèsis* sera conçue comme copie, alors

---

<sup>74</sup> Tal i com assenyàvem, els referents poden ser físics o psíquics, concrets o abstractes i, fins i tot, constructes culturals. Per tant, podem fer referència als *sàtirs* o a les *barpies*, per exemple, en tant que realitats culturals; o bé referir-nos a entitats l'existència de les quals no és per tothom acceptada. Hom pot no creure en Déu però bé referir-s'hi, i no es tractaria pas d'una referència nul·la o buida, sinó plena de contingut.

<sup>75</sup> L'autor segueix la interpretació de l'acurada traducció francesa de la *Poètica* aristotèlica duta a terme per Roselyne Dupont-Roc i Jean Lallot (Paris: Seuil, 1980). A diferència del que consideren aquests autors, però, Schaeffer sí que creu que totes dues nocions poden compatibilitzar-se tal i com veurem tot seguit. Això no obstant, val a dir que, com assenyala Compagnon, un dels sentits més importants que Aristòtil assigna al mot *mimesi* és el de *coneixement* (*Poètica*, 1448b 6); i així, *mimesi* no implicaria per força “ni copie ni réplique à l'identique: elle désigne une connaissance propre à l'homme, la manière dont il construit, habite le monde” (Compagnon 1988: 148). Dos autors que han desenvolupat aquest argument serien, per exemple, Frye (a *Anatomie de la critique*, 1957) i Ricœur (a la trilogia *Temps et Récit*, 1983-1985).



qu'en tant que synonyme de la relation de représentation elle serait définie au contraire comme objet sémiotique propre qui ne renvoie pas en arrière vers son origine (l'original imité) mais vers ses effets (notamment pragmatiques) (Schaeffer 1999: 103)

De fet, la *mimesi per representació* seria la pertinent en el cas del llenguatge verbal, atès que estem parlant d'entitats signíques. Qualsevol món referit per la llengua no seria sinó el fruit d'uns mitjans representacionals (o dispositius semiòtics) que operarien mitjançant una sèrie de convencions, i d'aquí també la coherència de la referencialitat virtual, atès que el dispositiu semiòtic lingüístic ens referiria sempre a conceptualitzacions i no pas a entitats sensibles. Així doncs, entesa la mimesi com a representació, hom podria alliberar-la de les restriccions d'una relació imitativa (és a dir, de sotmetre-la a les convencions que, per a nosaltres, regeixen el que entendríem per còpia de la realitat), atès que les representacions són entitats *intencionals* en el sentit que “ne valent pas pour elles-mêmes, mais sont à propos de quelque chose d'autre” (Schaeffer 1999: 105). I per això no seria en absolut pertinent, en parlar de representacions, la tendència a cercar paràmetres verificatius:

Une des difficultés que pose la notion de *représentation* –notamment dans le champ de la fiction– est due au fait que nous avons spontanément tendance à la penser en termes de vérité et de fausseté [...]. Bref, plutôt que de concevoir la représentation mentale comme un fait physique et les dispositifs représentationnels inventés par les hommes comme des faits symboliques, nous ramenons la notion de représentation comme telle à la représentation au sens logique du terme, c'est-à-dire que nous mesurons toutes nos représentations à l'aune de l'idéal vérificationniste, donc d'un usage très spécifique des facultés représentationnelles (Schaeffer 1999: 107-108)

Tant la representació mental com la simbòlica, doncs, ens remetrien a un quelcom extern, però amb total independència de la dimensió transcendental de l'objecte en qüestió, i dels específics condicionaments pel que fa a la formalització de l'operació representativa:

il est indéniable que la représentation mentale et la représentation symbolique sont des *structures sémantiques* au sens logique de cette expression, c'est-à-dire qu'elles sont toujours *au sujet de quelque chose*. Mais ceci ne signifie pas que la question de leur vérité ou de leur fausseté soit au centre de leur fonctionnement. En effet, la relation de renvoi est immanente à la nature même de la représentation (qu'elle soit mentale ou symbolique), indépendamment de la question de savoir si à l'objet auquel elle se rapporte du simple fait qu'elle *est* une représentation correspond effectivement un objet transcendant dans tel ou tel univers de référence. Autrement dit, avant même que la question de la vérité [...], la représentation a toujours déjà posé l'objet (auquel elle renvoie) *comme* objet représenté (Schaeffer 1999: 108-109)

Això no obstant, i com assenyala Schaeffer (1999: 103), còpia i representació no necessàriament serien incompatibles, motiu pel qual la *représentation* d'un discurs fictici deliberadament realista podria operar, en efecte, *par imitation* en funció dels paràmetres que, per a nosaltres, regulen la representació realista. En qualsevol cas, i si, com dèiem, la referència no hauria de donar-se només en tant que relació amb la realitat comunament admesa, sinó que hom també podria parlar d'una referència a mons possibles, no tindria sentit relegar la referència de l'àmbit ficcional. Per tant, i en funció del concepte mateix de la representació, tan fictici seria el text realista com l'irrealista, així que fins i tot en la construcció de mons fantàstics hom podria *referir* convencionalment en virtut que la funció referencial s'efectua de la mateixa manera “que l'on parle du monde réel ou d'un monde imaginaire. Nous voulons dire par là que ce sont les mêmes procédés linguistiques qui

permettent de renvoyer à une entité objectale, ou considérée comme telle” (Anscombe/Kleiber 2001: 12). Això no obstant, en el cas de la literatura anomenada realista, podríem pensar que la identificació referencial és més immediata que en el cas d’un text definit com a no realista, atès que el grau de complexitat de la construcció d’un món per part d’un autor podria ser proporcional al de la seva reconstrucció referencial per part d’un lector. Evidentment, ni el més exacte dels textos realistes podria representar la realitat *tout court*, perquè la realitat és, com vam veure, una abstracció; i per això el realisme que identifiquem en un text no és sinó una versemblança tipificada, una convenció les regles de la qual formen part del nostre coneixement compartit. El real, doncs, no seria sinó el versemblant “défini comme un code idéologique et rhétorique commun à l’émetteur et au récepteur”; i aquest versemblant asseguraria

la *lisibilité* du message par des références implicites ou explicites à un système de valeurs institutionnalisées (extra-texte) tenant lieu de *réel*. Ce n’est jamais, en effet, le *réel* que l’on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstruction *a posteriori* encodée dans et par le texte (Hamon [1973] 1982: 129)

Per consegüent, la *realitat* del text realista seria paral·lela a la conceptualitzada per la hipòtesi de l’objectivisme moderat: una realitat en part conformada per la llengua en funció de la nostra interacció amb el món sensible (i sempre sota els condicionaments de la nostra especificitat biològica), i també tipificada, en certa mesura, pels mateixos escrits amb què la verbalitzem en una determinada contextualització cultural i històrica:

si se procura establecer el grado de adecuación de un texto a la realidad, habrá que renunciar a todo tipo de relación ontológica y basarse, más bien, en aquello que aceptamos cotidianamente, y por lo común sin cuestionarlo, como realidad, en aquello que aprehendemos y describimos como realidad y que al ser verbalizado es, si no constituido, al menos co-constituido por la lengua de que nos valemos para verbalizarlo y, más específicamente, por los textos concretos en los que lo verbalizamos. No hablaremos, por tanto, de la realidad en sí ni del mundo en sí sino de los modelos interiores del mundo exterior puestos en juego por los comunicantes en el acto de comunicación (Reisz de Rivarola 1979: 120)

Així doncs, i a banda d’acceptar que un text *realista* és també aquell que compleix amb les convencions que ens el fan copsar com a tal, el que diríem que el consideréssim veritablement com a realista no seria tant l’autèntica existència dels seus referents com la seva possibilitat d’existència (és a dir, l’adequació d’aquests a la idea que en tenim col·legida del nostre món experiencial), tot considerant que “Le texte réaliste n’est en effet, peut-être, qu’une variété de discours de manipulation cherchant à faire croire à un lecteur (absent) [...] que le référent du discours existe, a existé, ou existera” (Hamon 1985: 502). I com és lògic, tampoc no seria aquí pertinent l’*axioma d’existència* que postulava la hipòtesi de la referencialitat forta sinó la lectura que en féu la tesi moderada; tesi que la literatura realista prendria tàcitament com a model tot pressuposant que el món descrit mantindria, respecte de la llengua que el descriuria, el mateix vincle que el llenguatge convencional estableix amb el món *real* que refereix. I en conseqüència, tant els autors com els lectors dels textos de ficció de caire realista

tiennent pour acquis que l’œuvre littéraire décrit des contenus qui sont effectivement possibles et en rapport avec le monde réel. [...] Vu ainsi, le réalisme n’est donc pas uniquement un ensemble de conventions stylistiques et narratives, mais une attitude fondamentale concernant les relations entre l’univers réel et la vérité des textes littéraires.

Dans une perspective réaliste, le critère de la vérité ou fausseté d'une œuvre littéraire et de ses détails est fondé sur la notion de possibilité (possibilité qui n'est assurément pas de nature purement logique) par rapport à l'univers réel (Pavel [1986] 1988: 63)

Tanmateix, no haurien de menystenir-se les *convencions estilístiques* que menciona Pavel, atès que la formalització del text tindria a veure amb el procés referencial precisament en virtut que, pel fet de no poder copsar veritablement l'autèntica realitat, ens n'hauríem conformat una idea tipificada que es correlacionaria amb un també codificat sistema de representació que seria el que ens permetria de reconèixer aquell text com a realista. I això seria determinant perquè, per analogia amb el llenguatge convencional, com dèiem, un text fictici realista assumiria el mateix procediment referencial que el que postulava la tesi objectivista moderada, però a mesura que el text s'allunyés de les convencions formals pel que fa a la representació de la realitat, seria la tesi constructivista la que explicaria el seu procés de referència; però no perquè un text menys realista fos més fictici, sinó perquè, en allunyar-se del model prototípic de realitat, reclamaria un grau més elevat de constructivisme.

De fet, les convencions pel que fa a la representació de la realitat també es donarien, per exemple, en les arts visuals, ja que allò que fa *realista* una imatge no depèn en absolut d'una autèntica semblança amb el real, sinó d'un tipus de representació convencionalitzat (Goodman [1968] 1976: 49).<sup>76</sup> I fins i tot les representacions que anomenem icòniques serien falses des d'un punt de vista *épistémologiquement rigorigiste* (Schaeffer 1999: 114), per bé que plausibles pragmàticament parlant. Com anota Hamon, doncs, "Pour un lecteur (comme pour un spectateur de tableau ou de spectacle), le réel soit d'abord le *cohérent*" (Hamon [1973] 1982: 134); i més que de realisme hauríem de parlar, com ho anomenà Barthes (1968), d'un *effet de réel*, d'una il·lusió de realitat aconseguida mitjançant una sèrie de convencions representacionals que ens posicionarien, a més, en una perspectiva fonamentalment antropomòrfica i antropocèntrica, equiparable, en definitiva, "au *point de fuite* du tableau illusionniste et scénographique inventé par la Renaissance" (Hamon, *ibid.*, 153). I seria la *coherència*, més que no pas l'*existència*, allò que regiria la representació de la realitat; coherència, per tant, dirigida pel subjecte referidor que esdevindria, en fi, l'*auctoritas* d'aquella *ficcio* realista. I per tal de justificar la plausibilitat d'aquest *effet de réel*, doncs, caldria postular, segons Hamon:

que le référenciateur est doté d'une autorité, d'une sincérité (il ne cherche pas à tromper) et d'une compétence lui permettant d'assumer et d'assurer cette référence. L'effet de réel passerait donc essentiellement par un effet d'autorité; et l'effet d'autorité ne passe peut-être que par un effet de (la) cohérence. De fait, de nombreux théoriciens et écrivains ont souligné l'importance de la cohérence interne de l'œuvre pour provoquer l'effet de réel [...]. Pour le lecteur [...] l'effet de réel n'est que la conséquence de la perception d'un effet de structure, réinterprété lui-même comme effet d'autorité. La croyance à l'existence des faits relatés passe non pas par la connaissance de ces faits, mais par la créance (le crédit) que le lecteur attache à tout structurateur de faits, l'auteur absent qu'il déduit de la structure même du texte. (Hamon 1985: 502-503)

---

<sup>76</sup> Ho certifica el fet que, en observar un objecte per mitjà de la lent d'un microscopi, no podríem identificar aquella imatge amb l'objecte en qüestió malgrat que sabem que es tracta de la mateixa entitat però augmentada. I de la mateixa manera, l'hiperrealisme en les arts visuals pot acabar essent no realista si bandreja el principi de la versemblança; principi que, en el cas de les imatges, molt clarament reclama una valoració *irrealista* de l'objecte, atès que la percepció visual res no té d'aprehensió espontània (García Berrio/Hernández 1988: 136).

I és que, com anotà Lévy, hauríem de distingir le *réel* de la *réalité*, tot entenent per *réalité* la realitat conceptualitzada, i per *réel* la realitat natural de la qual aquella en seria el signe.<sup>77</sup>

Le réel, en somme, se distingue de ce qu'on appelle communément la réalité, plus justement, la représentation de la réalité, puisque la réalité elle-même –scientifiques, philosophes et critiques littéraires sont de nos jours d'accord sur au moins ce point– on n'en sait pas grand-chose. La représentation de la réalité implique la perception d'un objet, cette chaise ou cette table, et sur tout un discours sur cet objet. La représentation fait référence à un objet mais, est-il nécessaire de le répéter, elle n'est pas cet objet. Elle est prise dans un système référentiel qui fait abstraction de l'objet pour se substituer à lui, ne donnant qu'une notion de l'objet. Elle est, pour prendre une expression de Clément Rosset, le double du réel, son illusion.<sup>78</sup> (Lévy 1987: 834)

Certament, aquest *système référentiel qui fait abstraction de l'objet* no és sinó el que anomenàvem *referència virtual*, perquè ja sabem que els mots no concreten la seva referència, sinó que la generalitzen. I si podem reconèixer un objecte com a integrant d'una determinada classe malgrat les seves específiques particularitats, és gràcies a una sèrie de trets discriminadors (per l'acompliment de les condicions d'aplicabilitat), o bé per una semblança prototípica (amb l'element més característic de la categoria en qüestió), que eren els dispositius rectors de la referència virtual. Per tant, no és diriment per a la referència el fet d'assenyalar una taula convencional o bé la que s'ubica en una estança de la realitat d'Emma Bovary, atès que totes dues serien els referents virtuals relatius a l'expressió referidora *taula*.

De fet, Compagnon ja havia anotat que, un cop assumit que “Le monde est toujours déjà interprété, car la relation linguistique primaire a lieu entre des représentations, non entre le mot et la chose, ni entre le texte et le monde” (Compagnon 1998: 114), la teoria literària moderna concebria el realisme ja no “comme un reflet de la réalité mais comme un discours qui a ses règles et conventions, comme un code qui n'est ni plus naturel ni plus vrai que les autres” (*ibid.*, 124). I en conseqüència, i tot entenent el realisme com a *effet formel*, l'autor apuntava que la qüestió ja no seria: “Comment la littérature copie-t-elle le réel?”, sinó: “Comment nous fait-elle croire qu'elle copie le réel?” (*ibid.*, 126); preguntes que imitaven les que havia plantejat Hamon uns anys abans en un número especial de la revista *Tangence* (núm. 44, juin 1994) dedicat als estudis sobre la referència en literatura, on Hamon precisava que la qüestió ja no era la de preguntar-se “Comment la littérature fait-elle référence au réel?”, sinó “Comment la littérature nous fait-elle croire qu'elle se réfère au réel?” (Hamon 1994: 14). Aquest canvi de paradigma quant a la noció del realisme, doncs, en res no hauria d'afectar les consideracions sobre la referència literària, perquè aquesta pèrdua de la ingenuïtat pel que fa al nostre coneixement i representació de la realitat seria equiparable a la que hauria propiciat el pas de la tesi objectivista clàssica del sentit a la teoria

---

<sup>77</sup> Per tal d'argumentar aquest desfasament entre la realitat i la nostra manera de representar-nos-la, Lévy addueix el conegut intent del matemàtic Benoît Mandelbrot de mesurar la costa bretona, ja que la conclusió que va treure l'investigador és que la longitud de la línia costera resulta que depenia de l'escala de mesura (el treball en qüestió, «How Long Is the Coast of Britain? Statistical Self-Similarity and Fractional Dimension», es publicà l'any 1967 a la revista *Science, New Series*, vol. 156, núm. 3775, pp. 636-638). Com assenyala Lévy (1987: 834), doncs, el matemàtic copsà “qu'avec chaque niveau de précision, la côte grandit, allant jusqu'à l'infini quand on veut tenir compte des moindres grains de sable, du moindre mouvement brownien, c'est-à-dire du réel et du hasard lui étant intrinsèque. Le travail de Mandelbrot marque d'une manière évidente la disparité entre le réel et les moyens dont nous disposons pour l'exprimer. Le langage, qu'il soit mathématique ou naturel, ne peut nous en donner qu'une idée”. Com veurem més endavant, just el que pretindrà fer Ponge és retornar-li el *réel* a la *réalité*. I en això consistirà, de fet, la seva poètica.

<sup>78</sup> Lévy segueix aquí el treball de Rosset *Le Réel et son double: essai sur l'illusion* (Paris: Gallimard, 1976).

objectivista moderada. En resum: el pas de creure que els signes són de les coses, a creure que són d'una representació que ens en fem. Des d'una perspectiva lingüística, doncs, res no tindria més coherència, atès que, un cop ja alliberats de les restriccions derivades de les consideracions ontològiques pel que fa a la verificabilitat dels referents, el sentit intersubjectivament compartit a l'entorn de la realitat que fonamenta la tesi objectivista moderada podria perfectament correlacionar-se amb les *convencions de representació* verbals de la realitat en el cas de la literatura realista.<sup>79</sup>

Això no obstant, i a causa d'aquella lectura esbiaixada del concepte de la mimesi aristotèlica de què parlàvem, s'hauria tendit a concebre la *referència a la realitat* més com a *còpia* que no pas com a *representació*, motiu pel qual hom n'hauria esperat quasi un *simulacre* (es a dir, que allò designat pel text fos “un semblant qui passe pour réel”; Schaeffer 1999: 94); i per aquest motiu, un cop acceptat que aquell discurs verbal que, tradicionalment, es jutjava com a realista no era sinó el fruit d'un conjunt de convencions, en alguns casos se li va arribar a denegar a la literatura tota possibilitat d'efectiva referència:

Le réalisme, courant littéraire qui a inlassablement poursuivi l'idéal de la précision référentielle, a été à maintes reprises décrit comme un pur ensemble de conventions discursives et textuelles. Et puisque le langage ne peut jamais copier la réalité, la convention réaliste est tout aussi arbitraire et non référentielle qu'un autre (Pavel [1986] 1988: 145)

Certament, la intenció d'aquestes paraules de Pavel era la de justificar un estudi de la ficció literària allunyat ja dels condicionaments de la crítica mimeticorealista, atès que just aquest autor considerava que “les textes de fiction utilisent les mêmes mécanismes référentiels et modaux que les emplois non fictionnels du langage” (Pavel, *ibid.*, 173), és a dir, que la *realitat* que podria reflectir un text de ficció no era menys real que la que pogués reflectir un text convencional; però el que denota el fragment amunt reproduït és una noció molt restringida –i força generalitzada– de la funció referencial, perquè cal recordar que la referència no vol dir només referir a *la* realitat convencionalment tipificada (tesi objectivista moderada), sinó també referir a *una* realitat concebuda i estilísticament explicitada per una particular configuració significant (tesi constructivista). Amb tot, fou precisament el fet de copsar que la realitat no podria ser referida sense un tamís modelitzador (tamís que avui assumiria la noció de la referència virtual tot reemplaçant la utòpica referència actual) el motiu que va fer que es qüestionés la mateixa capacitat de representació de la realitat per part del llenguatge (i d'aquí l'*effet de réel* del qual parlà Barthes i el camp metafòric de l'il·lusionisme que es generà); circumstància que, al seu torn, afectava la consideració sobre la capacitat referencial dels textos literaris en funció de la concepció restringida que es tenia de la referència.

Vegem, doncs, les propostes que sorgiren a l'entorn d'aquest descrèdit pel que fa a l'efectiva capacitat de representació del llenguatge i com això revertí en els plantejaments a l'entorn de la referència en l'àmbit literari.

---

<sup>79</sup> I és per això que, en un text de Flaubert, per exemple, cada descripció “se trouve justifiée, sinon par la logique de l'œuvre, du moins par les lois de la littérature: son sens existe, il dépend de la conformité, non au modèle, mais aux règles culturelles de la représentation” (Barthes ([1968] 1982: 85).

## 2.1.2 Miralls trencats: «L'illusion référentielle» i «L'effet de réel»

Els apropaments a la qüestió de la referència en l'àmbit literari es vinculaven, com hem vist, sobretot a la literatura realista, atès que hom hauria associat referencialitat amb realisme; i fins i tot, referencialitat amb literalitat, ja que se suposava que un discurs no translàtic reflectiria millor la realitat tot essent, al seu torn, més referencial. I d'aquí també la tendència a jutjar la poesia com a no referencial, atès que, objecte resultant d'una activitat de *poiesi* i sovint paradigma de les formes translàtiques, el poema semblaria retreure's de les consideracions referencials, tot i que llavors això seria transferible a qualsevol manifestació literària, atès que, com dèiem a l'Obertura, mimesi és *poiesi*, és a dir, creació (ficcio). En qualsevol cas, però, el descrèdit a l'entorn de les possibles representacions veritablement realistes, com dèiem, generà un seguit de qüestionaments sobre la referència; i malgrat que més endavant parlarem específicament de la referència en poesia, hauríem d'abordar aquí un important treball de Riffaterre relatiu al llenguatge poètic titulat «L'illusion référentielle» (1978b), perquè just la teoria referencial que defensem nosaltres es fonamentarà en el caràcter *il·lusori* de la realitat (tot i que, al nostre judici, és precisament l'operació referencial del llenguatge qui dona coherència i estabilitat a aquesta imatge que tenim il·lusòria del món que ens envolta). La proposta de Riffaterre, però, es perfilava des d'una perspectiva diferent, perquè la *il·lusió* de què parla el crític seria el miratge per mitjà del qual el lector creu que un text es refereix al món quan no seria així, atès que, per a Riffaterre, si bé en el llenguatge ordinari els mots es refereixen a les coses, això no succeiria en el llenguatge poètic. Per a ell, tot poema estaria indefectiblement alienat de la realitat i, en conseqüència, mai no parlaria de res que fos exterior a si mateix tot evidenciant l'autoreferencialitat. Certament, no tots els poemes bandegen la realitat convencional (i Ponge en serà un clar exemple), però els que creen el seu món imaginari no per això deixarien de referir, perquè mitjançant la tesi constructivista podríem dir que un poema refereix, per mitjà de la seva específica configuració lingüística, al món que justament crearia la seva específica configuració lingüística, i no que aquesta especificitat verbal li restés capacitat referencial. Però analitzem pas a pas la proposta de Riffaterre.

A un article anterior («Le poème comme représentation», de 1970), l'investigador ja havia postulat que a un lector de poesia no li caldria buscar referents extratextuals, sinó que en tindria prou tot reconeixent les unitats del codi lingüístic, perquè el poema, que generaria el seu propi mecanisme d'interpretació, “loin de se modeler sur un objet non verbal, se plie aux impératifs d'associations sémantiques et formelles entre les mots” (Riffaterre 1970: 404). Per tant, el text sols aparentment ens conduiria cap a les coses, ja que, “en fait, la représentation poétique est fondée sur une référence aux signifiants” (*ibid.*, 418). Riffaterre ja distingia llavors dos eixos semàntics: el *vertical* que relacionaria paraules i coses (el de la significació convencional), i l'*horitzontal* que seria el relatiu a les relacions que s'establirien entre els mateixos mots i, en especial, entre ells i el *mot* (o grup de mots) *noyau* que es constituïria com el generador del mecanisme interpretatiu d'aquell poema en qüestió; i aquesta distinció entre els eixos vertical i horitzontal seria el germen del que, a «L'illusion référentielle», anomenarà, *signification* i *signifiance*, nocions sobre les quals insistirà al llarg de tots els seus articles. Vegem-ho:

Tout se joue dans la différence entre *signification* et *signifiance*. Dans le langage quotidien, les mots semblent reliés verticalement, chacun à la réalité qu'il prétend représenter [...]. Mais en

littérature, l'unité de signification, c'est le texte lui-même. Les effets que les mots, en tant qu'éléments d'un réseau fini, produisent les uns sur les autres substituent à la relation sémantique verticale une relation latérale qui, se constituant au fil du texte écrit, tend à annuler la signification individuelle que les mots peuvent avoir dans le dictionnaire. Le lecteur qui essaie d'interpréter la référentialité aboutit au non-sens: cela le force à chercher le sens à l'intérieur du nouveau cadre de référence donné par le texte. C'est ce nouveau sens que nous appelons signifiante. La signifiante, c'est-à-dire le *conflit avec la référentialité apparente, est produite* et régie par les propriétés du texte, dont la première est que le texte est sujet à un double parcours (Riffaterre [1978b] 1982: 93-94)

I aquest *double parcours* consistiria en el següent:

un texte est lu deux fois en entier. La première lecture, heuristique, parcourt la page de haut en bas, du début à la fin du poème. C'est au cours de cette lecture qu'on saisit la signification (non la signifiante), la fonction mimétique des mots; c'est aussi à ce stade que le lecteur perçoit les incompatibilités ou remarque, par exemple, qu'une certaine expression n'a pas de sens à moins d'être interprétée comme métaphore, ironie, métonymie ou autre. [...] La seconde phase de lecture, phase herméneutique, est rétroactive: tandis qu'il progresse au fil du texte, le lecteur se rappelle ce qu'il vient de lire et en modifie sa compréhension à la lumière de ce qu'il décode maintenant. Il effectue ainsi un décodage structural: tandis qu'il avance dans le texte, il en vient à reconnaître que des énoncés successifs sont en fait équivalents. Ils apparaissent alors comme des variantes de la même matrice structurale. Le texte est perçu comme variation sur une structure, thématique, symbolique ou autre, et c'est cela qui constitue la signifiante. (Riffaterre [1978b] 1982: 96-97)

En resum, Riffaterre distingiria la *significació*, que seria el resultat de la descodificació dels signes des del punt de vista d'una representació *realista* (descodificació que resultaria d'una primera lectura del poema, la lectura que el crític anomenaria *heurística* i per la qual el lector veuria, mitjançant la seva competència lingüística, a complir *l'hypothèse selon laquelle la langue est référentielle*; Riffaterre [1978a] 1983: 16), de la *significància*, que seria el resultat d'una lectura ja hermenèutica, una segona lectura retroactiva que sublimaria la descodificació convencional de la primera i per la qual totes aquelles *agramaticalitats* que haurien estat percebudes pel lector podrien copsar-se ja en funció d'un tipus especial d'estructura que revelaria el text com a *un tout sémantique unifié* i mai no dirigit envers la representació de la realitat mundana. Per tant, la *significance* seria, alhora, el principi unificador i l'agent d'obliquïtat semàntic a partir del qual el text poètic generaria el seu propi mecanisme d'interpretació. I en el pas de la significació a la significància, a més, Riffaterre hi identificaria l'*interpretant* (Riffaterre [1978a] 1983: 107), és a dir, aquella noció peirceana entesa com la instància instruccional que fa que hom interpreti plausiblement un signe (ja que *tot* el poema operaria com a signe).

Certament, no és fàcil donar compte de la proposta de Riffaterre sense una certa prolixitat, però ell mateix la sintetitzava amb una sola sentència: que "un poème dit une chose et veut dire autre chose" (Riffaterre [1978b] 1982: 91); és a dir: segons l'autor, la poesia no és referencial perquè no ens representaria la realitat convencionalitzada, motiu pel qual tampoc no podria llegir-se literalment. El mètode de Riffaterre seria, en efecte, molt útil per a l'estudi de certs textos; i les seves anàlisis sobre Ponge, com veurem, seran *formalment* molt productives, però només des d'una perspectiva procedimental, perquè no podríem acceptar les premisses teòriques que les fonamenten. De fet, el mateix Ponge les rebatria, ja que és un poeta que mai no tindrà cap altra fita que la de referir la realitat; i en tant que el seu

discurs ens referiria a la realitat tal i com ell la concebia, no podríem dir que el seu llenguatge no fos, com provarem de justificar, literal. I és que Ponge mai no subscriuria que un poema “dit une chose” amb la intenció de “dire autre chose”, ja que sempre féu gala que allò que deien els seus textos era allò que, realment, volien dir: “Quand on me demande: qu’est-ce que ça veut dire? Je réponds: ça veut dire ce que ça dit” (Ponge a Cerisy, 431).

Seguint amb la teoria de Riffaterre, però, és interessant el que en dedueix Compagnon. Hom hi podria veure, certament, el rastre de la no referencialitat que es dedueïa de la teoria de la funció poètica de Jakobson, però no és així. Riffaterre expressava que, al poema, la unitat de sentit no seria el mot sinó el text sencer, motiu pel qual “les mots perdraient leurs références particulières pour jouer les uns avec les autres dans le contexte et produire un effet de sens nommé *signifiance*”; però com ens fa notar Compagnon,

alors que, pour Jakobson, le contexte était en vérité du hors-texte, c’est-à-dire le réel, et que la fonction référentielle y était précisément attachée, le contexte n’est autre, chez Riffaterre, que du texte (du co-texte, si l’on veut), et la signifiance littéraire s’oppose à la signification non littéraire à peu près comme Saussure séparait la valeur (relation entre signes) et la signification (relation entre signifiant et signifié) (Compagnon 1998: 130-131)

Així doncs, Riffaterre no concebria l'*extralingüístic* sinó en tant que l'*extratextual*, i per aquest motiu, l'única funció referencial possible que assignaria a un poema seria la de referir a altres textos, tot identificant referència amb intertextualitat. I en efecte, així conclou Riffaterre el seu article: “le texte poétique est autosuffisant: s’il y a référence externe, ce n’est pas au réel –loin de là. Il n’y a de référence externe qu’à d’autres textes” ([1978b] 1982: 118).<sup>80</sup> I com anotarà Compagnon (1998: 141), si bé en una primera època, després de la teoria de Jakobson, hom jutjava la poesia d'autoreferencial en tant que replegada sobre si mateixa, llavors hom l'obria envers els llibres, envers la biblioteca, i tot substituint *le livre du monde* pel *monde des livres*.<sup>81</sup>

Evidentment, una relació de referència pot establir-se en virtut d'una interpretació intertextual, atès que, en el reconeixement de referents, tot el lector és lliure de fornir-se de les fonts que cregui oportunes –les pistes de les quals li haurien d'haver estat donades pel text. El fet, però, és que no tot poema funciona tal i com ho descriu el procediment de Riffaterre. L'origen de la seva teoria es trobava, com dèiem, en haver copsat la impossibilitat de poder descriure, fefaentment, la realitat. I com que Riffaterre no dubta que el *real* és inaccessible, parlava d'*il·lusió referencial* en comptes de *referencialitat* per tal d'advertir sobre la falsa creença que ens duria a pensar que abordem veritablement la realitat en

---

<sup>80</sup> La noció d'*intertext* fou introduïda per Bakhtine i revitalitzada per Kristeva dins l'àmbit de l'estructuralisme francès (*vid.*, per exemple, Greimas/Courtés [1979] 1990: 227 i ss.; i [1986] 1991: 146 i ss.). Una classificació de les diferents formes de relació entre els textos, es pot llegir a Genette (1982), qui distingeix el fenomen general de la *transtextualitat* (inevitable *trànsit* de materials textuals –tant materialment com imaginativament– en la nostra cultura) del de la *intertextualitat* (en tant que presència efectiva d'un text en un altre i tot establint, en aquest cas, les diverses tipologies de citació). Les represes, en efecte, poden ser més o menys literals i més o menys explícites, i ser-hi per diversos motius tot complint diverses funcions. Ho veurem a la darrera secció de la referència en la poesia (3.5).

<sup>81</sup> Com precisa Compagnon (1988: 127), també Barthes, sota l'argument d'autoritat de Plató (per a qui el poeta no copiava sinó una còpia de la realitat, tal i com es llegeix a la *República*), la realitat no seria ja sinó un *réel déjà écrit*, i així ho afirmava a *S/Z*: “l'artiste *réaliste* ne place nullement la *réalité* à l'origine de son discours, mais seulement et toujours, si loin qu'on puisse remonter, un *réel déjà écrit*, un code prospectif, le long duquel on ne saisit jamais, à perte de vue, qu'une enfilade de copies” (Barthes 1970b: 173).



comptes d'una representació de la mateixa (quan, de fet, la referència de la tesi moderada ja pressuposa que la realitat no és sinó una conceptualització del real). I per aquest motiu, Riffaterre hauria ponderat la lectura *interpretativa* del text en demèrit de la referencial presumptament fal·laciosa:

L'existence d'une réalité non verbale en dehors de l'univers des mots est indéniable. Toutefois, la croyance naïve en un contact ou une relation directe entre mots et référents est une illusion [...]. Les mots, en tant que formes physiques, n'ont aucune relation naturelle avec les référents: ce sont les conventions d'un groupe, arbitrairement liées à des ensembles de concepts sur les référents. [...] Néanmoins, les usagers de la langue s'accrochent à leur illusion que les mots signifient dans une relation *directe* à la réalité, pour des raisons pratiques, et cela d'autant plus qu'ils ont des choses une idée en partie façonnée par les concepts mêmes du signifié, comme si les mots engendraient la réalité. Tout comme l'illusion intentionnelle substitue à tort l'auteur au texte, l'illusion référentielle substitue à tort la réalité à sa représentation, et à tort tendance à substituer la représentation à l'interprétation que nous sommes censés en faire (Riffaterre [1978b] 1982: 92-93)

Com dèiem, però, la tesi objectivista moderada ja compta que no podem copsar la realitat *tout court*, motiu pel qual el que argumenta és, justament, la plausibilitat referencial d'aquesta il·lusió de realitat, d'aquesta idea de realitat que comparteixen tots els individus i que s'explicita mitjançant la referència virtual; és cert que no podem substituir la *réalité à sa représentation*, però la qüestió és que, de fet, així ho fem, perquè és aquesta la nostra possibilitat d'aprehendre la realitat. I també és cert que, en certa mesura, els mots *engendrent la réalité*, perquè si acceptem que hem conceptualitzat *el real* per tal de concebre la noció de *realitat*, el pensament no és fàcilment discernible del llenguatge, ja que són les paraules, en definitiva, les que donen forma als nostres pensaments: “Nous pensons non seulement dans une langue, mais aussi par l'intermédiaire d'une langue. Et c'est ce que nous entendons quand nous disons que la langue est la forme de notre pensée” (Schaff [1964] 1967: 5). Certament, Riffaterre considerava que la primera lectura d'un text poètic, la que anomenava referencial, operava sols com a decodificació; i jutjava que, per mitjà d'aquesta lectura, el text es referiria a la realitat *tout court*; però com que, per a ell, “les textes littéraires ne parlent jamais d'états de choses qui leur soient extérieurs”, postulà el pas envers la significància, que operava ja com a procés d'interpretació. Al nostre judici, però, els textos poètics també poden parlar d'allò que els és *extern*, i fins i tot podrien referir-se a la realitat convencional; i tal i com l'entendem nosaltres en funció de la tesi de l'objectivisme moderat, tota lectura referencial pressuposa ja que la realitat no és el *real* sinó una dimensió conceptualitzada, és a dir: una *il·lusió*. I és que, tal i com assenyalàvem a l'Obertura, la poesia no ha de ser no referencial pel fet de ponderar la seva especificitat lingüística, ja que just d'aquesta especificitat lingüística en derivarien les claus del dispositiu d'interpretació que reclamaria el text en funció de la construcció referencial que hauria dut a terme per tal de projectar la seva pròpia realitat (ja fos aquesta una d'imaginària o bé una de les infinites modelitzacions de la convencional), perquè en la poesia parlariem més aviat d'una referencialitat constructivista en tant que tot poema acostuma a crear, malgrat que no necessàriament, el seu univers de referència.

Molts dels estudis que s'han fet ressò de la teoria de Riffaterre incideixen en el fet que el pas de la significació a la significància és el que va de la mimesi a la semiosi (Navajas 1985: 39; Pinson 1995: 29), però la mimesi no hauria d'entendre's, com hem anotat repetidament, en tant que *reproducció immediata* de la realitat, atès que hom ha de conceptualitzar allò que vol representar; i la representació estarà, en aquest cas, mediatitzada pel llenguatge, ergo

mimesi ja és semiosi. Certament, fou Barthes qui havia estat el primer en parlar d'*illusion référentielle* al seu article «L'effet de réel» (1968), tot i que, en aquest cas, no és que l'autor li denegues a la literatura capacitat referencial: és que Barthes jutjava que el llenguatge convencional tampoc no podria ser referencial, perquè com que entenia per referència l'aprehensió factual de la realitat (és a dir, sols la que, utòpicament, postulava la tesi objectivista clàssica), s'adonava, en canvi, que “le récit plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes” (Barthes [1968] 1982: 89). Així doncs, el real només podria dimanar d'una il·lusió, d'un efecte connotat pels artificis de les regles del discurs realista, qüestió en la qual hi estarien més implicats els significants que no pas els significats. I seria, segons Barthes, la presència, en un text pretesament realista, de certs detalls concrets allò que desencadenaria la il·lusió referencial. Es tractaria, com en el cas de les narracions de Flaubert, per exemple, “de ce qu'on appelle couramment le *réel concret* (menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, paroles redondantes)”, i de com aquestes presències, que es buidarien de significat per a aparèixer com a coses veritablement reals (la “*représentation* pure et simple du *réel*”), apareixerien així “comme une résistance au sens” i tot confirmant “la grande opposition mythique du vécu (du vivant) et de l'intelligible” (Barthes, *ibíd.*, 86-87). És a dir, que seria la connotació de realitat d'aquests detalls designats allò que propiciaria que depassessin llur naturalesa signica per tal de significar-se com a efectives realitats:

Sémiotiquement, le *détail* concret est constitué par la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant; le signifié est expulsé du signe [...] C'est là ce que l'on pourrait appeler l'*illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci: supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le *réel* y revient à titre de signifié de connotation; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier [...]; c'est la catégorie du *réel* (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un *effet de réel* (Barthes [1968] 1982: 89)

I com exposava el mateix Barthes unes ratlles més avall, en aquesta il·lusió realista s'hi perfilaria, de fet, “la désintégration du signe” (*ibíd.*, 89), circumstància amb la qual no estariem d'acord en absolut, atès que en cap cas la nostra defensa de la referència no passa per negar la funció signica, ans al contrari: el que es tractaria és d'aprofundir en la seva capacitat de representació. En qualsevol cas, de totes les crítiques que va rebre l'article de Barthes, ens interessa, especialment, la de Prendergast que recull Compagnon:<sup>82</sup>

D'abord, Barthes nie que le langage en général ait une relation référentielle au monde, mais si ce qu'il dit est vrai, s'il peut dénoncer l'illusion référentielle, s'il peut donc dénoncer la vérité de l'illusion référentielle, alors c'est qu'il y a quand même moyen de parler de la réalité et de référer à quelque chose qui existe, c'est donc que le langage n'est pas toujours, pas complètement inadéquat (a Compagnon 1998: 136)

I tot seguint el raonament de Prendergast, el que perfila Compagnon a propòsit de les conclusions de Barthes és que la referència intervé just “au moment même où elle est niée, comme condition même de la possibilité de cette négation”, perquè, en efecte, “Qui dit illusion dit réalité au nom de laquelle dénoncer cette illusion”, ja que “si la réalité est

<sup>82</sup> Extreta de Christopher Prendergast *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 69.

l'illusion, quelle est la réalité de cette illusion?" (Compagnon 1998: 137).<sup>83</sup> Dos anys més tard de l'article «L'effet de réel», Barthes tornava a parlar de la descripció *realista* a *S/Z* (1970b). Aquest cop, però, l'autor ja hauria modificat el seu ideari: mitjançant una particular analogia entre un escriptor i un pintor, i tot seguint el raonament en funció d'aquesta imatge (amb un rerefons de platonisme), insistia en el fet que el realisme seria un codi de representació, i que, en qualsevol cas, l'escriptor hauria de transformar *le réel* en *objet* (és a dir, que hauria de conceptualitzar-lo segons el seu enquadrament, segons la seva *vue*), perquè l'acte de referència no es produiria entre el llenguatge i un referent *real* (que era el que postulava la tesi de la referencialitat forta), sinó entre un codi (el lingüístic) i un altre codi (en aquest cas, el que regiria les convencions de la descripció verbal realista):

Toute description littéraire est une vue. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même: l'embrasure fait le spectacle. Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui (plus important que son chevalet), devant une collection ou un continu d'objets inaccessibles à la parole sans cette opération maniaque [...]; pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le *réel* en objet peint (encadré); après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture: en un mot: le dé-peindre (dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code). Ainsi le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel: ce fameux réel, comme sous l'effet d'une peur qui interdirait de le toucher directement, est *remis plus loin*, différé, ou du moins saisi à travers la gangue picturale dont on l'enduit avant de le soumettre à la parole: code sur code, dit le réalisme. C'est pourquoi le réalisme ne peut être dit *copieur* mais plutôt *pasticheur* (par une *mimesis* seconde, il copie ce qui est déjà copie) [...]. Ainsi, dans le réalisme même les codes ne s'arrêtent jamais (Barthes 1970b: 61-62)

I és que tota referència al real ens remet, sempre, a una *illusion de réalité*, perquè la realitat del real no és sinó il·lusòria; una imatge conceptualitzada i comunament admesa; però en tant que *il·lusió*, i com deia Martínez Bonati (1981: 80), un fet real de la nostra vida psíquica, i un fet al qual hi podem fer referència mitjançant la paraula.

I si la realitat és un miratge del real, un món imaginari fóra el real d'una realitat. Vegem ara, doncs, la referència als reals imaginaris.

---

<sup>83</sup> Així mateix, Compagnon també critica aquesta expulsió de la significació que menciona Barthes i per la qual hi hauria un passatge directe i immediat del significat al referent, perquè llavors aquest *effet de réel* o *illusion référentielle* "serait une hallucination"; i en virtut d'aquesta premissa, resulta que ens trobaríem que "aucun langage n'est référentiel, aucune littérature n'est mimétique, à moins que Barthes ne veuille donner comme modèles du lecteur Don Quichotte et Madame Bovary, victimes de la puissance hallucinatoire de la littérature" (Compagnon 1998: 138).



## 2.2 De la referència als mons possibles: de la virtualitat del món real a la realitat dels mons ficticis

Al principi, Déu creà el cel i la terra. La terra era caòtica i desolada, les tenebres cobrien l'oceà i l'esperit de Déu batia les ales sobre l'aigua. Déu digué: «Que hi hagi llum». I hi hagué llum. [...]

Déu acabà la seva obra al dia sisè i, el dia setè, reposà de tota l'obra que havia fet.

*Gènesi* (I, 1, II, 1)<sup>84</sup>

Shakespeare creà el món en set dies.

El primer dia féu el cel, les muntanyes i els abismes de l'ànima.

El segon dia féu els rius, els mars, els oceans

i els altres sentiments—

i els donà a Hamlet, Juli Cèsar, Antoni,

Cleopatra i Ofèlia, [...]

perquè els posseïssin, ells i els seus descendents, pels segles dels segles.

Marin Sorescu, «Shakespeare»<sup>85</sup>

Com acabem de veure, la identificació de la noció de la *referència* amb la d'una *referència a la realitat convencional* hauria fet dels textos literaris realistes l'objecte idoni per als estudis sobre la referència literària, atès que aquests textos es consideraven menys ficticis que no pas els no realistes; com ja vam apuntar, però, “la fictionalité est une question de degré”, perquè “tout texte se caractérise par un certain *taux de fictionalité*” (Kerbrat-Orecchioni 1983: 133), i com exemplarment assenyala Pozuelo ([1991] 1997: 257): “la verosimilitud no es condició de ser *más real* sino precisamente el argumento de ser propiamente ficcional”. En qualsevol cas, el cert és que els estudis a l'entorn de la ficció tot sovint s'haurien vist condicionats per aquella concepció restringida de la mimesi aristotèlica, per la qual cosa es considerava més fefaent un text fictici realista (en tant que vinculat a la idea de la mimesi com a còpia), que no pas un de fictici no realista. Amb tot, cal recordar que no hi hauria “une modalité de représentation spécifiquement fictionnelle et qui se distinguerait d'une modalité factuelle”, ja que, “du point de vue psychologique il n'existe guère de différences entre les opérations représentationnelles induites par la lecture d'un récit historique et celles induites par la lecture d'un récit fictionnel” (Schaeffer 1999: 109). Això no implicaria,

---

<sup>84</sup> Versió catalana dels textos originals duta a terme pels monjos de Montserrat. La traducció de la Bíblia començà el 1926 amb el P. Bonaventura Ubach, i el projecte culminà el 1970. Citem per la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, des del portal de la Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives. Disponible a l'enllaç: <[http://www.lluivives.com/servlet/SirveObras/jlv/12048621999195962976846/p0000001.htm#I\\_10\\_>](http://www.lluivives.com/servlet/SirveObras/jlv/12048621999195962976846/p0000001.htm#I_10_>). [Data de la consulta: 4 d'abril de 2009].

<sup>85</sup> El poema pertany al volum *Poeme* (București, 1967). Reproduïm per una còpia que ens facilità el professor Virgil Ani la primavera de 2003. Aquesta versió catalana (que resta encara inèdita) la dugueren a terme ell i altres membres de la Societat Romanesa-catalana «Ramon Llull» aquell mateix any. Els versos originals són els següents: “Shakespeare a creat lumea în șapte zile./În prima zi a făcut cerul, munții și prăpăstiile sufletești./În ziua a doua a făcut râurile, mările, oceanele/Și celelalte sentimente—/Și le-a dat lui Hamlet, lui Iulius Caesar, lui Antoniu,/Cleopatrei și Ofeliei, [...]/Să le stăpânească, ei și urmașii lor, în vecii vecilor”.

evidentment, “qu’il n’y ait pas de différences entre les deux expériences”, sinó que aquestes “se situent autre part qu’au niveau du statut des représentations induites” (Schaeffer, *ibíd.*). I aquesta *autre part* podria trobar-se en el procés de la construcció referencial. Com sabem, un text de ficció (fos o no realista) podria referir de forma plausible a la realitat que, efectivament, hauria creat aquell discurs de ficció tal i com un de convencional podria referir a la realitat comunament admesa. Però si bé postulàvem, per a la ficció realista, la idoneïtat d’aplicar la teoria objectivista moderada, per a la no realista resultaria més adient la tesi constructivista en tant que el món fictici no necessàriament tindria el món convencional com a model, tot i que hauríem de tenir en compte que no hi ha construccions de mons ficticis purs, i que de la mateixa manera com la tesi objectivista reclama un cert grau de constructivisme, tampoc la constructivista podria desenvolupar-se totalment al marge de l’objectivista. Vegem, doncs, els límits i la naturalesa de la projecció referencial als mons ficticis a partir de dos plantejaments teòrics diferents des dels quals podrem examinar el fenomen i que ens duran a argumentar que, en definitiva, tot procés referencial és dinàmic i que té un fonament pragmàtic.

### 2.2.1 De la plausibilitat dels mons ficticis: camps de referència i mons possibles no realitzats

Val a dir que, per a alguns autors, la realitat comunament admesa ja és un perfecte constructe lingüístic talment com la realitat d’una ficció, així que el plantejament referencial no podria ser altre, des d’aquesta perspectiva, que constructivista, tot essent llavors la ficcionalitat sols un paràmetre dirimit per les convencions que establiria cada època:

Las construcciones literarias están reguladas por convenciones, y se evalúan de acuerdo con el sistema de normas poéticas que prevalezca en cada caso. [...] Lo que al final venga a ser la ficción literaria o la no literaria, o incluso la realidad, depende de criterios convencionalizados dentro de sistemas de acción social, y no de la realidad como tal, o del arte como tal [...]; las obras literarias y sus propiedades están definidas por el sistema de la LITERATURA, no al contrario. (Schmidt [1984] 1997: 238)

Efectivament, ja havíem vist que la realitat és una dimensió conceptualitzada i convencionalitzada; i també és cert que allò que anomenem literatura també està regit per unes convencions culturals (podríem preguntar-nos, per exemple, fins a quin punt les *Cròniques* de Ramon Muntaner es considerarien literatura en una altra època), però no acceptaríem que entre la nostra noció de la realitat i la construïda per un text literari no hi hagués cap diferència, per bé que defensem la referencialitat en ambdues dimensions. Com assenyala Kerbrat-Orecchioni (1983: 134), els textos literaris i els no literaris “ne fonctionnent pas de la même manière, ni symétriquement”, i en el cas de la literatura realista, per exemple, “c’est la fiction qui joue à faire-semblant [...] et non l’inverse” (*ibíd.*). Com ja havíem apuntat, doncs, “Ce n’est pas du côté des propriétés internes de l’énoncé qu’il faut espérer découvrir l’essentiel des indices de fictionnalité”, sinó “*incontestablement les informations extra-textuelles qui jouent le rôle décisif*” (*ibíd.*, 135): és a dir, que seria la realitat convencional la que donaria pas a les realitats fictícies malgrat que, en algun moment, els límits que les separessin es fessin inadvertibles, ja que nosaltres no les considerem

ontològicament equiparables.<sup>86</sup> Tanmateix, i amb independència que creguéssim o no que la tesi referencial constructivista és la idònia amb relació al llenguatge convencional, el cert és que el món fictici traçat per una obra literària no és sinó un constructe de l'activitat lingüística i textual, per la qual cosa la interdependència aquí entre món i llenguatge seria incontestable, i qualsevol temptativa d'interpretació implicaria "hacer hipótesis concretas sobre determinados aspectos de esta interdependencia" (Harshaw [1984] 1997: 123). De fet, fins i tot en el cas de la literatura anomenada realista aquesta interdependència fóra, per a nosaltres, evident, i que llavors creguéssim oportú aplicar la tesi objectivista moderada no implicava menystenir l'aspecte constructiu que seria el propi de tota creació verbal; sols que, en aquest cas, la construcció s'hauria fet per analogia amb el món convencional, i la relació de referència s'hi establiria ensems anàlogament. Així doncs, i en tant que seria manifest "que la référence n'est pas à confondre avec la réalité empirique et qu'elle échappe à l'épreuve de la vérité", el que caldria és considerar-la "d'un point de vue rhétorique et poétique à la fois", perquè "La construction de la référence constitue alors un possible effet littéraire" (Roy 1994a: 5): és a dir, analitzar la projecció referencial del text de ficció no revertiria sinó en l'estudi de la viabilitat i la coherència de la representació imaginària traçada per l'autor, així que, "Parallèlement à l'intelligibilité du monde, la référence littéraire pourrait bien indiquer une problématique de l'intelligibilité de la création" (*ibid.*, 6). I per tant, exposarem aquí dues propostes diferents que s'han plantejat a l'entorn de la creació de mons ficticis per tal d'indagar els seus dispositius de construcció referencial: la de Benjamin Harshaw (1984) i la de Lubomír Doležel (1988).<sup>87</sup> La importància de la tesi de Harshaw és que, justament, estableix com a condició per a la l'existència d'una obra literària la construcció del que anomenarà un camp de referència intern (és a dir, d'una dimensió de referència específica en la qual es projectarien els enunciats ficticis); i pel que fa a la teoria dels mons possibles de Doležel, el determinant és que es tractarà d'una teoria aliena a la tradició mimeticorealista, motiu pel qual la construcció imaginària de la realitat fictícia ja no es trobaria, si més no, *a priori*, condicionada per les convencions de la semàntica ni l'estilística realistes, i tot alliberant-se així, l'àmbit de la creació, del concepte de *còpia* inferit de la mimesi aristotèlica. Vegem-ho.

---

<sup>86</sup> En qualsevol cas, però, Kerbrat-Orecchioni coincidiria amb Schmidt quant al fet que la ficcionalitat no podria abordar-se sinó "dans le cadre pragmatique de la communication littéraire, du système de normes, socialement et historiquement déterminé, qui la régit, et par rapport à une consigne de lecture que notre éducation nous a inculquée" (Kerbrat-Orecchioni 1983: 135-136). També en l'àmbit hispànic Pozuelo subscriuria el mateix argument: "es la obra la que pone las condiciones de su descifrado y la que prevé parte de las estrategias de su descodificación, pero la obra en el conjunto de mediaciones pragmáticas de la enciclopedia del lector, de la cultura y de su competencia literaria institucionalmente regulada y enseñada y transmitida" (Pozuelo 1994: 282).

<sup>87</sup> Lògicament, no podem abordar aquí el vastíssim camp de la ficció. Només exposarem, i molt sumàriament, alguns dels trets de les teories d'aquests dos autors per tal de poder contextualitzar i argumentar la nostra proposta pel que fa a la qüestió de la referència als mons ficticis. Amb tot, voldríem apuntar també l'important treball d'Albadalejo (1986) relatiu a la teoria dels mons possibles. Aquest autor parteix de la base d'un model de món (compartit per autor i lectors) en funció del qual s'establirien tres modalitats de creació: el primer tipus seria el de la realitat objectiva, és a dir, aquí el món designat coincidiria amb el nostre món d'experiència. Es tractaria, doncs, d'un món no fictici i seria el relatiu als textos històrics i periodístics, i podria validar-se en funció del criteri de la verificabilitat (Albadalejo [1986] 1998: 58). El segon tipus seria el de la ficcionalitat versemblant; és a dir, es tractaria d'un món que no és el de l'experiència però que bé podria ser-ho, i malgrat regir-se per les seves pròpies regles, aquestes no estarien en contradicció amb les del món convencional (*ibid.*, 58-59); i el tercer tipus de món, que seria fictici i no versemblant, es correspondria al de la literatura fantàstica (*ibid.*, 59). De tota manera, com que en un mateix text podem trobar elements de diverses tipologies, en aquest cas, seria el món de màxim nivell semàntic el que marcaria la jerarquia.

Un text literari no és, evidentment, un aplec indiferenciat de proposicions aïllades, sinó tota una dimensió de referència creada *ad hoc*, i seria aquesta dimensió allò que Harshaw ([1984] 1997: 127-128) anomenà un *camp de referència intern*; és a dir, un àmbit que s'establiria en tant que xarxa de referents interrelacionats de diversa espècie que el text hauria construït (espais, personatges, idees, situacions) i al qual el mateix text s'hi referiria, perquè “una obra literaria construye su propia realidad al tiempo que la describe simultáneamente” (Harshaw, *ibíd.*, 130). I així, una obra literària podria definir-se, per a aquest autor (tot i que segons una definició necessària però no suficient), com a text que projectaria, com a mínim, un camp de referència intern (CRI) amb el qual es relacionarien els significats dels mots que constituïssin aquell text en qüestió (*ibíd.*, 135). Val a dir, però, que el text no seria idèntic al CRI, sinó que podria depassar-lo, perquè alguns dels significats dels mots “pueden, o pueden al mismo tiempo, estar relacionados con Campos externos al CRI y que existen de manera independiente” (*ibíd.*, 135). Certament, no hi ha ficcions pures en el sentit que una construcció verbal, per ser intel·ligible, no pot ser una construcció *ex nihilo*; però la qüestió és que un text fictici no sols dependria del seu camp de referència intern, atès que podria també abraçar, i sense comprometre el seu estatut de ficció, *camp de referència externs* (CREX) que serien

todos aquellos campos de referencia exteriores a un texto dado: el mundo real en el tiempo y en el espacio, la Historia, una teoría filosófica, concepciones ideológicas, los conceptos de la naturaleza humana, otros textos. Un texto literario puede o bien referirse directamente a referentes procedentes de dichos campos de referencia externos o bien invocarlos (Harshaw, *ibíd.*, 147)

Per tant, “los significados dentro de los textos literarios se relacionan no sólo con el campo de referencia interno (el cual, en efecto, es privativo de los mismos) sino también con campos de referencia externos”; dualitat que, com assenyala Harshaw, seria just el tret essencial de l'estatut literari (*ibíd.*, 147). I és que, en definitiva, la construcció de tot camp de referència intern estaria configurada d'acord amb els camps de referència externs, atès que, inevitablement, “necesitamos el conocimiento del mundo para dotar de sentido a una obra de ficción, construir los marcos de referencia a partir de material disperso, llenar lagunas”, etc. (Harshaw, *ibíd.*, 157). En efecte, i com ja havíem apuntat, el món convencional i un de ficcional deliberadament creat mai no podrien ser equiparables, perquè el segon dependria del primer; i és per això que la referència constructivista és, en certa mesura, vicària de l'objectivista moderada. Seguint, però, amb el camp de referència intern de la construcció ficcional, val a dir que es concebria com un pla paral·lel al nostre món circumdant, motiu pel qual totes dues dimensions podrien compartir referents individuals o fins i tot marcs sencers de referència (Harshaw, *ibíd.*, 155); podrien, doncs, compartir personatges, espais o esdeveniments malgrat que cadascun dels camps es desenvolupés seguint les seves pròpies directrius, atès que la trajectòria d'un personatge històric en un text de ficció, per exemple, podria, evidentment, viure una vida diferent de la històricament documentada; i així, cadascun d'aquests mons (o plans de realitat) tindria “su propia continuación fuera de los referentes compartidos”, y “por lo que a cada uno de ellos se refiere, los elementos compartidos constituyen meros puntos dentro de una continuidad coherente. En el caso de los campos de referencia externos, tenemos más información fuera del texto dado” (*ibíd.*, 155). Des d'aquesta perspectiva, per tant, un fragment literari podria interpretar-se en funció de diversos marcs de referència, “en el mundo ficticio o en el mundo real, como parte de diferentes hipótesis de interpretación” (*ibíd.*, 125). I en conseqüència, es donaria una referència directa tant als camps externs com a l'intern, i a uns referents i marcs de referència que podrien ésser compartits (*ibíd.*, 157), motiu pel qual si bé la teoria



constructivista podria fonamentar totes aquelles referències al CRI i que no fossin anàlogues o compartides amb l'extern, les pròpiament relatives al CREX es podrien argumentar mitjançant la hipòtesi de la tesi referencial objectivista moderada.

Pel que fa a la teoria dels mons possibles, en canvi, el més adequat fóra aplicar únicament la teoria constructivista. De fet, la distinció que fa Doležel entre els textos descriptius (per a ell considerats com a *no* ficticials) i els textos ficticials coincideix amb els postulats de la referencialitat objectivista i amb els de la constructivista, respectivament, atès que, si bé els textos descriptius haurien de ser representacions del món real, d'un món o, més aviat, *del* món preexistent a l'activitat textual, els textos ficticials preexistirien als seus mons, per la qual cosa els mons de ficció dependrien, lògicament, dels textos constructivistes que els haurien donat forma. I és que, en aquest cas, la construcció no vindria tant donada pels procediments textuais de recuperació anafòrica (que era el tipus de constructivisme que vinculàvem als textos objectivistes), sinó en tant que creació d'una idea específica de món. I així, hom entendria que, per a Doležel, l'existència ficticial dels mons possibles es constrenyeria a una semàntica intensional, perquè si hom no podria pressuposar res exterior al text, l'estructura de món estaria determinada per les formes d'expressió, motiu pel qual aquest món fictici podria ser, per la mateixa circumstància, manipulat lliurement pel text (Doležel [1980] 1997: 121).<sup>88</sup> Certament, havíem exposat que entre el món real i els ficticials no hi tindria a veure la naturalesa ontològica pel que fa a la viabilitat de la referència, però també apuntàvem que no serien equiparables ni intercanviables. Per començar, el món ficticial seria incomplet a diferència del convencional, ja que, evidentment, un escriptor només en dóna compte d'una infinitíssima part en funció d'allò que creu que cal ésser focalitzat per a dur a terme l'objecte de la seva obra, però just aquesta incompleció seria necessària per a l'eficàcia estètica de la nostra aprehensió d'aquest món fictici (Doležel [1988] 1997: 85), atès que els espais buits són tant o més importants que la resta (i aquí podríem recordar, per exemple, les teories del lector model, del lector que aniria omplint de sentit allò que el text no podria sinó referir de forma fragmentària). I així mateix, si bé certs paràmetres dels mon ficticials no podrien ser alterats (no podríem dir, per exemple, que Emma Bovary va viure fins als cent anys), les versions de la realitat convencional, en canvi, sempre són susceptibles d'ésser alterades (Doležel [1988] 1997: 89), ja que, curiosament, la fluctuància il·lusòria de la realitat convencional s'oposa a la irrepetible cristal·lització del món fictici que ens és representat en un text determinat. Això no obstant, caldria precisar que el text ficticial tampoc no seria una entitat inamovible ni fossilitzada, perquè el món fictici creat per l'obra podria veure's reconstruït en qualsevol moment per les activitats de lectura i interpretació dels receptors del text, però per bé que "el texto de ficción puede caracterizarse como una serie de instrucciones mediante las cuales el mundo ficcional ha de ser recuperado y reconstruido" (Doležel, *ibíd.*), poden haver-hi moltes versions escrites d'un mateix esdeveniment real, però només una per a cada encarnació d'un de fictici. En

---

<sup>88</sup> Com recull Albadalejo ([1986] 1998: 41 i ss.), hom podria partir, com va establir Petöfi (1975: 87 i ss.), d'una estructura triangular en la qual trobaríem el *Sinn* i el *Bedeutung* fregeans però associats a les nocions d'intensió i extensió, respectivament. I al seu torn, en comptes de parlar del sentit i de la referència d'un *signe* aïllat, hom podria parlar del d'una *expressió lingüística* que abraçaria tot un text (com a les Consideracions Conceptuals havíem determinat que també un poema sencer podria actuar com a signe homogeni). I a partir d'aquí, l'extensió es vincularia a la intensió en tant que element incorporat al text com a intensió: "el análisis del contenido, que para una teoría y crítica extrínseca era estudio de la realidad denotada por el texto literario y se localizaba en el ámbito de la extensión, se ha trasladado desde ésta al área de la intensión [...]; de este modo, es en punto a su intensionalización como interesa la extensión" (Albadalejo [1986] 1998: 50). És a dir: en el moment en què un text crea el seu món de referència, aquest s'equipararia a l'àmbit de l'extensió, però en tant que món *construït* pel text, no podríem sinó parlar de sentit intensional.

qualsevol cas, però, la identificació de referents del món ficcional es veuria condicionada per l'especificitat d'aquest món fruit de la construcció textual, però no el sentit ni l'abast interpretatiu d'aquesta referència, atès que podria actualitzar-se diversament en funció la lectura que se'n fes.

La importància de la teoria dels mons possibles, doncs, és que hauria permès d'esborrar la frontera entre els textos ficticis *realistes* i els textos ficticis *fantàstics* o *meravellosos* (Doležel [1988] 1997: 79 i ss.). Efectivament, la semàntica constructivista d'aquesta teoria hauria alliberat la ficció de les restriccions imposades per la semàntica mimètica tradicional, la que assimilava el terme de mimesi amb el de còpia i jutjava les ficcions en funció d'un model de món únic que, per suposat, seria el convencional entès com a *real*.<sup>89</sup> I conseqüentment, ja no hi hauria una doble semàntica per a la ficcionalitat, és a dir, no seria pertinent parlar de ficcions realistes oposades a ficcions fantàstiques, perquè la semàntica dels mons possibles no exclou que es construeixin mons ficticis similars o anàlegs al real. Per aquest motiu, el realisme i la literatura fantàstica no diferirien pel que fa al seu grau de ficcionalitat, sinó en tant que “modalidades estilísticas de un estatuto ontológico igualmente ficcional” (Pozuelo 1994: 267). I així, no seria menys fictícia “ni tiene por qué ser más verosímil la novela realista del XIX, que la de un viaje fantástico de ciencia-ficción. El lector actúa construyendo imagen de mundo igualmente en uno y otro caso” (*ibíd.*).

Certament, també en el cas dels mons possibles hom podria reconèixer referents del món real. Com anotàvem, aquests mons serien entitats autònomes, res no hi hauria fora del text, però com vam explicar en postular les premisses de l'objectivisme moderat (1.3), és a partir del que anomenem realitat que podem concebre la ficció. I de fet, la semàntica dels mons possibles no deriva sinó d'una ontologia *realista* denominada *Actualism* (Doležel [1980] 1997: 99 i ss.) que és la que pressuposa que existeix un món empíricament observable —que seria el nostre món experiencial— i que, *a posteriori*, hi hauria els *altres* que serien constructes de la ment humana i als quals hi accediríem mitjançant canals semiòtics específics (els mons ficticis de les imatges propiciats pel codi de les representacions visuals, etc.). Així doncs, els mons ficticis literaris només serien accessibles des del món real mitjançant el canal semiòtic de la literatura, així que el món real participaria en la formació dels mons fictivals tot proporcionant models per a la seva estructura.

En resum, no fóra exacte declarar que el llenguatge literari no pot referir: hom podria postular la referencialitat dels textos ficticis anomenats realistes en virtut de la referència virtual de la tesi objectivista moderada (juntament amb les convencions que caracteritzarien la representació verbal d'aquestes creacions); i pel que fa als textos ficticis no realistes, hom

---

<sup>89</sup> Tal i com assenyala Doležel ([1988] 1997: 69), com que d'ençà de Plató i Aristòtil el pensament estètic occidental ha estat condicionat per la idea de la mimesi, la ficció tot sovint s'ha jutjat en funció de la realitat, és a dir, en tant que imitació d'entitats factuais. Com apuntàvem més amunt (2.1.1), el terme de *mimesi* emprat per l'Estagirita no implicaria necessàriament la reproducció del real, però sí que ponderava la idoneïtat de la versemblança, per la qual cosa la mimesi ha estat progressivament assimilant-se al concepte tradicional de realisme (és a dir, tot partint de la idea d'un únic món que, per suposat, seria el convencional, i de les seves convencions de representació); i una obra crítica paradigmàtica en aquest aspecte seria la clàssica d'Erich Auerbach *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, del 1942. La crítica mimètica, doncs, interpretaria tot objecte fictici en tant que representació d'una entitat del món real. I així, en el cas de no disposar de cap particular factual atribuïble al fictici, es diria “que los particulares ficcionales representan universales reales (tipos psicológicos, grupos sociales, condiciones existenciales o históricas)”, etc. (Doležel [1988] 1997: 71-72). Per consegüent, el referent fictici *Otelo* seria el referent relatiu a la gelosia; o *Sancho*, el dels homes prudents i humils. I així, “Mediante la aplicación de la función mimética universalista, las funciones literarias se transforman en ejemplos categorizados de la historia real” (*ibíd.*, 72-73).

podria postular l'aplicació del constructivisme; però no amb motiu que els textos realistes fossin menys ficticis, sinó perquè els no realistes no tindrien, presumiblement, el model de la realitat convencional al qual emular per mitjà de les mencionades convencions (tot i que, com sempre hem apuntat, ni la ficció més fantàsica podria abstrèure's totalment de la nostra concepció de la realitat, atès que no hi ha creacions *ex nihilo*). Lògicament, podrien donar-se transferències de continguts des del món real als ficticis (marcs històrics, personatges, etc.) i sense cap mena de restricció o condicionament, perquè tenint en compte que “tout référent existant connu (Paris, Napoléon, etc.) est déjà conceptualisé”, l'autor de la ficció no estaria sotmès “à aucune contrainte, à aucune condition d'exactitude historique ou géographique” (Issacharoff/Madrid 1995: 245-246). Ara bé: un cop que una entitat de la nostra experiència penetra en un món fictici, modifica el seu estatut ontològic (Doležel [1988] 1997: 82-83). Vegem ara, doncs, aquestes connexions entre la realitat convencional i la realitat ficcional.

### 2.2.2 Interseccions entre les realitats convencional i ficcional: el fonament pragmàtic de la construcció referencial

Tant des de la perspectiva de Harshaw com des de la de Doležel, com hem vist, seria possible, i sense que s'haguessin vulnerat els supòsits de llurs teories, que hom trobés en una ficció un element reconeixible de la realitat convencional, però mai no s'acceptaria que s'establís una identificació entre l'element que apareix a la ficció i el de la realitat comuna, perquè en el cas que es tractés d'un individu, per exemple, és cert que hi hauria una relació entre l'individu històric i tots els possibles ficticis que es poguessin crear, però no serien indèntics, perquè si bé no hi hauria diferència ontològica entre els mons ficticis realistes i els no realistes, sí que n'hi hauria entre el món convencional i tots els ficticis en tant que aquests esdevindrien *mons possibles no realitzats* (Doležel, *ibid.*, 80). Des d'un punt de vista aliè a la teoria dels mons possibles, però, el criteri fluctuaria. Hom acceptaria que, en efecte, quan trobem en un text literari “référénts réels, leur statut n'est pas assimilable à celui du monde réel [...]. [Du] fait même qu'ils se trouvent dans un contexte fictif, ou parce qu'ils côtoient des noms propres imaginaires, subissent une certaine *contamination*” (Issacharoff/Madrid 1995: 246), però en no estipular-se un marc teòric que regulés aquesta transferència d'entitats, l'estatut d'un referent històric en un text de ficció, per exemple, seria equívoca, “puisqu'il se situe dans un *no man's land* entre le réel et l'imaginaire” (*ibid.*, 246). Per a una semàntica dels mons possibles, en canvi, no hi hauria confusió possible: tots els personatges i espais dels mons ficticis serien *ficticis* en virtut que tota entitat ficcional és ontològicament homogènia (Doležel, *ibid.*, 80), per la qual cosa no importaria que *també* a la realitat existís una ciutat com París o un individu com Napoleó, ja que això no faria menys fictici el 'Napoleó' de *Le rouge et le noir* o el 'París' de *Rayuela*, per exemple.

Com havíem assenyalat, bona part dels problemes de la referència en l'àmbit literari derivava del fet de confondre referència i realitat convencional. Certament, nosaltres sempre hem defensat la *realitat* dels referents ficticis; i així, i malgrat que diferents ontològicament, des del punt de vista de la referència ens podríem preguntar, tal i com ho féu Whiteside-St.Leger Lucas (1994: 109), “Pourquoi supposer que le Napoléon de l'historien serait plus réel, plus vrai, que celui dans *Le rouge et le noir*, par exemple?”. En

efecte, en un cas com aquest ens estariem referint a dues entitats anomenades “Napoleó”: al *construït* per les dades històriques que disposem, i al *construït* per Stendhal; el primer tindria les característiques que li adjudica la història, i el segon no seria sinó la imatge d’un heroi militar idealitzat. I el mateix succeiria, per exemple, amb el Dublín de Joyce, atès que el fet que un espai ficcional “cuenta con un correlato geográfico externo en nada modifica su naturaleza ficticia; lo único que hace es potenciar el carácter ilusorio inherente a la experiencia de la ficción por parte del lector” (Garrido Domínguez 1996: 721). En virtut de la homogeneïtat ontològica dels espais i éssers dels mons fictivals, el mencionat “Dublín” no seria menys fictici que el “País de les meravelles” d’Alicia, ergo no podria identificar-se referencialment amb la ciutat empírica. Genette, per exemple, parla llavors del que ell anomena *intransitivitat* (concepte que, com és manifest, estaria en consonància amb el de l’*autoreferencialitat*). De fet, la noció l’associa Genette a les entitats literàries que no tindrien correlats externs; i així, quan es tractés d’un personatge imaginari sense cap correlat real, com que “ne désigne personne en dehors du texte”, parlariem d’una “désignation qui tourne sur elle-même et ne sort pas de sa propre sphère”, perquè “Le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle” (Genette [1991] 2004: 115); però el mateix succeiria, segons el seu criteri, en el cas que l’entitat sí que tingués un correlat al món real, perquè, per a Genette, *chaque emprunt* que el text de ficció li fa a la realitat “se transforme en élément de fiction, comme Napoléon dans *Guerre et Paix* ou Rouen dans *Madame Bovary*. Il est donc intransitif” (*ibid.*). Com veiem, doncs, també Genette subscriuria la homogeneïtat ontològica dels espais i éssers dels mons fictivals, però el que nosaltres entendríem per *constructivisme referencial* en tant que el text de ficció es refereix al seu món imaginari al mateix temps que el construeix, per a Genette no seria sinó *intransitivitat* en tant que considera que el text de ficció no pot referir; i això en virtut, justament, del “caractère fictionnel de son objet, qui détermine une fonction paradoxale de pseudo-référence, ou de dénotation sans dénoté” (Genette, *ibid.*, 114). De fet, l’origen d’aquesta noció el situa Genette en l’àmbit formalista, és a dir, pel caràcter “d’*intransitivité* que les poétiques formalistes réservaient au discours poétique”, i tot entenent per *intransitivitat* aquell fenomen per mitjà del qual una significació seria “inséparable de sa forme verbale –intraduisible en d’autres termes, et donc destiné à se faire incessamment *reproduire dans sa forme*” (*ibid.*). Aquesta intransitivitat, doncs, la traslladaria Genette al text fictici (atès que ja vam apuntar que ell separava *ficció* narrativa i dramàtica, de *dicció* poètica); i així, “Dans les deux cas [la dels textos poètics i la dels narratius ficticis], cette intransitivité [...] constitue le texte en objet autonome et sa relation au lecteur en relation esthétique, où le sens est perçu inséparable de la forme” (*ibid.*, 115). Com veurem a la propera secció, nosaltres no marginarem la poesia de l’àmbit de la ficció; i com sostenim en aquestes pàgines, defensem la plausibilitat referencial relativa als mons ficticis, però el que es pot copsar aquí és que el plantejament de Genette derivaria d’aquella lectura restrictiva de la funció poètica de Jakobson, d’aquella que jutjava que el text poètic no podria sinó referir-se a si mateix.<sup>90</sup> Però si bé és cert que en la poesia *le sens est perçu inséparable de la forme*, això no vol dir que no pugui referir, sinó que la referència es produirà condicionada per l’especificitat formal del missatge en qüestió. I el mateix succeiria amb els textos ficticis no poètics, atès que si assenyalàvem que l’obra literària no és sinó un constructe de l’activitat lingüística i textual, la interdependència entre el món creat i la configuració verbal que l’hauria fet possible seria incontestable. I cal recordar aquí com Harshaw ([1984] 1997: 130) apuntava que els textos literaris poden construir el seu camp de referència al mateix temps que s’hi refereixen (és a dir: que construeixen la seva pròpia realitat ensems que la descriuen). I també des de la teoria dels mons possibles es fa evident

<sup>90</sup> De fet, ja Barthes (1964: 149) havia assenyalat que “pour l’écrivain, écrire est un verbe intransitif”, tot incidint en la qüestió de l’*autoreferencialitat*.

la “interdependencia entre construcción textual y constitución del referente” (Pozuelo [1991] 1997: 263).

Per altra part, caldria precisar que el referent literari es veuria sotmès a certes modificacions, perquè com anotava Whiteside-St.Leger Lucas (1994: 109) tot seguint amb l'exemple del Napoleó de *Le rouge et le noir*, “L’imagination du lecteur y joue son rôle aussi. Le lecteur reconstitue le référent de Stendhal, du narrateur, et des autres personnages à sa façon”. Certament, també als textos no literaris la interpretació de la referència pot variar (tot i que no prou com perquè perilli el *sens objectif intersubjectif stable* amb què associem un referent), però els referents fictivals mai no es fixen definitivament, perquè en tant que productes de l’activitat textual, no podrien ser sinó dinàmics. Com assenyalava la mateixa Whiteside<sup>91</sup> a «Theories of reference» (1987), un dels articles fonamentals pel que fa a la referència en l’àmbit literari, tot lector és conscient de la ficcionalitat dels referents que apareixen en una obra literària en tant que el resultat de l’activitat imaginativa de la creació d’un text: “For the literary reader [...] the referent is first and foremost a textually created, that is, imagined construct” (Whiteside 1987: 195). I aquests referents, com a constructes textuales que són, mai no podrien resoldre’s fàcticament, atès que “referring in literature is a cumulatively semio-semantic process: a dynamic transcontextual linking of referents, as they evolve from referent to referent, from context to context” (Whiteside 1987: 188). I cada context de referència, a més, no sols es vincularia amb altres referents puntuals, sinó que s’incardinaria en altres mons: els mons que tot acte literari fa entrar en interacció: “Already contexts of reference lead us not just to other referents, but to different worlds: the writer's world, the reader's world, and the fictional worlds each and both create” (*ibid.*, 189). En conseqüència, aquesta perspectiva seria equiparable a la de la semiosi il·limitada de Peirce, atès que, així com un signe mai no podria identificar-se amb el seu objecte, sinó que es veuria progressivament diferit en virtut de les seves instàncies interpretants (que ens anirien donant cada vegada més informació però que, indefectiblement, ens durien a altres signes i així *ab infinitum*),<sup>92</sup> talment es produiria el procés de la referència literària, en el qual mai no s’acabaria de fixar el referent.

El que volia argumentar Whiteside mitjançant la seva proposta de la referencialitat dinàmica, però, era el fonament pragmàtic de tota identificació referencial, atès que, de fet, tot referent “is determined by contexts of production and reception” (Whiteside 1987: 191). I fins i tot en un text de presumpta clara transparència referencial, la interpretació no tindria per què ser evident, ja que un autor ens trasllueix la informació tot explicitant uns elements i ocultant-ne d’altres, i mitjançant aquesta geografia d’absències i de presències, el lector (re)construirà l’àmbit referit (en parlarem a la coda final, al capítol 7.5). I així, i com defensà Roy, la referència literària pertanyeria a l’àmbit del discurs i caldria fins i tot integrar-la al dedins de les operacions de llegibilitat, perquè hom hauria d’admetre que

la fonction de représentation n’est pas réservée à une sémantique de la langue pas plus que les objets d’un réel empirique ne constituent tout le représentable. En pratique, la représentativité devient un facteur parmi d’autres de la lisibilité d’une œuvre littéraire du langage (Roy 1994b: 68)

---

<sup>91</sup> Whiteside i Whiteside-St.Leger Lucas són la mateixa persona; la diferència en el cognom es deu al fet que l’autora canvià d’estat civil, així que, en funció de la data dels seus treballs, la citarem d’una o d’una altra manera segons ella ho consignà.

<sup>92</sup> Com assenyalà Peirce (2.303), tot signe determina el seu interpretant a fi que aquest es refereixi a l’objecte del qual ell mateix n’és signe; i al seu torn, l’interpretant esdevé també signe tot produint-se així una trajectòria significativament mai no finita.

I és que la qüestió, en definitiva, fóra que “la référence est partie intégrante de l'énonciation”, i que tota estructura enunciativa “implique (*a fortiori* dans le texte littéraire) un émetteur et un récepteur” (Whiteside-St.Leger Lucas 1994: 110). Si ho recordem, havíem anotat (1.1.2) que Strawson (1950) feia dependre la possibilitat de la referència a la intenció de l'emissor; i nosaltres no rebatiem aquest plantejament, sinó que pressuposàvem la capacitat referencial de la funció sígnica (funció que durien a terme, efectivament, els parlants). En el cas de la literatura, doncs, serien els autors dels mons imaginaris els qui crearien els referents ficticis dels seus mons; referents, que, al seu torn, seran co-modelats, en grau variable, pels lectors d'aquests referents construïts. I si la referència, en suma, no és sinó constitutiva del sentit (en tant que interpretem els sentits dins d'un marc referencial), aquest no es realitza sinó en el domini de la pragmàtica, perquè tot sentit s'actualitza en la circumstància de la comunicació. I per tant, podríem afirmar que “Jamais la référence ne se fige”, perquè “La voix est transmise, avec tout ce que ceci implique d'*actif*, d'émetteur en émetteur, de récepteur en récepteur. À mesure qu'elle se propage, se propage aussi sa polyphonie” (Whiteside-St.Leger Lucas 1994: 121).

Això no obstant, si bé la referència literària no és unívoca, atès que pot variar d'un lector a un altre, tampoc la referència ordinària no és rígida, malgrat que el grau de variabilitat és, lògicament, menor, perquè si defensem la hipòtesi d'un sentit intersubjectivament estable, la interpretació d'un referent per part d'una comunitat lingüística hauria de mantenir-se dins del marge d'aquesta estabilitat. I és per això que ja defensàvem el model de la *referència virtual*, un tipus de referència que sols en el cas de determinades situacions comunicatives podria esdevenir *actual*. Per tant, en parlar de la referència en l'àmbit no literari ja havíem mencionat el dinamisme del procés, perquè “le référent mondain peut-il être discursivement scindé en plusieurs référents discursifs [...] ou l'inverse” (Forsgren 2001: 178). En efecte, i en funció del tractament anafòric d'un referent, les designacions coreferencials que trobem inscrites en un text poden ser molt variades. I en el cas dels textos no literaris, com que el món de referència és el comunament admès, aquesta variabilitat no seria, en principi, tan informativa com en un text de ficció. Amb tot, el que hauríem copsat és que, en abordar la referència en l'àmbit literari, aquesta no diferiria substancialment de la que es duria a terme al llenguatge convencional. De fet, en modificar l'*axioma d'existència* de la tesi de la referencialitat forta per tal d'adaptar-lo a la tesi moderada, estàvem ja factibilitzant la referència en la literatura, perquè si acceptem que hom pot referir a entitats imaginàries, això implica que la diferent naturalesa ontològica de les entitats referides no restringeix ni anul·la la funció referencial, per la qual cosa res no impediria que un text no relatiu al món que coneixem com a real pogués referir-se, efectivament, a les entitats que aquell mateix text hauria creat. I és per això que el constructivisme podria argumentar la referència als mons ficticis deliberadament no realistes.

A més a més, podríem apuntar que el fet de postular la viabilitat de la referència en el camp de la ficció corroboraria l'acceptabilitat de la tesi de l'objectivisme moderat pel que fa al món convencional (i recordem que la tesi incorporava, a més, el model de referència instruccional o procedimental per a tots aquells elements lingüístics no referidors, i un cert grau de constructivisme discursiu), perquè la ficció relativa a la construcció de dimensions imaginàries (susceptibles d'ésser descrites en funció de la construcció de camps interns de referència, per exemple, o bé des de la teoria dels mons possibles) dependria, en certa mesura, de la idea d'un món convencional de referència, per la qual cosa defensar una teoria sols constructivista no ens permetria de fer distinció entre aquest món d'experiència i

tots els altres de ficció. En qualsevol cas, sempre parlariem de diversos graus de construcció referencial, perquè ja vam anotar que la complexitat de la construcció d'un món per part d'un autor havia de ser relativament proporcional a la de la seva (re)construcció per part del lector (i això ja comptant que, com tot procés dirigit envers la prossecució d'un sentit, el de la referència no podria ser sinó dinàmic i pragmàtic). I en tant que el protagonista de l'acte referencial és sempre el subjecte, abordarem ara aquesta dimensió subjectiva que serà de naturalesa bifront: autor empíric i, ensems, persona literària.





## 2.3 Subjecte enunciatiu i credibilitat referencial: veus fingides, veus fictícies

Dizem que fingo ou minto	[Diuen que fingeixo o mento
Tudo que escrevo. Não.	en toda creació.
Eu simplesmente sinto	És que simplesmente jo sento
Com a imaginação.	amb la imaginació.]

Fernando Pessoa, *Isto* [Això]<sup>93</sup>

Com acabem d'assenyalar, Whiteside proposava, per a l'àmbit de la literatura, la noció del referent dinàmic. Certament, si nosaltres partim de la noció constructivista de la referència pel que fa als textos de ficció, és evident que els referents són dinàmics, perquè aniran construint-se a mesura que es desenvolupi el discurs, i també a mesura que els vagi reconstruint el lector en funció de les pautes que li proporcionen el text i d'altres moltes variables. Però un cop més, aquesta qüestió també l'havíem tractada en l'àmbit no literari amb relació als *referents evolutius* i a l'anomenada *evolució de la referència* (1.3.2), per la qual cosa no considerariem el dinamisme referencial com a distintiu de la referència literària, sinó, en definitiva, com a constitutiu de la mateixa funció referencial. Efectivament, i no sols pel que fa a l'evolució de la referència (que sempre es dona en tant que tot text construeix el seu dispositiu de recuperació anafòrica), el cas és que, en darrera instància, qui regeix l'acte referencial sempre és la veu que assumeix el discurs, i en molts casos, la credibilitat que hom concedia a aquesta veu condicionava la creença en la seva capacitat i efectivitat referencials. I de nou la qüestió es vinculava als paràmetres verificacionistes, motiu pel qual la ficcionalitat atribuïda a la tessitura del subjecte enunciatiu negava tota possibilitat de referència. Per tant, revisarem ara els problemes que suscità l'estudi de la naturalesa del subjecte literari pel que fa a viabilitat referencial dels missatges que generaria i, sobretot, de la del subjecte líric, sovint relegat de la ficció en virtut d'imperatius apriorístics i tot desvirtuant-se així la genuïna idea de creació dimanada del concepte de *poiesi*.

### 2.3.1 De la naturalesa dels actes il·locutius a la literatura

Una altra de les conseqüències de la confusió tants cops mencionada entre *référent* i *réel* fou el fet que també es qüestionaria la capacitat referencial d'un subjecte literari en funció de si es considerava que podria o no acreditar una informació a l'entorn de la realitat factual. Com ja havíem anotat, per a Frege, a qui emplaçaríem en la tesi referencial forta, els mots d'un text poètic no tindrien referència sinó només sentit, perquè l'autor jutjava que el

---

<sup>93</sup> Publicat per primer cop a *Presença*, núm. 38 (abril de 1933). Sense data de redacció; probablement, després de 1929. El recollim de Pessoa 1945: 238. La traducció és nostra

llenguatge de la poesia, en restar ja aliè a les consideracions relatives als valors de veritat, ja no podria ésser referencial.<sup>94</sup> I seguint el mateix argument, Ingarden ([1931] 1998: 190 i ss.) postulava que les oracions declaratives a la literatura no serien sinó quasi-judicis, atès que no es tractaria de proposicions asseveratives pures ni es podrien considerar com a judicis seriosament intencionats a partir dels quals discernir la veritat de la mentida. Austin, tot i que ja no des d'una posició verificacionista, també resolldria que les afirmacions literàries no podrien ser sinó pseudoassertions, però en el seu cas, l'argument del que se servia era el fet que els enunciats literaris no tindrien conseqüències performatives. No es tractava ja, doncs, d'una qüestió relativa als valors de veritat, sinó a l'adequació dels fets amb la realitat convencionalitzada. Efectivament, tot acte il·locutiu s'emparenta amb una sèrie de regles i presumpcions generals que no es refereixen a qüestions gramaticals ni sintàctiques, sinó als patrons que governen el nostre coneixement del món; i així, Austin determinà que la llengua literària no podria sinó dependre dels usos convencionals del llenguatge, atès que, com que no podria ajustar-se a les condicions d'adequació rectores dels actes il·locutius, romandrien en suspens les condicions habituals de la referència: així, hom no podria considerar com a acte perlocutiu, per exemple, una seqüència com “Go and catch a falling star” (Austin 1962: 104), atès que ningú no esperaria que el destinatari del missatge portés a terme l'acció a la qual se l'exhortava. I és que, en tant que la força il·locutiva és la capacitat d'afirmar, negar, ordenar o pregar per mitjà de la qual un emissor es compromet *realment* a dur a terme aquestes accions, això no tindria pertinència en la literatura; i la *validesa* que podríem atorgar a les oracions d'un text literari no haurien de mesurar-se ni serien proporcionals a la força il·locutiva amb què haurien estat expressades, perquè no tindria sentit parlar del compromís *real* de l'emissor envers la seva emissió; en tot cas, la credibilitat del missatge tindria a veure amb la intel·ligibilitat del món que el text hagués creat.

Seguint amb les propostes que s'esbossaren sobre la qüestió, la d'Ohmann, per exemple, ja partiria del fet que els enunciats literaris es veuen mancats de força il·locutiva perquè el text seria un discurs abstret de les circumstàncies i condicions que possibiliten els actes de parla (Ohmann [1971] 1987: 28). Ara bé: en tant que l'escriptor *duria a terme* l'acte il·locutiu d'escriure una obra literària, estaria  *fingint*  relatar un discurs; fingiment que, al seu torn, seria acceptat pel lector. Per tant, en la producció literària, tot autor, segons Ohmann, simularia l'engranatge de la situació comunicativa, perquè la força il·locutiva d'un text literari no seria sinó la seva representació mimètica. Com que, a la literatura, només el text pot ser l'origen de la reconstrucció situacional del missatge, en tant que no es donarien les circumstàncies d'emissió que permetrien la seva habitual interpretació, el procés inferencial efectuat pel receptor seria l'invers al de la comunicació ordinària; i així, en l'obra s'imitarien, intencionalment, actes de parla, i el lector, tot reconstruint aquesta imaginària situació comunicativa, conjecturaria les circumstàncies d'emissió que haurien fet propícia l'enunciació;<sup>95</sup> i això malgrat que el discurs, en tant que literari, no pogués sinó romandre

<sup>94</sup> El llenguatge poètic seria, per a Frege, un llenguatge purament de sentit, i aquesta manca de referencialitat seria allò que, justament, generaria l'efecte poètic segons l'autor; i en interpretar un text poètic en funció del requeriment del valor de veritat, la funció estètica d'aquest text es veuria –sempre en virtut d'aquesta proposta– si no eliminada, sí desatesa (a Doležel [1990] 1997: 134). A la semàntica poètica fregeana, doncs, es donaria una correlació necessària entre la funció estètica i la manca de referència (i curiosament, és així com s'havia entès la funció poètica de Jakobson).

<sup>95</sup> Així ho precisaria Ferraté: “Les frases d'una obra literària no seran mai interpretades com a productes d'un acte de parla situat realment [...] sinó només d'una manera presumpta [...]. La sèrie total dels actes de parla presumptes és projectada pel lector com un únic acte de parla fictici que ell serà responsable d'entendre, cosa que aconseguirà de fer només en la mesura en què l'haurà proveït del món que li correspon, un món que no pot ser sinó igualment fictici. Això no vol dir que no sigui també un món on els sentits hi són el que són

aliè a qualsevol consideració pel que fa als supòsits convencionals que regeixen el nostre coneixement del món i en funció dels quals establim les condicions generals de veritat o falsedat socialment compartides (Ohmann, *ibid.*, 28-29).

Certament, també per a Searle ([1975] 1978: 42 i ss.) l'autor d'una obra de ficció fingiria realitzar una sèrie d'actes il·locutius (normalment, de tipus representatiu), però emetria, *efectivament*, uns enunciat, per la qual cosa aquests enunciat serien *reals*. Així doncs, i segons la seva proposta, els actes il·locutius ficticials no es podrien distingir dels convencionals, perquè no hi hauria cap propietat textual, semàntica ni sintàctica que els permetés diferenciar.<sup>96</sup> Per a Searle, de fet, podríem concebre una sèrie de regles verticals que serien les que establirien connexions entre el llenguatge i la realitat; i el que possibilitaria la ficció seria el fet de convocar una nova sèrie de convencions (aquest cop, horitzontals) de tipus extralingüístic que trencarien el vincle convencionalment establert entre els mots i la realitat.<sup>97</sup> Però com que aquestes noves regles no serien semàntiques, no implicarien cap modificació en els sentits dels mots, sinó que només suposarien un trencament amb la concepció convencional de la realitat. Els mots, llavors, mantindrien els mateixos sentits literals, i el que succeeix és que ja no es veurien condicionats per les presumpcions generals que habitualment correlacionen el llenguatge amb la realitat. Per tant, per a Searle, no hi hauria cap distintiu formal ni conceptual que identifiqués un text com a obra de ficció; la diferència sols rauria en el tipus d'il·locució impromptat per l'autor, motiu pel qual fóra l'autor del text qui, en emetre actes il·locutius de ficció, hauria convocat les regles horitzontals que cancel·larien la semàntica convencional de les verticals. Així doncs, i com assenyala Pozuelo, hom hauria d'acceptar llavors el pacte que, tàcitament, assumirien emissor i receptor i per mitjà del qual aquest darrer també acordaria anul·lar tota presumpció de realitat (convencional) en començar a llegir el relat fictici:

En efecto, el discurso de un relato es siempre una organización convencional que se propone como verdadera. En el mundo de la ficción [...] permanecen en suspenso las condiciones de verdad referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro. Cuando realiza esa acción –abrir el libro– desencadena una mágica y prodigiosa trasmutación en su noción de realidad (Pozuelo 1988b: 233)

I aquest *pacte ficcional* relatiu a la transitòria incredulitat pel que fa a la realitat convencional (i a la credibilitat quant al món creat per la ficció) podria recordar-nos, tot transferint-lo a

---

com a conseqüència del fet que hi són actualitzats i localitzats, radicats en el temps i en l'espai, i on hi són confirmats com a presents en la imaginació i realitzats o realitzables intuïtivament. I és que el món de la ficció literària és també un món de plena presència imaginària, i com a tal, tan carregat de sentit com ho autoritza i permet el nostre saber" (Ferraté 1991: 121-122).

<sup>96</sup> De tota manera, la precisió que féu Genette de l'argument de Searle és que, malgrat que l'autor *fingeix* realitzar aquests actes de parla, tot fingint-los realitza, en efecte, un acte de parla: "Produire des assertions feintes (ou feindre de produire des assertions) ne peut donc pas exclure a priori qu'en les produisant (ou en feignant de les produire) on accomplisse réellement un autre acte, qui est de produire une fiction" (Genette [1991] 2004: 126). Així, Genette conclouria per definir "plus largement les énoncés ordinaires de fiction comme des assertions feintes recouvrant, de manière plus ou moins évidente et transparente, des déclarations (ou demandes) tout à fait sérieuses que l'on doit tenir pour des actes illocutoires" (*ibid.*, 135); conclusió que en res no afecta, però, la nostra tesi.

<sup>97</sup> Certament, hom podria recordar aquí la semàntica vertical i horitzontal de Riffaterre relatives, respectivament, a la *signification* i a la *signifiance* (en parlàvem a la secció 2.1.2). En el cas de la proposta de Searle, però, no hi hauria cap procés de doble lectura, ja que un text de ficció sols estaria regit per les regles horitzontals que haurien estat convocades per l'autor en haver efectuat un discurs fictici. Amb tot, cal recordar que, com vam apuntar, Searle limita el seu estudi a la ficció narrativa; en cap cas no parla de poesia lírica.

l'àmbit de la poesia, a la *willing suspension of disbelief* momentània de la qual parlava Coleridge a la *Biographia Literaria* (1817), és a dir, a aquella voluntària suspensió de la incredulitat que constituïria la *poetic faith*. En qualsevol cas, la perspectiva de Searle situava la distinció entre realitat i ficció en una perspectiva pragmàtica, atès que en el text seria indiscernible. I d'aquí deduirien alguns autors que la ficcionalitat és una categoria que sols es constitueix pragmàticament, atès que “Los textos ficcionales no tienen, en efecto, ninguna propiedad semántica o sintáctica que permita caracterizarlos como tales” (Reisz de Rivarola 1979: 108). I així, i en tant que l'autor decidiria d'abstreure's de les convencions del discurs ordinari, i que el receptor talment ho reconeixeria, caldria parlar d'unes convencions pel que fa a la classificació dels discursos literaris, generalitzades a tots els gèneres i modalitats, i variables en funció de les èpoques. Per tant,

La reflexión metateorética trajo en este caso como resultado el reconocimiento de que tanto la producción como la recepción de ficciones literarias están condicionadas por una instancia normativa [...], variable para cada género y época, que es la que determina qué tipos de modificación intencional-cointencional de las modalidades atribuibles a los componentes del mundo ficcional son los permitidos o esperables dentro de cada género (Reisz de Rivarola 1979: 133-134)

La ficcionalitat, doncs, es distingiria de la *ficció* en tant que la primera tindria a veure amb el fet que els interlocutors qualifiquen pragmàticament un esdeveniment (segons les convencions de la comunicació literària) com a relatiu a un món de ficció, mentre que la segona afectaria a una suposada relació directa amb la realitat (a Pozuelo 1988b: 95).<sup>98</sup> No obstant això, legitimar la ficcionalitat mitjançant exclusivament un criteri pragmàtic obviaria l'essència de la mimesi aristotèlica en tant que la representació no és reproducció o reflex, sinó invenció i creació, qüestions que analitza Ricœur<sup>99</sup> molt acuradament i que, com declara Pozuelo, assenyalen que “la ficción literaria está imbricada necesariamente con una teoría de la construcción mimética y la estructura de configuración que la obra lleva a cabo”, per la qual cosa aquest fenomen de creació de “estructura semántica textual” no podria sols reduir-se a una consideració pragmàtica (Pozuelo 1988b: 97). Com havíem anotat a l'Obertura, però, una altra perspectiva fóra la proposada per Martínez Bonati, autor que, com ja vam esmentar, qualificava el món imaginari també de realitat. L'objecció que Bonati li féu a Searle (i als qui segueixen o compartiren els mateixos criteris) fou, precisament, que considerés que els enunciats de la literatura fossin actes de parla fingits, perquè, per a Bonati, que es tractés d'enunciats *ficcionals* no implicaria que fossin *fingits* en virtut del que apuntàvem quant a la realitat de la ficció. I així, més que no pas actes de parla fingits per part d'un autor empíric, serien actes *ficcionals* enunciats per part d'una instància també *ficcional*; i talment ho esbossen els estudis de narratologia, atès que el *narrador*, per exemple, no és també sinó un ens de ficció, l'entitat que assumeix l'enunciació del relat i que no es pot confondre amb l'autor empíric malgrat que sigui una creació seva. Els actes de parla de la literatura, doncs, serien emissions lingüístiques amb totes les propietats de les

---

<sup>98</sup> La distinció hauria partit del treball de S. J. Schmidt «Towards a pragmatic interpretation of *fictionality*», dins Teun A. van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam: Nort-Holland, 1976, pp. 161-178. I així, i seguint a Schmidt, la ficcionalitat seria “un sistema especial de reglas pragmáticas que prescriben a los lectores el modo de relacionar el mundo posible literario con el mundo externo no literario. Ese sistema de reglas para ese autor no es una propiedad del texto en sí, sino de la relación establecida y creada por la cultura literaria y las convenciones que exigen tal tipo de comunicación dentro de dicha cultura” (a Pozuelo 1988b: 95).

<sup>99</sup> A *Temps et récit, I* (Paris: Seuil, 1983) i *Temps et récit, II. La configuration du temps dans le récit de fiction* (Paris: Seuil, 1984).

convencionals; l'únic que canviaria seria el seu estatut ontològic, atès que serien fictícies. Reals, però fictícies, i bé “podemos imaginar hablantes ficticios que sostienen seriamente afirmaciones (tan ficticias como ellos), verdaderas o falsas, acerca de otros entes ficticios” (Martínez Bonati 1978b: 170). Així doncs, Martínez Bonati es preguntava com conciliar la plausibilitat del món referit per un novel·lista amb “la ilegitimitat gnoseològica, ontològica y práctica de las afirmaciones de su texto”, és a dir, el fet de com conciliar la *veritat* del text amb la seva evident manca de *veracitat* (Martínez Bonati 1978b: 161);<sup>100</sup> i llavors sostenia que:

las frases novelísticas tienen todos los atributos de sentido y función de las frases no novelísticas; son afirmaciones, tienen objeto de referencia, son verdaderas o falsas. Pero: no son frases reales, sino tan ficticias como los hechos que describen o narran, y no son frases dichas por el novelista, sino por un hablante meramente imaginario. Porque son ficticias y parte de un mundo ficticio, pueden tener, además de las propiedades comunes a toda frase, propiedades *fantásticas*. [...] Dicho de otra manera, las frases ficcionales no difieren de las reales en la naturaleza y estructura del «speech act» a que pertenecen, ni en su función lógica, sino en su estatus *óntico*. (Martínez Bonati 1978b: 162)

En conseqüència, el  *fingir*  del qual parlava Searle no seria sinó una forma de dir que l'autor del text  *crea* , ja que “lo que logra realmente el novelista por medio de su fingir que habla es crear, para sí mismo y para el lector, un mundo ficticio [...] o, acaso mejor dicho, un rincón ficticio de nuestro mundo real” (Martínez Bonati, *ibid.*, 163). No es tractaria, doncs, d'una impostura, atès que l'autor no fingeix, sinó que imagina, perquè ha d'imaginar un món per tal de crear-lo. A més a més, Bonati precisaria que els lectors haurien de prendre's seriosament l'efectivitat referencial d'aquestes frases fictícies, perquè en el cas contrari, no donarien crèdit a la realitat d'aquests mons de ficció. I així,

Las frases de una novela son actos plenos, completos y serios de lenguaje, efectivos y no fingidos, pero son meramente imaginarios y, en consecuencia, no son actos del  *autor*  de la novela. El autor de una novela,  *qua talis* , ni habla ni finge hablar. [...] El autor (a) imagina ciertos acontecimientos; algunos de estos acontecimientos imaginados son frases, y alguna de estas frases describen a algunos de estos acontecimientos. Además de esto, el autor (b) registra (directa o indirectamente) por escrito el texto de las frases imaginadas que decide retener. El autor produce realmente signos lingüísticos [...], pero ellos no son actos de hablar, ni parte de un acto de hablar, sino signos (icónicos) que representan frases, actos de hablar, imaginarios. No hay, pues, fingimiento de parte del autor en cuanto tal. Hace algo efectiva y realmente: imagina una narración efectiva (ficticia, pero no  *fingida* ) de hechos también meramente imaginados [...]. La regla fundamental de la institución novelística no es el aceptar una imagen ficticia del mundo, sino, previo a eso, el aceptar un hablar ficticio [...]: no un hablar fingido y no pleno de un autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de otro, de una fuente de lenguaje [...] y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria (Martínez Bonati 1978b: 166-167)

Des de la perspectiva de la teoria dels mons possibles, per exemple, el concepte de la  *veritat*  hauria de basar-se, com assenyala Doležel, en la noció d'autenticació, és a dir, no tindria ja res a veure amb un criteri verificacionista de tipus extensional, sinó que hauria d'explicar l'existència de la mateixa ficció (Doležel [1980] 1997: 121), fet que coincidiria amb la proposta de Bonati pel que fa a l'autonomia de les realitats fictícies. I així, els fets de ficció dels mons imaginaris haurien estat construïts pels actes de parla de la que anomenaríem  *font*

---

<sup>100</sup> Com veiem, Martínez Bonati es refereix en particular al gènere novel·lístic, però podríem fer extensibles les seves declaracions a la literatura general.

*autoritzada* i que seria el narrador (en totes les seves modalitats); iaquest narrador seria la veritable autoritat autenticadora, atès que és qui tindria la capacitat de dotar d'existència als personatges, llocs i esdeveniments del món fictici en qüestió. Per tant, hom no podria identificar aquests actes de parla del món imaginari amb els de la realitat convencional, atès que aquests darrers “presuponen la existencia independiente de un mundo al que las expresiones correspondientes se refieren o dejan de referirse” (Doležel [1980] 1997: 121-122); els actes del món fictici, doncs, només podrien validar-se en relació amb el món fictici que suposaria, en definitiva, llur realitat, perquè hom no pot pressuposar res fora d'ells. I per aquesta raó, fonamentar la semàntica literària en els actes de parla convencionals suposaria “una completa equivocación acerca del carácter específico del acto de construcción de mundos” (*ibíd.*). La versemblança i la credibilitat de les proposicions d'un text de ficció, doncs, no s'acreditarien sinó en relació amb el món creat pel mateix text de ficció (Pozuelo 1994: 279); i, efectivament, ja hem vist com podríem assignar uns certs *valors de veritat* (no en el sentit lògic, sinó en el de conformitat o adequació) a oracions de textos literaris, tot i que sempre relatives, evidentment, al seu món fictici de referència. En qualsevol cas, però, i tant si considerem que els enunciats a la literatura són fingits per part d'un autor empíric, o reals per part d'una instància fictícia (malgrat que, en darrera instància, el fruit de creació d'un autor empíric), això no invalidaria la seva capacitat de referir, perquè ni la ficcionalitat “reside en las características referenciales del discurso” (Reyes 1997: 83), ni la referència a un món fictici és menys vàlida que la relativa al món convencional. De fet, però, i al marge de les qüestions relatives a l'efectivitat dels actes de parla a la ficció, la referència als mons imaginaris podria establir-se, més aviat, en funció d'anàlisis retòriques associades a la mateixa creativitat pel que fa a la construcció dels mons i tot considerant-se llavors la referència com un “possible effet littéraire”, ja que de forma paral·lela a la intel·ligibilitat de la dimensió imaginària construïda, la referència literària, com ja vam assenyalar, “pourrait bien indiquer une problématique de l'intelligibilité de la création” (Roy 1994a: 5-6); i és per això que en aquestes qüestions centrarem el nostre estudi de Ponge, és a dir, en tant que el poeta va fer, d'una modalitat de referència, la seva creació. Però per tal de concloure aquest apartat dedicat al subjecte, caldrà, justament, abordar la problemàtica naturalesa del subjecte líric, atès que, amb motiu de la resistència amb què, històricament, hauria estat qualificat d'instància fictícia, la plausibilitat referencial de les seves emissions tornaria a qüestionar-se en virtut del vell conflicte que enfrontaria veritat amb veracitat.

### 2.3.2 Lírica i ficció: de la sinceritat a l'autenticitat

Certament, els estudis sobre la creació de mons imaginaris i a l'entorn de la ficció en general s'han plantejat sobretot a propòsit de la narrativa, perquè els textos lírics tot sovint s'han vist relegats de l'àmbit de la ficció. En efecte, a la *Poètica* d'Aristòtil no es consignaven ni la poesia lírica ni la satírica ni la didàctica; però sí que hi trobàvem, en canvi, la narrativa i la dramàtica en tant que gèneres mimètics; així que el que en derivàvem era que l'Estagirita jutjava la poesia lírica com a gènere no mimètic, és a dir, com a no ficcional (Genette 1991). De fet, la presumible facticitat de la poesia s'assimilà doblement: per un costat, perquè s'identificava el subjecte empíric amb el subjecte líric (és a dir, se suposava que la veu que autenticaria el text no era sinó la del mateix individu poeta); i per un altre, perquè llavors

hom esperava que l'assumpte del missatge no fos sinó un raig de l'autobiografia de l'autor. D'altra banda, l'alternativa se situava en l'extrem contrari, perquè en no considerar la lírica en tant que veritable expressió d'un individu, llavors s'incidí en l'autoreferencialitat; autoreferència que denegava, conseqüentment, tota possibilitat de creació ficcional.<sup>101</sup> Seguint la classificació aristotèlica, però, trobaríem, per exemple, la proposta d'Hamburger, discipula de Husserl que, a la seva obra *Die Logik der Dichtung* (1957), establia una tipologia *lògica* pel que fa als gèneres que també distingiria el ficticials (on hi entrarien la literatura narrativa i la dramàtica) dels no ficticials (on se situava la poesia lírica). Hem de dir, però, que Hamburger fonamentà tota la seva teoria a partir del concepte d'estructura enunciativa, i que el seu criteri no era, com bé apuntà Schaeffer (1987: 556), ni semàntic ni pragmàtic, “mais gnoséologique”; però la qüestió és que el focalitzà en la tessitura del subjecte: per a l'autora, els gèneres ficticials no disposarien de subjecte d'enunciació real i, per tant, els mons ficticials, autònoms respecte de qualsevol subjecte enunciatiu, no podrien ser, conseqüentment, objecte de cap enunciació. I així doncs, tampoc no podrien ser el fruit de cap acte de parla fingit, perquè l'estructura mateixa de la narració seria una ficció: una ficció mimètica de la vida.<sup>102</sup> Però si bé l'èpica, la novel·la i el teatre ens transmetrien una vivència de ficció, quelcom d'aliè a la realitat, no així la poesia lírica, els enunciats de la qual sí que serien, segons el planteig d'Hamburger, de realitat (Hamburger [1957] 1995: 11). Certament, l'autora criticava aquí la proposta d'Ingarden de considerar les oracions declaratives de la literatura com a quasi-judicis (crítica que va ser contestada pel mateix Ingarden a la segona edició alemanya, del 1960, de la seva obra *Das Literarische Kunstwerk*),<sup>103</sup> però el que ens interessa ara és que, per a Hamburger, el subjecte enunciatiu de la poesia no seria sinó el tan discutit subjecte líric, i el seu enunciat o objecte d'enunciació, el poema mateix (Hamburger, *ibid.*, 158). I com que, tal i com argumentava l'autora, tota enunciació sempre ho és de realitat en tant que tot subjecte enunciatiu és *real* en virtut que podem preguntar-nos per la seva posició en el temps, els enunciats poètics no serien sinó de realitat. Realitat, però, que provindria de la mateixa realitat del subjecte, però no pas de la de l'objecte, atès que els objectes d'enunciació podrien ser irrealment (un somni, un fet imaginari, etc.) i donar-se la circumstància que, en aquests casos, l'enunciació (de realitat) fos a propòsit d'una irrealitat (*ibid.*, 39) [tot i que nosaltres diríem que llavors es tractaria també de l'enunciació d'una realitat, malgrat que fictícia]. Això no obstant, cal advertir, tal i com ho féu la mateixa Hamburger, que el seu plantejament no abundava en el tòpic de jutjar la lírica com a gènere subjectiu en el sentit d'entendre'l en tant que expressió directa de l'autèntica vivència d'un subjecte fàctic. Hamburger, en efecte, mai no parla de subjecte empíric, sinó de subjecte enunciatiu (que podria ser històric, teòric o pragmàtic), i la subjectivitat com a tal no seria quelcom d'inherent a l'estructura enunciativa. Com precisa l'autora, tota enunciació es presenta com una estructura subjecte-objecte en la qual el

<sup>101</sup> I en aquest context se situarien, per exemple, aquestes paraules de Todorov (1978: 16): “Le terme spécifique *fiction* ne s'applique pas à la poésie parce que le terme générique *imitation* doit perdre tout sens précis pour rester pertinent; la poésie n'évoque souvent aucune représentation extérieure, elle se suffit à elle-même”.

<sup>102</sup> Com precisà Pozuelo (1994: 275), en l'àmbit de la ficció, segons Hamburger, el “yo-origen real desaparece y lo que emerge es un mundo con un yo-origen ficcional, el de los personajes y el de la narración misma, que no son objetos propiamente de aquel origen enunciativo de autor, sino sujetos propiamente dotados de capacidad productora, mimético-poética”.

<sup>103</sup> Tot i que no ens podem deturar aquí en la qüestió, el problema és que ambdós parteixen de marcs conceptuals diferents. Per a Hamburger ([1957] 1995: 22 i ss), el quasi-judici seria sols una etiqueta que no tindria autèntic valor diferenciador pel que fa a discernir entre les oracions reals i les ficticials; però la proposta d'Ingarden derivava d'una consideració lògica, atès que es fonamentava en el concepte del judici categòric i en la distinció que féu Pfänder entre les funcions asseverativa i predicativa (Ingarden [1931] 1998: 205 i ss.).

subjecte sempre enuncia tot referint-se al seu objecte d'enunciació (*ibíd.*, 30-31), per la qual cosa el grau de subjectivitat ve definit per l'actitud del subjecte enunciatiu envers el seu objecte d'enunciació, però fins i tot l'enunciació més marcadament subjectiva estaria dirigida envers un pol objectiu (*ibíd.*, 159). I la qüestió és que, en el gènere líric, segons Hamburger, aquests subjectes enunciatius arrossegueu cap a ells els objectes d'enunciació, és a dir, els enunciats es veuen dirigits, modificats o reorganitzats pel sentit que el subjecte líric vol expressar amb ells (*ibíd.*, 168), motiu pel qual la referència a l'objecte resultaria difosa: l'objecte no compareixeria amb transparència, perquè se'ns remetria a un *altre* contingut: al poètic. En un grau màxim de retraïment, doncs, al poema quasi no hi quedaria rastre de l'objecte; no hi hauria cap objectivitat externa al subjecte, cap referència d'objecte (*ibíd.*, 172). I així, aquesta *no referencialitat* no hauria estat propiciada per la funció poètica, sinó per la funció expressiva, atès que ja veiem com la teoria d'Hamburger es regeix sobre l'actitud que té el subjecte enunciatiu envers el seu objecte d'enunciació. Per consegüent, i com anota Pozuelo (1988b: 221), en la teoria d'Hamburger la lírica privilegiaria “la relació del enunciado lírico respecto a su enfrentamiento con la realidad”, però no tindria per funció *comunicar*, sinó “constituir una experiencia vivida inseparable de su enunciación”.

Certament, la importància de la proposta d'Hamburger és que tot qüestionament a l'entorn del concepte de la realitat (de tipus físic, psíquic, metafísic, epistemològic o ontològic) quedaria relegat, perquè no es tractaria ja d'abordar la relació entre la literatura i la realitat, sinó la relació entre la literatura i l'enunciació de la realitat (Hamburger, *ibíd.*, 38 i 45); és a dir, el que ja denotava la distinció entre fictivitat i ficcionalitat, i el que, en l'àmbit de la referència, havia suposat el passar de la tesi objectivista clàssica del sentit a l'objectivista moderada o a la constructivista. Com veurem, el plantejament d'Hamburger quant a la poesia de Ponge serà força peculiar, però la qüestió és que l'autora no esgrimeix cap argument prou definitori com per justificar que els enunciats de la lírica són, a diferència dels de la resta de gèneres, de realitat, ja que només emfasitza la voluntat del jo enunciatiu de posicionar-se com a jo líric. I com anota Schaeffer, tampoc no és coherent que el sistema de les formes literàries (de la *Dichtung*) aparegui constituït per «la ficció i la poesia lírica», ja que just la ficció, des d'aquesta perspectiva, “se distingue catégoriellement de l'énoncé de réalité” (Schaeffer 1987: 564).<sup>104</sup>

Així mateix, també Eliot distingí la poesia lírica (i la que considerava meditativa) de la poesia èpica i la dramàtica, però amb un plantejament ben distint del d'Hamburger i en funció del que anomenà les *tres veus de la poesia*. La *primera veu* seria, segons Eliot, la dels textos en què el poeta es parla a si mateix o bé a ningú (Eliot [1957] 1999: 105). La *segona*, la del poeta adreçant-se a altres persones (amb la seva veu o amb una d'assumida), i es tractaria de la veu dominant en l'èpica i en el monòleg teatral, i la pròpia, en definitiva, de “tota la poesia que té un propòsit social conscient –la poesia que vol divertir o instruir, la poesia que explica un conte, la que predica o que ensenya una moral, o la sàtira, que és un tipus de prèdica” (*ibíd.*, 113). I pel que fa a la *tercera veu*, seria la del personatge teatral,<sup>105</sup> quan el poeta diu “no el que voldria dir en la seva persona sinó el que només pot dir dins

---

<sup>104</sup> De tota manera, el problema de la proposta d'Hamburger es trobaria sobretot a la ficció narrativa pel que fa als relats en primera persona, ja que, com anoten Schaeffer (1987: 563) i Pozuelo (1993: 103-104), hom no podria distingir, des de la lògica del seu propi plantejament, entre una vivència autobiogràfica i un relat de ficció que imités amb fidelitat aquesta emissió de vivència autobiogràfica (com en el cas de la novel·la picaresca, per exemple).

<sup>105</sup> Com acabem de veure, però, quan es tractava del monòleg teatral Eliot parlaria de la segona veu i no de la tercera, atès que considerava que aquest no podria crear un personatge en tant que el “personatge es crea i esdevé real només en una acció, una comunicació entre persones imaginàries” (Eliot, *ibíd.*, 112-113).



els límits d'un personatge imaginari que s'adreça a un altre personatge imaginari" (*ibid.*, 105). L'interessant d'aquesta proposta, però, és que la poesia de la primera veu es distingiria de les altres pel seu caràcter més expressiu que no pas comunicatiu (ja que el poeta no té per objecte comunicar-se amb ningú), fet que s'associarà, com veurem, a la naturalesa de la lírica més com a instrument de coneixement que de comunicació. El cas, però, és que s'observa que també aquí la lírica s'encarnaria en una veu que el poeta assumiria com a pròpia, atès que el rellevant d'aquesta primera veu és que el sentit que expressa denotaria, com deia Eliot, "directament els pensaments i sentiments del poeta" (*ibid.*, 115), és a dir, que tampoc no hi hauria cap instància fictícia que assumís l'expressió (tot i que res no impediria, evidentment, que allò que expressés sí que fos fictici). En qualsevol cas, que la primera veu no tingués per objecte transmetre quelcom de determinat ponderaria, en certa manera, l'acte creatiu en demèrit del comunicatiu, i és que, com Eliot assenyalava, entre aquestes tres veus hi hauria una diferència pel que fa al procés de creació; i així, en un poema en el qual hi predominés la primera veu, "el *material psíquic* tendeix a crear la seva pròpia forma" (que serà única en aquell poema en qüestió), perquè es produeix un "desenvolupament simultani de forma i material, ja que la forma afecta el material a cada estadi [...] i finalment el material s'identifica amb la seva forma" (*ibid.*, 119);<sup>106</sup> i a la poesia de la segona i tercera veu, en canvi,

la forma ja ve donada fins a un cert punt. Per molt que es transformi abans que s'acabi el poema, es pot representar des del principi per un esbós o un guió. Si esculló explicar una història, cal que tingui alguna idea de l'argument de la història que vull explicar; si vull fer una sàtira o moralitzar o fer una invectiva, ja hi ha alguna cosa donada que puc reconèixer i que existeix per als altres a més de per a mi. Si vull escriure una obra de teatre, començo per fer una tria: em decideixo per una situació emocional concreta, de la qual en sorgiran els personatges i l'argument, i puc fer un esbós en prosa de l'obra per endavant –per molt que aquell esbós es modifiquinabans que s'acabi l'obra, a causa de la manera com els personatges es desenvolupen (Eliot, *ibid.*, 119)

La qüestió, doncs, és que, per una banda, Eliot identificaria la poesia de la primera veu (on emplaçaríem la lírica) amb l'*expressió directa dels pensaments i sentiments del poeta*; i per una altra, que l'específic procés de creació d'aquest tipus de poesia simultaniejaria la configuració formal i la conceptual. Com vam veure, tradicionalment el concepte de la referència es contraposava al de la ficció perquè s'hi associaven criteris verificacionistes. Hom podia referir a allò que existeix realment i, per tant, si el poeta expressava en veu pròpia els seus sentiments i pensaments (fet que enllaçaria amb l'ideal poètic subjectivista del romanticisme, amb la idea que el poeta expressa en primera persona allò que viu fàcticament), malgrat que llavors podríem dir que refereix, ja no podríem parlar de ficció.<sup>107</sup> Com aquí defensem, però, la referència res no té a veure amb el concepte de veritat (ni

---

<sup>106</sup> El següent poema d'Eugène Guillevic (contemporani de Ponge però diametralment oposat a ell) il·lustraria amb diafanitat aquest procés: "Le poème:/Un contenant/Qui trouve sa forme/Au fur et à mesure/Qu'il se remplit." (Guillevic 1989: 125).

<sup>107</sup> Cal recordar que el subjectivisme i el to confessional eren el que, per als pensadors romàntics com August-Wilhelm Schlegel o Anne-Louise Germaine Necker (Mme. de Staël), per exemple, caracteritzava la poesia lírica enfront la dramàtica, per no apuntar ja com Goethe, a la seva autobiografia (precisament titulada *Poesia i veritat*), vinculava tota creació a una experiència fàcticament viscuda (*vid.*, per exemple, l'article de Combe sobre la gènesi del concepte del *jo líric* que es recull a Cabo Aseguinolaza 1999: 127 i ss). I també a l'*Estètica* de Hegel (1835) es manifesta clarament que allò que constitueix el legítim contingut de la lírica no és el desenvolupament d'una acció objectiva, sinó el subjecte individual del poeta, l'ànima que pren consciència de si mateixa en l'expressió dels seus sentiments (*Esthétique*, vol. III, Paris: Aubier, 1945, p. 167). *Vid.* Viñas 2002: 308-318.

tampoc la veritat és un condicionant poètic), així que ni la lírica hauria per força de considerar-se al marge de la ficcionalitat, ni essent ficcional deixaria de poder referir. Amb tot, val a dir que Eliot apuntà que aquestes tres veus de la poesia no eren mútuament excloents, i que, de fet, l'habitual seria que es trobessin plegades en molts poemes, així que ja no podríem parlar d'una absència total de desplaçament fictici pel que fa a la poesia de la primera veu. Més endavant, tornarem a abordar la proposta d'Eliot, però el que ens interessa remarcar ara és que el dilema de la ficcionalitat a la lírica ha estat tot sovint associat als paràmetres de l'originalitat i de la sinceritat. Paràmetres tradicionalment considerats, en certa mesura, com a poètics. Com anotà Ferraté ([1968] 1982: 74), però, “no es preciso ser original, para ser sincero”, i “no es preciso ser sincero, para ser veraz”, perquè la *sinceritat* en poesia hauria d'entendre's, més aviat, en tant que *autenticitat*, ja que qualsevol dada o creença, dins l'àmbit poètic, deixaria de ser verdadera o falsa per a convertir-se, com precisà Auden ([1948] 1974: 25), en *possibilitat interessant*.<sup>108</sup>

Efectivament, el criteri de la veritat o la mentida no té cap pertinència en l'àmbit líric, i com declarava Gil de Biedma al seu pròleg a la traducció castellana que féu de l'assaig d'Eliot *The Use of Poetry and the Use of Criticism*,

la voz que habla en un poema no es casi nunca la voz de nadie real en particular, puesto que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre experiencias y emociones posibles, y las suyas propias solo entran en el poema –tras un proceso de abstracción más o menos acabado– en tanto que contempladas, no en tanto que vividas (a Provencio 1988: 122)

I així, i tot refutant una definició a l'entorn de l'acte líric que havia esbossat Bousoño en tant que “transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica, previamente conocida por el espíritu como formando un todo”,<sup>109</sup> Gil de Biedma apuntaria que “lo que un poeta transmite –suponiendo que, en efecto, algo transmite– no es una compleja realidad anímica, sino la representación de una compleja realidad anímica” (Provencio, *ibid.*), perquè, en definitiva, “como observa T. S. Eliot, lo que el poeta experimenta no es la poesía, sino el material poético” (*ibid.*, 123). I aquí s'aparellarien els dos conceptes dels quals parlàvem: el de la distància ficcional i el de la modalitat de la representació del material referit. Certament, el fet d'identificar el jo líric amb l'emissió directa del poeta en tant que individu biogràficament documentat propiciava la creença que allò que deia era més real, menys fictici que el que pogués aparèixer reportat en els altres gèneres; però la ficció, com deïem, no és falsejament ni impostura, sinó representació (creació). De fet, i com assenyala Segre (1985: 247), dels molts valors que tindria l'expressió llatina  *fingere*,<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> I de la mateixa manera, Auden ([1948] 1974: 114) asseverava que cap dels nostres patiments o debilitats no té interès literari. Només serien interessants en tant que típics de la condició humana, és a dir, en consonància amb el principi de la representativitat, i amb el de la versemblança que oposa el real particular al general artístic. I també argumentant la no pertinència de la veritat o la mentida de la informació referida per un poeta, trobaríem la posició de Frye, que expressava, tot citant Sir Philip Sidney, que “«the poet never affirmeth» and, therefore does not lie any more than he tells the truth. The poet like the pure mathematician, depends, not on descriptive truth, but on conformity to his hypothetical postulates” (Frye [1957] 1990: 76).

<sup>109</sup> Aquesta afirmació de Carlos Bousoño, que prové de la primera edició del seu treball *Teoría de la expresión poética* (Madrid: Gredos, 1952, p. 22), caldria, evidentment, contextualitzar-se. Com abordarem més endavant, la polèmica que es donà entre els poetes que estarien a favor de la poesia del coneixement (el mateix Gil de Biedma i Barral, per exemple), i els qui defensarien la poesia com a comunicació (presumiblement, Bousoño), caldria ésser revisada, perquè el mateix Bousoño aniria perfilant les seves disquisicions i, en altres indrets, referirà que la poesia és, en efecte, també una dimensió de coneixement (*vid.* Cañas 1996).

<sup>110</sup> Hi trobaríem des de ‘plasmare’, ‘formare’, ‘imaginar’, ‘figurar-se’, ‘suposare’ (és a dir, ‘formare mitjançant la fantasia’), fins a ‘dir falsament’, és a dir, ‘mentir’.

prevaldrien els relatius a la invenció lingüística i literària. I *fictio*, que és d'on vindria el terme italià *finzione*, seria un mot semànticament molt proper a *inventio*.<sup>111</sup> I així, podríem dir, juntament amb Martínez Bonati, que la veu d'un subjecte líric equivaldria a un *parlar imaginari* el resultat del qual, el poema, ni seria ni hauria de ser el document certificador de la "biografia del ser lingüísticament revelado" tal i com l'entenia, per exemple, l'estilística vossleriana (Martínez Bonati [1960] 1972: 145). I en conseqüència, la lírica no diferiria d'altres gèneres "por el carácter no ficcional de su representación, sino por la peculiar vía como explota ese rasgo común ficcional que desde la afirmación aristotélica de la *poiesis* está en la raíz misma de toda representación literaria" (Pozuelo [1991] 1997: 242), fet que la tradició post-romàntica ha volgut anul·lar i reduir a una "dimensión expresivo-emotivo-subjetiva" (*ibíd.*). Com assenyala Pozuelo, en efecte, la marginació de la lírica de l'àmbit ficcional –i que ell rebutja tot justificant el lligam entre la mimesi aristotèlica i el concepte de *poiesi*, com hem vist<sup>112</sup> hauria estat més aviat una necessitat intrínseca de la teoria, que maldava per atorgar-li a la lírica un sentit unitari difícilment assimilable, atès que pocs enquadraments suportarien amb coherència encabir poemes de diferents èpoques (i com conciliar en un mateix agrupament, per exemple, la poesia clàssica iàmbica o satírica, la de tradició petrarquista, i la de T. S. Eliot o Pessoa). Pozuelo ([1991] 1997: 250) menciona tres raons que haurien promogut la marginació de la lírica de l'univers fictici: l'esquema triàdic modal, la dialèctica del sistema de representació que oposaria objectiu-subjectiu, i la teoria de l'idealisme romàntic defensor de l'expressivitat veritable del poeta en contra de les amonestacions platòniques. I el resultat d'aquesta unificació i distinció del gènere líric en tant que no ficcional hauria arribat a crear "un orden intelectual, un *pensamiento sobre la lírica* que apenas tiene mucho que ver con sus realizaciones históricas" (*ibíd.*, 251). Hom podria creure que els sentiments expressats en un poema defugen la naturalesa mimètica, però no són pas més veritables que els col·legits dels altres gèneres, sinó igualment ficticis. El principi de la *poiesi* en tant que construcció imaginària

convierte la oposición sentimientos verdaderos/sentimientos no verdaderos en inoperante y reducida al solo nivel del *objeto* imitado, pero no atingente al principio de la imitación misma. En ambos casos [...] opera el fenómeno capital del verosímil poético como modalización [...]: el hecho de ser sentimientos verdaderamente sentidos o imaginados como sentidos-fingidos no afecta a su ser artístico. [...] De no ser así la oposición verdad poética/verdad histórica no podría darse en la lírica y el valor del poema estaría reducido a su virtual adecuación al particular objeto histórico, lo que arrojaría a la poesía en manos de la dimensión biográfica particular y la lírica saldría del dominio de la literatura para entrar en el de la comunicación natural (Pozuelo [1991] 1997: 259-260)

<sup>111</sup> Certament, la llatina *inventio* no té, a la retòrica, el significat d'invenció en tant que creació de quelcom de nou, sinó el de recerca i troballa dels arguments adequats a fi i efecte de fer plausible una tesi (Mortara Garavelli [1988] 2000: 67); però fins i tot en aquest cas, el *trobar* ja no implica el despectiu de *falsejar*.

<sup>112</sup> Com assenyala Pozuelo ([1991] 1997: 251 i ss.), la interpretació de la mimesi en tant que concepte general de producció artística (*poien*) ja hauria estat apuntada per *Las Tablas poéticas* de Cascales (1617) i el tractat *Les Beaux-arts réduits à un même principe* de Batteux (1746), malgrat que, segons Genette (1979), aquests dos autors haurien distorsionat el terme aristotèlic en virtut de la lectura restrictiva que ell en feia i per la qual la mimesi sols s'entendria en tant que *imitació d'accions* (el propi de l'epopeia i la tragèdia). Com és manifest, nosaltres prenem partit per l'anàlisi de Pozuelo; i per tant, que els sentiments i esdeveniments designats en un poema siguin veritables no implicaria que fossin més poètics; i així ho certificava el mateix Batteux tot contestant les objeccions que Schlegel, el seu traductor alemany, li féu al seu tractat: "les sentiments peuvent être feints comme les actions [...] tous les sentiments exprimés dans le lyrique, feints ou vrais, doivent être soumis aux règles de l'imitation poétique, c'est-à-dire qu'ils doivent être vraisemblables, choisis [...]. C'est le sens du principe de l'imitation, c'en est l'esprit" (a Genette 1979: 42; també a Pozuelo [1991] 1997: 260).

El que entenem per ficció, doncs, tindria a veure amb la construcció imaginària de la constitució del text literari, circumstància del tot aliena a un plantejament “semàntico-extensional, de relació texto-referente” (Pozuelo, *ibíd.*, 262). I com continua exposant Pozuelo, l’incomprensible és que s’hagi bandejat l’aspecte ficcional de la lírica quan és aquest el gènere literari “que mayores desafíos en la creación de mundos imaginarios ha suscitado”, ja que és just a la lírica on trobem “mayores grados de ilusión fantástica e irrealista, pareja con la mayor exigencia de cooperación imaginaria del lector” (Pozuelo [1991] 1997: 266). De tota manera, si la veritat no és un valor que dirimeixi la poèticitat, no importaria, doncs, que el poeta la referís efectivament: és a dir, seria indiferent que ho fes o no, perquè, com assenyala Ferraté,

la literatura es una ficción de realidad que deja intactas la realidad o irrealidad, la verdad o falsedad, la posibilidad o imposibilidad efectivas de su asunto, de todo asunto. *La ficción no reside*, pues, *en el asunto o contenido de la literatura* (aunque dentro de los asuntos de la literatura quepan, por supuesto, toda clase de *ficciones*) *sino en la óptica* con que nos hacemos cargo de todo, de su contenido y de su expresión, y lo transformamos esencialmente [...]. El punto está en que todo lo que nos dice la literatura, ya en el orden de la expresión o ya en el orden del contenido, y sin que importe que éste sea real o irreal, verdadero o falso, posible o imposible, factual o ideal, lo imaginamos, lo ponemos en nuestro espíritu, como efectivamente vivido, y eso, a conciencia, esto es, sabiendo que así lo estamos haciendo [...]. Lo importante está en que la imaginación del objeto sea *nuestra* imaginación; pues lo que ponemos al imaginarlo es, antes que nada, el *acto mismo de imaginarlo o de fingirnoslo real*. (Ferraté [1968] 1981: 299-300)

I de fet, Ferraté conclourà per dir que seria fins i tot inevitable que el fonament de l’entramat poètic hagués estat suscitat per una realitat, ja que, en definitiva, la ficció no és una construcció *ex nihilo*; i així, declararà que “probablemente no hay poesía donde no haya un término real. Este término puede estar oculto bajo toda suerte de figuraciones y configuraciones hasta resultar prácticamente irreconocible a primera vista, y puede pertenecer a cualquier orden de realidades de la experiencia” (Ferraté, *ibíd.*, 304).<sup>113</sup> I és que, com apuntàvem, no podríem concebre la ficció sinó respecte del que entenem tots per realitat. La construcció imaginària de la dimensió fictícia parteix d’elements de la nostra experiència, motiu pel qual sempre podríem mencionar el terme de mimesi; terme que, inexorablement, vincularia la realitat amb la ficció. Així doncs, ens adonem que mai la referència no és immediata ni directa, perquè, efectivament, qualsevol objecte

real o imaginado no posa como modelo dócil que la literatura registra [...]. El objeto referido no es referido sino representado, porque, en rigor, no está ya hecho sino que es el resultado de un modo de tomar el mundo. El objeto y sus aspectos dependen de la organización y ésta es invención, creativa y no copia (Pozuelo 1993: 105)

---

<sup>113</sup> Com assenyala Lévy (1987: 832), el més habitual en copsar un poema “dont le sens n’est pas suffisamment dirigé” és el d’esforçar-nos a “lui trouver un sens [...] dans un ailleurs”; i com remarca tot representant una expressió de Samuel Levin, és com si “chaque poème commencerait par la phrase implicite: «J’imagine et je vous invite à concevoir un monde où...». N’importe où... semble-t-il. Chacun selon son goût, ou du moins chacun à la manière de son temps utilisera un poème donné, comme permis, plutôt comme laissez-passer vers un autre monde [...]. Ce voyage, cette *traduction* du poème [...] répondrait à la nécessité de diriger le poème et de récupérer le sens qu’il est supposé avoir. Cependant ce voyage et cette traduction s’inscrivent dans un geste dénégatif par lequel le lecteur refuse le réel du poème. Paradoxalement, la compréhension d’un poème s’avère être la dénégation de son réel”. La qüestió, però, és que no es tractaria de defugir sistemàticament el real que expressa el poema en favor de cercar el seu sentit *dans un ailleurs*. I com avança Lévy (*ibíd.*, 833), justament a l’obra de Ponge “il ne s’agira plus de nier le réel, mais au contraire”.

Val a dir, però, que ni Hamburger ni Eliot, les propostes dels quals havíem exposat més amunt, marginaven explícitament la ficció de la lírica. Per a Hamburger ([1957] 1995: 38-39), el criteri d'ordenació dels gèneres no es fonamentava, com vam veure, en el concepte de realitat, sinó en el de l'enunciació de la realitat; i que els enunciats poètics fossin de realitat no es deuria a la naturalesa de l'objecte d'enunciació –que bé podria ser imaginari–, sinó al fet que el subjecte enunciatiu era real (i per això l'autora no considerava cap instància fictícia com a referidora del missatge). I també Eliot, a «La funció social de la poesia» ([1957] 1999: 19), emfasitzava el caràcter creador de la poesia, atès que assenyalava que en ella sempre hi trobaríem o bé l'expressió d'una experiència inèdita, “o una nova comprensió del que és conegut, o l'expressió d'alguna cosa que hem experimentat però per a la qual no tenim paraules, que engrandeix la nostra consciència o refina la nostra sensibilitat”. El gènere poètic és, en efecte, proteic i difícilment acotable. I una anàlisi dels procediments de creació de cada autor revelaria diferents plantejaments que afectarien la projecció referencial. Gamoneda, per exemple, declarà contundentment que “La poesia no es ficción” (a Duque 2002: 95), però amb motiu que partiria del fet que la poesia és reveladora d'una realitat poètica i no pas el fruit de la recreació d'un material prèviament conegut. És cert que dèiem que caldria sempre parlar d'un fonament experiencial, però com veurem, molts cops el poeta no és conscient de la índole de la substància semàntica que fornirà el seu treball poètic fins que aquesta no esdevé, pròpiament, poema. I així, parlar de ficció en tant que creació o *poiesi* podria abraçar també el sentit del qual parla Gamoneda, tot tractant-se, en aquest cas, d'una referencialitat constructivista amb un grau mínim de sentit preconstruït (atès que ja vam veure que el constructivisme pur només podria donar-se teòricament). De fet, i tal i com deia Stevens a un dels seus *Adagia*, “A poem need not have a meaning”,<sup>114</sup> però que *no bagi de* tenir un significat no vol dir que no signifiqui, ja que, com és evident, ni tot allò que expressa un poema ha de poder encabir-se en els límits d'un significat preconcebut (atès que tot sovint és el poema qui crea el seu propi sentit), ni aquest haurà de regir-se pel mateix biaix d'intel·ligibilitat que l'establert per la semàntica convencional (sinó pel que hauria estat convocat pel mateix poema). Però com que tota significació, al delà del sistema, projectaria una dimensió extralingüística, el mot poètic hauria, més que cap altre, filat un teixit de ressonàncies semàntiques l'entramat de les quals cobraria sentit, precisament, en un univers de referència. I un univers que, a diferència del revelat pel sentit de les coses del llenguatge convencional, es fixaria mitjançant la literalitat d'una construcció verbal que l'afigurarà; tot convertint-se així, aquest passatge referencial incorpori, en un espai poblat de figures que a ombres rebatrien llur condició d'incorporals.

---

<sup>114</sup> Es publicaren al volum *Opus Posthumous* (1957); nosaltres els citem per Stevens 2003: 260.



## II «LA POÉSIE: DU *FIGURANS* AU *FIGURATUM*»

### 3. LES FIGURATIONS CORPÒRIES DELS SENTITS POÈTICS: DE LA REFERÈNCIA EN POESIA O EL COS DELS INCORPORIS

Los cuerpos, aquí están, irremediables

José Luis Hidalgo, *Los Muertos*





Com anotàvem al preàmbul amb què obríem aquesta part primera del treball, les relacions entre el llenguatge i la realitat haurien de pressuposar-se en l'ús de la llengua, perquè una reflexió no lingüística en resultava aporia. Això no obstant, podríem recordar aquí que, com assenyalava Wittgenstein, l'home no fa sinó representar-se el món mitjançant figures; figures que, vertaderes o falses en virtut del seu acord amb la realitat (*Tractatus*, 2.201-2.225), mostrarien una connexió amb allò que afiguressin, perquè hauria de donar-se una *relació figurativa* que correlacionés els elements de la figura amb els del figurat (2.1-2.174).<sup>115</sup> I just la poesia suposa l'explicitació lingüística de la dimensió de les figuracions, perquè, com assenyalà Hofmannsthal, el privilegi del poeta no és sinó el de plantejar preguntes i examinar respostes per mitjà de la invenció de figures, de figures que serien *tan concretes com inesgotables* (a Alewyn [1974] 1982: 96). Per tant, i com que, tot reprenent la imatge wittgensteiniana, *figurans* i *figuratum* han de compartir forçosament la seva forma de figuració, en discernir les figures destriaríem els referents poètics, els conformadors de la realitat que afigurarien els sentits convocats pel poema. Ja no fóra necessària cap posició extralingüística per tal d'elucubrar amb perspectiva sobre la realitat referida (perspectiva que ja veïem que no era possible, a banda de lògicament inexpressable), perquè només a partir del mateix llenguatge podríem anar resseguint els perfils d'aquesta dimensió de referència que hauria estat pels mots afigurada, de copsar com aniria prenent forma en aquella franja incorpòria que s'assenyalava en la tríade de Sext Empíric, perquè, com havíem ja apuntat, per als rêtors clàssics com Du Marsais ([1730] 1977: 11), per exemple, i tot enllaçant amb les connotacions de plasticitat que tradicionalment hom li atribuïa, una figura és, en sentit recte, el perfil que contorneja un cos, el de l'ens que hauria estat definit en un espai que, en aquest cas, fóra el semàntic. Per consegüent, copsar el *figuratum* ens desvetllaria el *figurans* per mitjà de la correlació figurativa de què parlava Wittgenstein; i si al llenguatge convencional la realitat es concebria a partir del referit conceptual que s'hauria abstret del referent factual (tot havent-se traçat una trajectòria que aniria *du référent au référé*), assoliríem ara la realitat poètica a través de la figura que representaria l'imaginari afigurat (tot havent-se produït el trajecte *du «figurans» au «figuratum»*).

En aquest recorregut temàtic, doncs, abordarem alguns dels tòpics que li denegaven a la poesia un abast referencial, però que esdevindrien, al nostre judici, justament el signe de la dimensió de referència projectada pels textos, atès que tot essent el poètic el regne dels implícits, fóra l'expressió explícita l'empremta de la afigurada realitat. Hom podria objectar que una realitat poètica no és sinó una ferralla d'ombres: paisatges ignots, subjectes absents, substàncies intàctils i imatges invisibles, però com deia Quintilià (*Institutio*, V, 10, 80), una ombra, sigui allà on sigui, demostra la presència del cos que la projecta; en aquest cas, la de les figures que el llenguatge traslluiria: les que bastarien la referència poètica de legítima corporalitat.

L'ombre a toujours une forme, celle du corps qui la porte.

Francis Ponge, «Le Soleil toupie à fouetter (II)», *Le soleil placé en abîme* (Pc, 146)

---

<sup>115</sup> Tal i com assenyalava Valdés Villanueva amb relació al *Tractatus*, “la forma de cualquier figura [...] tiene que ser compartida por la realidad de la que es figura. No es posible que algo que es figura de la realidad no comparta con ella la forma de figuración. Pues decir que algo es una figura de la realidad es lo mismo que decir que tiene forma lógica” (Valdés Villanueva [2002] 2003: 48).



### 3.1 De la referència als ignots

#### Sobre els paisatges de la paraula poètica i altres dominis ombrívols

Cosa ignota e selvaggia  
sei rinata dal mare.

Cesare Pavese,  
«Sempre vieni dal mare», *La terra e la morte*<sup>116</sup>

Com havíem anotat a l'Obertura, un dels arguments que s'esgrimien per tal de no abordar la lírica des de la perspectiva teòrica de la creació de mons possibles era el fet que l'habitual brevetat dels textos lírics (insistim que no estem parlant aquí ni de poesia èpica ni de dramàtica) es considerava poc propícia per a una anàlisi del món imaginari construït. Es tractaria, certament, d'un criteri vague i en excés generalitzat, però el cert és que ni l'estructura ni la informació reportada per un poema serien equiparables –ni ho haurien de ser– a les proporcionades per un text narratiu, atès que la tramoia dels dispositius de representació de la lírica tendeix a la condensació i a l'especularitat. Més que no pas en les dimensions del material referit, però, les dificultats pel que fa a la identificació de l'emplaçament imaginari projectat per la poesia provindrien de la concentració del contingut semàntic i del seu particular mode de conceptualització. Els ancoratges a partir dels quals s'establirien els marcs de referència, en efecte, serien més aviat difosos, perquè l'enclavament espaciotemporal que regeix i vertebrava la construcció de tot món imaginari es veuria també condicionat per aquest caràcter essencialista de l'engranatge poètic. I així, els paisatges traduïts per la configuració verbal, erms si els confrontem amb l'espèc brancatge dels narratius, s'assemblarien més a unes petjades del rastre de les quals hauríem d'inferir el pes i l'envergadura de la bèstia que les hauria empremtat, o bé a les traces d'un sudari de les quals deduir la fesomia del cos que embolcallava, perquè el text poètic no acostuma a detenir-se en la descripció de l'espai on s'esdevindran els fets (poden no haver-hi fets), sinó que és l'expressió la que s'incardina en un àmbit que dimanarà de la seva mateixa tessitura semantico fonètica i que esdevindrà el context conceptual que es constituirà, en definitiva, com el veritable espai de referència.

Certament, la circumstància que més hauria propiciat la creença en la no referencialitat de la poesia hauria estat el fet de considerar el contingut poètic més com a objecte de coneixement que com a objecte de comunicació, atès que, si bé l'acte de comunicar pressuposa la transmissió de quelcom prèviament conegut, el coneixement pot donar-se en descobrir-se alguna cosa fins aleshores desconeguda; i com que ja hem vist que, tradicionalment, es relacionava la referència amb l'existència no fictícia, en aquest darrer cas, doncs, prèviament a la constitució del poema res no hi hauria que pogués ésser referit, perquè just l'acte de *poiesi* ho hauria inventat. Ara, però, parlariem d'una referència constructivista, perquè un poema pot projectar-se envers la realitat que, simultàniament, el

---

<sup>116</sup> Aquest recull de poemes fou publicat per primer cop a la revista paduana *Le Tre Venezie* el 1947. Citem per Pavese 1991: 46.

seu llenguatge està construït. I és que, com deia Riba ([1957] 1984: 277), “la paraula, pel fet d’ésser dita, fa entrar en la situació i lliga al desig i precipita en la tendència; el mot, allò que enuncia, en certa manera ho crea”.

Així doncs, veurem ara el fonament d’aquesta creació de caire heurístic (exemplificat en un debat poètic que tingué lloc històricament), i alguns dels diferents graus de formalització semàntica que podrien donar-se en els poemes i que es correlacionarien amb diferents tipus de conceptualització de realitats.

### 3.1.1 Comunicació i coneixement en la creació poètica

Tal i com havíem assenyalat (2.3.2), Eliot associava, amb cadascun dels tres tipus de veu poètica que havia distingit, un específic procés de creació; i pel que fa al relatiu a la poesia de la veu primera (on emplaçaríem la poesia lírica), l’identificava amb el que havia descrit Gottfried Benn en la seva conferència «*Probleme Der Lyrik*» (1951); i tot reprenent l’argumentació del poeta alemany, Eliot explicava l’esmentat procés: i així, de primer hi hauria

un embrió inert o «llavor creativa» (*ein dumpfer schöpferischer Keim*) i, d’altra banda, la llengua, els recursos de les paraules a les ordres del poeta. Dins seu hi ha alguna cosa que germina per a la qual ha de trobar paraules; però no pot saber quines paraules vol fins que les ha trobades; no pot identificar aquest embrió fins que ha estat transformat en una sèrie de paraules en l’ordre adequat. Quan té les paraules que li fan falta, la *cosa* per a la qual s’havien de trobar les paraules ha desaparegut i ha estat substituïda per un poema. (Eliot [1957] 1999: 115)

Per tant, la *realitat* que crearia el poema no preexistiria, segons aquesta formulació, a l’activitat poètica, motiu pel qual es donava preeminència a l’acte de coneixement per sobre del de la comunicació, i tot essent aquesta circumstància el tret distintiu d’aquest tipus de creació poètica.

Certament, pels volts dels anys cinquanta, dins l’àmbit de la poesia espanyola, es donà un debat entre els qui consideraven la poesia com a comunicació i els qui la consideraven com a coneixement (polèmica en la qual es contextualitzaria el pròleg que abans mencionàvem de Gil de Biedma a propòsit de la traducció castellana que féu de l’assaig d’Eliot *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, del 1933, perquè, precisament en aquest escrit, Eliot ja declarava que la comunicació no podria explicar la poesia en tant que fóra l’expressat pel poema quelcom d’inexistent abans de l’acte poètic). En el debat que es donà en la poesia espanyola, doncs, els defensors de la comunicació s’adscriurien al voltant de l’obra de Bousoño *Teoría de la expresión poética* (1952), a la primera edició de la qual s’afirmava que, prèviament a l’existència del poema, hi hauria un contingut psíquic que just a través del poema ens seria transmès (argument que qüestionava Biedma i que reproduïem més amunt, a la secció 2.3.2). I per als qui defensaven la idea oposada, que se situarien en la línia de l’argumentació de Gottfried Benn, l’autor desconixeria el contingut del poema fins que aquest no hagués estat ja acomplert, i tot considerant llavors que res no es podria conèixer abans de la concepció del text, atès que fóra l’acte mateix de la creació poètica el que

generaria coneixement. I així ho explicava Barral en un article que just intitulà «Poesía no es comunicación» (1953):<sup>117</sup>

La teoría de poesía como comunicación constituye [...] una simplificación peligrosa del proceso y del hecho poético, simplificación que desconoce la autonomía del momento creativo, en el que nace un estado psíquico determinante del poema (de tal modo que nada impide que el poeta lo descubra en el poema mismo) y que prescinde de un tipo de poesía que exige del lector un proceso de acercamiento al poema, al que ha de cargar de sentido, a costa de su propio mundo interior. Pero además tal idea de la poesía distrae el problema del conocimiento poético, que apareciendo aquí como una instancia previa al hecho expresivo, al hecho estético, queda envuelto en la sombra –exterior en este caso a la poesía– de la vida anímica del poeta (a Provencio 1988: 67)

Així doncs, per a Barral, en suma, el poema seria una entitat autònoma “con respecto a todo momento anterior de la conciencia de su autor. [...] El poeta ignora el contenido lírico del poema hasta que el poema existe” (*ibid.*); i per als partidaris de la poesia com a comunicació, en canvi, el poema, més que no pas originar coneixement, actuaria com a vehicle o instrument per tal de transferir el mencionat contingut psíquic del poeta, perquè, com precisava el mateix Barral,

Queda claro, pues, que la comunicación supone la preexistencia al poema de un contenido psíquico [...], que pudiera ser explicado idiomáticamente y que es transmitido, por medio de una manipulación estética de la lengua, al lector en el acto de lectura. De tal modo, que se establece una corriente entre poeta y lector, por la que viaja, sin haber sido abstraído por el idioma, un contenido de la vida psíquica de aquél. Por donde, a la manera romántica, sería ese contenido preexistente al poema el elemento substancial de la emoción poética, y los demás que se distinguieren, y el procedimiento mismo, medios con que se operaba (a Provencio 1988: 66)

Per a la facció de la poesia com a coneixement, per contra, el mateix procés de l'operació poètica, així com els mitjans de representació, ja no serien mètode i instrument, sinó elements constitutius de l'acte creador; i això tindria conseqüències pel que fa als referents.

---

<sup>117</sup> Publicat al núm. 23 de la revista barcelonina *Laye* (pp. 23-26), canal de difusió essencial en aquell moment. No podem aquí abordar totes les conjuntures de l'esmentada polèmica, atès que molts estudis l'han detallada ja. El que volem precisar, però, és que, com anota Cañas (1996), ni Vicente Aleixandre (que fou el primer a parlar de la comunicació poètica al seu discurs per a la Real Academia de la Lengua), ni el mateix Carlos Bousoño, negarien la dimensió de coneixement generada per la poesia, i que, especialment Bousoño, al llarg de les moltes revisions que féu de la seva *Teoría de la expresión poética*, anà redefinint les seves concepcions. Tot fent un repàs dels treballs que haurien abordat la polèmica (Luis García Montero, Pere Rovira, Laureano Bonet, etc.), Cañas assenyala que fou sobretot l'estudi de Carme Riera a l'entorn del grup poètic de *La Escuela de Barcelona* el que emfasitzà que Barral i Jaime Gil feren una lectura un tant oportunista de la qüestió a fi i efecte de promocionar-se, ja que, més endavant, ells mateixos s'acostarien a un plantejament poètic de caire compromès que més aviat s'avindria amb els supòsits de la poesia de la comunicació (Riera 1988: 161-162, esp.). En qualsevol cas, a nosaltres no ens interessa l'entramat de la polèmica com a tal, sinó la diferència que, efectivament, es dona entre la creació poètica que de forma deliberada modelitza uns elements coneguts del món experiencial, i la que parteix de latències semàntiques indefinies que, només un cop poetitzades, s'afigurarien (dualitat que provarem d'il·lustrar aquí amb els poemes de Bousoño i Barral que tot seguit acararem). Tal i com remarcarien tant poetes com crítics (des de José Ángel Valente fins a José Olivio Jiménez), el cert és que el coneixement no exclou la comunicació, així que més que no pas abordar dues posicions antitètiques, es tractaria d'observar diferents models de construcció referencial. Amb tot, val a dir que, com precisa Cañas (1996: 37-39), no fou sinó Joan Maragall qui, ja el 1909, al seu «Elogi de la poesia», parlava d'un tipus de creació poètica de caire heurístic i independent de qualsevol report d'anècdota, i que fou Vicente Gaos el primer a introduir en l'àmbit hispànic les idees sobre la creació poètica d'Eliot al pròleg de la seva traducció dels *Four Quartets* l'any 1951 (fet ja advertit per Gil de Biedma).

Vegem ara, doncs, un exemple de la creació poètica de Bousoño i un de la de Barral per tal de copsar les possibles diferències quant al funcionament referencial:

Con la vida hecha añicos, despedazado el cántaro;  
[...]  
bordes cortantes de semanas, de días  
afilados como cuchillos; lentos  
minutos de zozobras y dolor,  
reverberando ahora;  
[...]  
con todo eso, en adoración fulgurante, en quehacer lento,  
en fervoroso tacto,  
levantar nuevamente con pulcritud y esfuerzo, sin que le falte nada,  
[el muro, el pasadizo (estrecho, oscuro) por donde fuiste  
[difícilmente penetrado  
hasta llegar aquí,  
[...]  
abrir un boquete en la noche para que entre la luz y puedas ver;  
[...]

Carlos Bousoño, «Formulación del poema»<sup>118</sup>

En las aguas profundas,  
en las ondas del sueño amurallado,  
a menudo apareces, y en el curso  
verde y olvidadizo de los ríos.  
Conozco tu presencia  
en las cortezas húmedas del aire  
y sé que en un lugar,  
excavada en la lluvia  
tu iluminada soledad persiste.

Carlos Barral<sup>119</sup>

Al poema de Bousoño, precisament titulat «Formulación del poema», compareixen tota una sèrie d'elements que el subjecte líric extreu de la seva experiència vital (és a dir, els *añicos*, les restes del que en queda d'una vida que fóra intacte *cántaro* fins a ésser estripada per les sacsejades i els ullals de les vivències, perquè cal observar l'aparició del verb *despedazar* que connota el que fan les bèsties carnívores amb les seves víctimes). Aquesta trencadissa, que no seria sinó el temps viscut impregnat de dolor (motiu pel qual s'afigura per mitjà d'estris tallants: *bordes cortantes de semanas, cuchillos*), i que és el que el poeta fa reviure en l'instant de la creació (*dolor reverberando ahora*), es constituirà finalment en poema (*levantar nuevamente sin que falte nada/hasta llegar aquí*) tot transcendint els afanys i la foscor de l'experiència viscuda (*el muro por donde fuiste penetrado*) per oferir-se al lector que ho reviurà amb intensitat (*para que entre la luz y puedas ver*). No es tracta, evidentment, d'una transferència elemental de materials, atès que hi passa el tamís del llenguatge (que és qui, precisament, transforma els sentiments abstractes en elements sensibles per tal que, mitjançant una forma concreta, afigurin el seu sentit: el dolor que es materialitza en *cuchillos afilados*, les penúries que esdevenen *pasadizo estrecho y oscuro*, la sublimació artística que desemboca en *luz*). Però la matriu del poema són elements coneguts que el poeta modelitza a consciència. En el cas del poema de Barral (que, a més, compareix mancat de títol, per tal que res no indueixi a una o altra interpretació apriorística), se'ns manifesten els espais d'on sorgeix el record pressuposem que d'una dona (res no ens diu que es tracta d'una dona, però el substantiu femení *presencia* i els adjectius en gènere femení que es prediquen del substantiu *soledad* ho propicien). No és que siguin espais onírics producte d'una fabulació, sinó marcs inèdits de referència en tant que l'àmbit de la consciència des d'on emergeix un record no és un espai que es pugui acreditar amb una experiència empírica; en desconeixem la naturalesa, i per això apareix

<sup>118</sup> Extret d'*Oda en la ceniza* (1967) i recollit a Bousoño 1987: 222-223.

<sup>119</sup> Extret de *Las aguas reiteradas* (bellíssim pleonasma antiheraclitià), que fou la primera *plaquette* de Barral i que es publicà l'any 1952 al núm. 18 de la revista *Laye* (el recollim de Barral 1989: 21).

aquí inèditament afigurat com uns marges líquescents (*aguas profundas/ondas del sueño amurallado* [els cercles que genera quelcom que llencem a l'aigua i que són, en efecte, com les muralles que protegeixen un recinte o edifici]/*curso de los ríos/cortezas húmedas del aire*); i el focus des d'on emergeixen aquestes ràfegues de record és *la lluvia*, fenomen de precipitació constant d'aigua en el qual s'hi troba *excavada* (oculta i en profunditat, tot convertint-se l'element líquid en material sòlid i perenne) diríem que el record d'ella, espai de memòria definit en tant que fenomen lluminós i isolat de tot –impossible d'ésser maculat–, i en desafiant a qualsevol possible indicatiu d'oblit (*tu iluminada soledad persiste*). Com veiem, doncs, els poemes susciten un recorregut de reconeixement referencial ben distint. En el cas del de Bousoño, interpretem els referents en funció del material previ a partir del qual deduïm que el poeta ha cisellat les imatges del text (copsem els *cuchillos* en virtut de l'experiència de dolor que afiguren i que suposem que s'origina en el sentiment que ha donat lloc al poema). Però en el cas del de Barral, hem de construir la referència en funció de les pautes que ens han subministrat els sentits creats pel poema i que deriven de l'específica configuració verbal que el constitueix: ni *la lluvia*, ni les *cortezas del aire* ni el *curso de los ríos* s'acrediten referencialment amb els elements de la realitat mundana que designen, sinó en funció de la resemantització a la qual s'han vist sotmesos pel mateix procés de creació poètica.<sup>120</sup> Barral, doncs, hauria construït lingüísticament un referent inèdit: un espai indeleble de memòria que seria el lloc on es preserva el record d'una dona; així que, si bé al poema de Bousoño podríem parlar d'una figuració suscitada per una semàntica de referència objectivista moderada, al de Barral parlariem d'una figuració propiciada per una semàntica de referència constructivista.

De fet, i pel que fa a la lírica del coneixement –que podríem acotar en tant que esdevinguda *a posteriori*–, cada poeta procediria de forma diversa tot essent la naturalesa del seu dispositiu de creació indiscernible de la seva poesia, i tot essent sempre el llenguatge alhora la deu i el mar de la desembocadura poètica; una circumstància que no implicaria, com sabem, manca de referencialitat, sinó *construcció* referencial. Per a Sánchez Robayna, per exemple, la poesia naixeria d'un impuls l'origen del qual desconixeria, però que seria inseparable “de un sentimiento de las palabras”; és a dir, que es tractaria d'una “pulsión verbal” –que el poeta alligaria, en el seu cas, al “ritmo respiratorio”–, i a partir de la qual es produiria ja la ingerència de factors forans de diversa naturalesa:

Lo primero es, pues, un pequeño grupo de palabras que resuenan mentalmente una y otra vez, y en torno a las cuales se organiza más tarde una trama verbal más amplia. Siempre me

---

<sup>120</sup> En efecte, els elements designats en un poema de referència constructivista podrien tenir un correlat en el món de l'experiència, però el que succeeix és que, en haver-se modificat llurs sentits, hauria variat el marc referencial, atès que ja sabem que una construcció imaginària no pot originar-se d'un absolut no-res. És molt interessant seguir com Barral dóna compte, de forma esgranada a les seves memòries, del seu procedir poètic, ja que hom pot copsar el fonament lingüístic i ensems experiencial de la seva concepció poètica, i de la qual en deduiríem el sentit convencional subjacent (malgrat que percebut de forma íntima i privada) sobre el qual l'autor construiria les noves referències: es tractaria, doncs, d'un “proceso de formulación y de acumulación verbal del conocimiento que progresivamente se adquiere del mundo, de las cosas y, sobre todo, de sí mismo. Un proceso que se produce, en gran parte, a través del filtro de un mundo habitual que el sujeto estima como íntimo, privado. Los objetos y los aconteceres de ese mundo operan como modélicos, como referencias, y acapan, congelan, en una especie de ejemplaridad necesaria, las adherencias oscuras del lenguaje, sus posibilidades poéticas, una parte de su fuerza creativa” (Barral 1975: 81). I el poeta també parlarà de la dificultat que sentia “en nombrar cosas y experiencias de tan viva presencia”, i que això li hauria desenvolupat “el instinto de sustituir el nombre de los objetos y de las situaciones por la descripción o la sugerencia de su forma. [...] La resistencia a ciertos nombres ha hecho mi elocución preferentemente adjetival y a menudo de alusión indirecta” (Barral, *ibid.*, 82): és a dir, que l'expressió poètica esdevindria *figura* de sentit.

he preguntado sobre la naturaleza de aquella *matriz* de lenguaje, sin duda ligada al ritmo respiratorio. Puesto que, en efecto, esas palabras constituyen un ritmo, es este el que determina los ritmos de la trama posterior. [...] Con frecuencia, lo que llamo la *trama* verbal me es algo tan enigmático como las palabras y el ritmo originarios. Por lo demás, es obvio que en este punto intervienen factores de formación intelectual y literaria (a Duque 2002: 178)

I aquest pòsit o matriu originària podria suscitar, fins i tot en un mateix poeta, maneres de procedir variables; i talment ho expressaria el poeta canari: “Ha habido poemas que han brotado de una vez, sin apenas corrección o modificación ulterior. Otros, en cambio, han exigido una lentísima tarea de escritura, como si yo mismo no fuese capaz de *identificar* o de reconocer el ritmo originario” (*ibíd.*). Així mateix, Valente, justament al seu article «Conocimiento y comunicación» (1963), també declararia que la poesia és, abans que qualsevol altra cosa, una forma de coneixement de la realitat: “El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador” (a Valente [1971] 1994: 21); i així, la poesia esdevindria “revelación de un aspecto de la realidad para el cual no hay más vía de acceso que el conocimiento poético. Ese conocimiento se produce a través del lenguaje poético y tiene su realización en el poema” (*ibíd.*, 25). Ara bé: Valente assenyalava que l’activitat poètica també encabiria el factor comunicatiu, tot i que només com a efecte final de l’operació: “cuando se afirma que la poesía es comunicación no se hace más que mencionar un efecto que acompaña al acto de la creación poética, pero en ningún caso se alude a la naturaleza del proceso creador” (*ibíd.*, 19).<sup>121</sup> Així doncs, i com que la tradicional concepció de la referència s’entenia en tant que referència a la realitat convencional, això provocava que, sobretot des d’aquesta perspectiva, es considerés la lírica com a no referencial. I per aquest motiu, Gamoneda, per exemple, defensor de la poesia com a coneixement, i de la mateixa manera que havia declarat, com vam veure, que la poesia no és ficció, afirmaria també que “La poesía, en rigor, no refiere ni se refiere a una realidad”, però perquè concebia la referència sols com a referència al real conegut, i tot defensant així el caràcter heurístic de la poesia: “La poesía [...] *crea realidad* (nada que ver aquí con los postulados mecánicos del creacionismo histórico) y *engendra conocimiento*, [...] y principalmente *el de esta realidad por ella creada*, que no se da ni puede ser dicho fuera de ella” (Gamoneda 1997: 35).<sup>122</sup> I és que per a

---

<sup>121</sup> Valente ho tornaria a expressar al col·lectiu *Cómo se hace un poema*: “El poema no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador. [...] Quiero decir que el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento. [...] Por eso todo momento creador es en principio un sondeo en lo oscuro. [...] El único medio que el poeta tiene para sondear ese material informe es el lenguaje [...]. Todo poema es, pues, una exploración del material de experiencia no previamente conocido que constituye su objeto [...]. De ahí que el proceso de la creación poética sea un movimiento de indagación y tanteo en el que la identificación de cada nuevo elemento modifica a los demás o los elimina, porque todo poema es un conocimiento *haciéndose*” (a Duque 2002: 76).

<sup>122</sup> I el poeta ho reforçava amb aquesta citació de Juan Carlos Suñén: “lo que ella [la poesía] dice [es lo que] *no se dice de otro modo*” (extreta d’*El Mundo*, 4/02/1995; citat per Gamoneda 1997: 35). De fet, podríem identificar aquesta via del coneixement en les propostes de poetes molt diversos i explicitada d’innúmeres formes; i de la mateixa generació que Barral i Jaime Gil, per exemple, podríem mencionar Claudio Rodríguez, qui declararia que la paraula poètica “no es un vehículo: es la creación del poema. No es un medio expresivo. La palabra funda el poema” (a Campbell 1971: 239). En el seu cas, els referents primaris, que compareixen ostensiblement en els seus poemes, poden pertànyer a un context molt determinat (com la «Viga de mesón»), i fins i tot fer gala d’un cert accent localista (com els que al·ludeixen als paisatges de la seva Zamora natal); però la configuració semàntica que regeix els seus textos abstreu totalment aquests elements del seu presumpte medi rural, i les construccions referencials s’erigeixen mitjançant un elevadíssim grau de



Gamoneda, en la creació poètica no hi hauria *concepció*, sinó “un imprevisible viatge a *significaciones reveladas*” que només obeïrien “a una *lógica* que es transgressió de la que rige el llenguatge *informativo*” i que generarien “conocimiento de lo desconocido (insisto: de lo hasta entonces inexistente)” (a Duque 2002: 96); vegem-ho amb més deteniment:

yo no “concibo poemas”. Se da en mí una pulsión en la que creo advertir una energía poética pero no necesariamente un objeto *poemático*. No alcanzo a distinguir el porvenir formal de esta pulsión. “Siento” su significado pero quizá no lo conozco: permanece *interiorizado*, difícilmente accesible. No hay “concepción” porque no se trata de *conceptos*, aunque éstos puedan aparecer en el “acabado”. Sí sé que va a producirse la generación de un significado, pero aún “no sé lo que sé”. Me lo dirán mis propias palabras. La poesía, en sí misma y por sí misma, es realidad. Como el amor, como el sufrimiento [...]. Y la significación poética es una significación *revelada* y es obvio que las revelaciones (yo hablo, no haya confusión, de revelaciones *naturales*) no son concebibles (a Duque 2002: 95)

Aquesta nova realitat generadora de coneixement no implicaria, però, una absència de referents, sinó, en tot cas, de referents preconcebuts en tant que no coincidirien amb els conceptualitzats per l'objectivisme moderat; però podríem argumentar una referència constructivista talment com acceptaríem parlar de ficció poètica (un cop alliberada la mimesi del concepte restringit de còpia, i tot integrant-la en la *poiesi*). De fet, per a Gamoneda, l'origen de la creació poètica podria donar-se amb una expressió qualsevol que actuaria com a desencadenament musical (perquè jutjava que “el pensamiento poético es música en su origen”), i aquesta *causa musical* suscitaria la configuració lingüística establerta al poema (a Duque 2002: 96). Per tant, és clar aquí que no podríem parlar de referents previs, atès que el so és semiòticament areferencial (és a dir, té un sentit estructural o sistemàtic, però no lèxic); però en tant que generaria llenguatge, a partir d'aquesta llavor sensorial podríem postular referències *a posteriori*. I és que tota poesia es constitueix, en darrera instància, com la representació d'una realitat; i malgrat que el poema afiguri realitats ignotes, inevitablement actualitza els substantius mitjançant determinants sense que hagi calgut identificar prèviament les referències, atès que tota paraula poètica s'incardina en l'espai que la seva mateixa presència i equipament semàntic generen. I en conseqüència, quan en un poema se'ns diu

*el bosque, la flor o el río*, por supuesto que no nos refiere a un puro concepto [...]. Lo que verdaderamente ocurre es que el poeta, una vez ha entrado en situación, asume por completo la totalidad de relaciones y referencias que totalmente constituyen el ámbito de la acción del poema, y por tanto alude a ellas como si fueran constitutivas de su propia situación de hecho [...], se sirve del artículo determinado para designar un objeto que sólo reconoce en cuanto previamente inserto en el sistema de referencias desde el cual expresa. ¿Qué bosque? ¿Qué río? Pues el bosque que contemplo desde el ámbito del poema, el río que lo atraviesa (Gil de Biedma [1960] 1994: 146)

I així, l'àmbit referencial aniria construint-se, en aquests casos, a mesura que el text s'anés constituïnt. I talment com l'autor descobriria al seu poema la realitat que es configuraria, aniria desvetllant-la el lector: indissociable de la seva forma, i no del tot revelada fins al final del poema. I és per això que Valente assenyala que “el tiro del crítico yerra cuando en vez de dirigirse al poema se dirige a la supuesta experiencia que lo ha motivado, buscando en ésta la explicación de aquél”, ja que “tal experiencia, en cuanto susceptible de ser conocida,

---

conceptualització, com la que s'estableix, per exemple, entre la “ropa tendida” i el seu referent “alma” (al poema «A mi ropa tendida», dins *Conjurios*, de 1958; recollit a Rodríguez 1983: 83).

no existe más que en el poema y no fuera de él” (a Duque 2002: 78). Vegem ara, doncs, els diferents graus de semantització poètica que incidirien en la construcció dels paisatges referencials.

### 3.1.2 Del sentit poètic i dels diferents graus de semantització figurativa

La peculiaritat del missatge poètic en tant que *forma significant* de necessària literalitat, i el fet de no poder ésser regulat per part dels parlants en una determinada situació comunicativa, propiciarien que fos el mateix context lingüístic el condicionant més efectiu per a la definició semàntica del poema, però això no implicaria que la tessitura de les funcions expressiva i apel·lativa no incidissin en la formalització del sentit ni en prossecució de la referència. Com Richards assenyalava en un antic treball que recollia la seva experiència com a docent a Cambridge amb relació a les dificultats que suscita la aprehensió del sentit de la poesia, hom podria distingir fins a quatre espècies de significat poètic: (a) el que entendríem com a específic del contingut proposicional de l'expressió; (b) el derivat de l'actitud que tindria l'emissor respecte del que ell mateix hauria expressat i que Richards denomina *sentiment*; (c) el relatiu a la seva actitud envers l'oient i que es qualificaria com el *to*; (d) i el que, indefectiblement, hauria modelat el missatge i que vindria implicat per la *intenció* o propòsit amb què, conscientment o inconscient, l'autor hauria escrit el poema (Richards [1929] 1967: esp. 186 i ss.).<sup>123</sup> Per a Richards, doncs, en cap cas no es tractaria de copsar el declarat per un poeta i extrapolar-lo i interpretar-lo en funció del que hom hi voldria trobar (una de les errades més comunes que havia enregistrat a les seves classes), per la qual cosa jutjava que tant el *to* com el propòsit –paràmetres, en efecte, esmunyedissos– serien fonamentals en l'anàlisi poètica; i el que plantejava és que, a més a més, caldria detectar en primer lloc aquestes dimensions de sentit, perquè el poema s'hauria configurat, presumiblement, en virtut de l'adequació entre aquests paràmetres i els mitjans expressius amb què s'explicitaria (*ibíd.*, 207). I ja pel que fa al *sentiment* –terme que avui relegariem per la dificultat que suposa poder definir-lo amb rigor–, sobretot es tractaria de calibrar les connotacions dimanades del lèxic, atès que, com assenyalava Richards, l'important fóra el sentiment efectivament generat per un mot en aquell poema en concret i no els que aquell mot provocaria en altres contextos o generalment (continguts semàntics, però, que no haurien d'obviar-se i que, en tot cas, caldria jerarquitzar). I això amb motiu del que anomenava la *relativitat psíquica* de les paraules (*ibíd.*, 215), perquè, en efecte, serien com franges regulables d'espectres cromàtics sempre susceptibles de modificar-se conceptualment en funció del material verbal que les envoltés; i és que totes les unitats significatives d'una llengua poden resemantitzar-se en un context poètic, atès que, si bé cadascuna d'elles integra un pòsit de sentit intersubjectivament estable, també disposaria d'una zona radial més o menys extensa que podria anar mudant en funció de les relacions cotextuals i contextuals que s'establissin, per no parlar ja dels mencionats aspectes connotatius que també interaccionarien en funció de la nostra experiència i de la propiciada per la mateixa configuració semàntica revelada al poema, perquè, com sintetitza Pozuelo (1979: 241), tot significant poètic “acoge una expresión conceptual, una expresión afectiva

---

<sup>123</sup> Certament, Richards parlava de l'autor empíric, però nosaltres podríem aplicar aquí el que anotàvem a la secció del subjecte líric (2.3.2), i tot assumint que aquest *autor* encarnaria llavors diferents personalitats poètiques a les quals atribuiríem, legítimament, intenció, actitud i *to*.

y una función imaginativa”, el que es resoldria en els àmbits semàntic, pragmàtic i ficcional. La qüestió, però, seria el fet de poder sistematitzar tots aquests paràmetres d’abast extralingüístic. Oller (1991), per exemple, estableix una tipologia de la paraula poètica que permetria diferenciar diversos graus de representació del significat però no solament en virtut del material verbal explicitat, sinó ja comptant que un text literari és la representació d’un *discurs* (tot entenent-lo com a propietat que té un text de suscitar en el lector una sèrie de conviccions a les quals hi donarà resposta), i que tot missatge té la capacitat de revelar l’actitud de l’emissor respecte de les seves emissions, és a dir, que s’origina en una tessitura en tant que actualitzadora d’una actitud intencional.

L’*organon* que Oller estipula es fonamenta en tres tipus de formes de significar que es correspondrien, segons la seva terminologia, amb la *paraula simbòlica*, la *conceptual* i la *referencial*. Tots tres casos implicarien la representació d’una referència imaginària (el que podríem generalitzar amb el terme de *ficció*), per bé que, en el darrer cas, la representació pogués “acreditar-se en una referència a la realitat mundana assemblant-se-li i que el lector reconeix” (Oller 1991: 11), és a dir, que es desenvoluparia en un pla imaginari però en paral·lel amb el convencional (el convencional que pressuposaria la semàntica de la tesi referencial moderada). I a cadascuna d’aquestes paraules poètiques correspondria un tipus de discurs que es veuria impregnat per una determinada tessitura: la *paraula simbòlica*, que convocaria una realitat de naturalesa abstracta i indefinida (amb independència que les imatges s’afiguessin amb claredat), hauria estat el producte d’un *discurs visionari*, és a dir, d’un a partir del qual “el lector es veurà portat cap a una dimensió transcendent a la pròpia paraula, cap a un significat ocult de naturalesa abstracta i indefinida” (Oller, *ibíd.*, 81); i aquest s’originaria en una *tessitura interrogativa*, en una actitud de l’emissor contemplativa i de perplexitat “respecte de la pertinença de les paraules que utilitza” (Oller, *ibíd.*, 143). A la *paraula conceptual*, que convocaria una realitat també abstracta però definida i definible, correspondria un *discurs didàctic* en el qual s’afirma alguna cosa com a veritat, tot i que aquesta veritat “no cal que sigui efectivament comprovable fora del mateix discurs, sinó que és suficient que sigui la constitució d’un fet contingent afirmat com a veritable” (*ibíd.*, 83); i aquest discurs, caracteritzat pel caràcter resolut de les seves proposicions, s’originaria en una *tessitura asseverativa* a partir de la qual la paraula assenyalaria la seva interpretació en tant que constatació d’un fet concebut com a veritable. I la *paraula referencial* que, com dèiem, s’acredita en una referència mundana, esdevindria el producte d’un *discurs realista* fonamentat “en la virtut de les paraules per presentar allò que el seu significat directe evoca com a real”, és a dir, com si tingués la confiança “que el sol fet d’anomenar-lo fa comparèixer, sense conflicte de veritat ni de representació, aquell objecte que es presenta com un ésser existint dins unes coordenades espai-temps que garanteixen la seva mundanitat ineludible” (*ibíd.*, 87); això no impediria, però, que en el procés de significació es produïssin figuracions, sinó “tan sols que la imatge final que el text convoca en la imaginació del lector presenta les característiques d’una imatge avalada per una referència fora del discurs” i que “és significativa en la mera aparença, la qual es presenta amb els atributs propis i característics que fan d’ella una cosa real” (*ibíd.*). La paraula referencial s’originaria, lògicament, en una *tessitura descriptiva* en tant que el sentit se suposaria “intersubjectiu i avalat per una referència” (*ibíd.*, 144), ja que, com dèiem, la plausibilitat referencial que defensa la tesi objectivista moderada del sentit implica reconèixer que el sentit és, com deia Larsson, *commun ou il n’est pas*, perquè, en definitiva, “le sens objectif n’est rien d’autre que le sens commun, c’est-à-dire le sens intersubjectivement établi et reconnu” (Larsson 1997: 35). Evidentment, cadascuna de les tipologies podria acollir poètiques de diversa naturalesa, i si bé només una d’elles s’anomenaria pròpiament *referencial*, ja sabem

que tant un procés de conceptualització com un de simbolització podrien generar un univers propi de referència que identificaríem com a constructivista en diversos graus. Vegem, tot i que de forma molt sintètica, la tipologia d'Oller exemplificada mitjançant els següents textos poètics:

*Paraula simbòlica*

El silenci crepita feréstec.  
Delirant l'escolto  
ple d'arbres i migdia, mentre un fil de cant  
es filtra per les fulles  
però no calma la set.

Llenyós de mi, pedrós que m'he tornat,  
puc dir-ho ja, no invoco res,  
ni el boscatger que talla l'aire,  
però em travessa el llampec  
de les destrals invisibles.

Joan Vinyoli, «El Bosc»<sup>124</sup>

*Paraula conceptual*

The light is like a spider.  
It crawls over the water.  
It crawls over the edges of the snow.  
It crawls under your eyelids  
And spreads its webs there—  
Its two webs.

[...]  
There are filaments of your eyes  
On the surface of the water  
And in the edges of the snow.

Wallace Stevens, «Tattoo»<sup>125</sup>

*Paraula referencial*

Paroles, à peine paroles  
(murmurées par la nuit)  
non pas gravées dans la pierre  
mais tracées sur des stèles d'air  
comme par d'invisibles oiseaux,

paroles non pas pour les morts  
(qui l'oserait encore désormais?)  
mais pour le monde et de ce monde.

Philippe Jaccottet<sup>126</sup>

Identificaríem el poema «Tattoo», de Stevens, amb la paraula conceptual. En aquest cas, la llum, ostensiblement conceptualitzada en una aranya, podríem dir que *tatua* les superfícies tot deixant-hi el seu rastre, atès que s'arrossega mentre va teixint el seu filat (talment com la llum hi hauria projectat la claror, i cal observar que les superfícies de l'aigua i de la neu són reflectores); i quan l'aranya desa el seu filament sobre les parpelles, a les superfícies abans mencionades s'hi podran copsar restes de xarxa filamentosa però ja no relativa a la tela de l'aràcnid, sinó constitutiva dels mateixos ulls [*filaments of your eyes*<sup>127</sup>], com si fossin ara aquests l'aranya que s'arrossega per sobre de les superfícies observades deixant-hi les seves marques, perquè sempre resta tatuada, a la imatge que es reflexa, el rastre de l'ens que la projecta (circumstància que podríem considerar una metàfora del nostre mode de conceptualitzar, que és dependent del nostre dispositiu cognitiu i perceptual). Així doncs, al sentit convencional de la referència objectivista s'hi sobreposaria, en aquest cas, una nova conceptualització amb el caràcter resolut d'un discurs didàctic que es veuria reforçat pel temps verbal present, pel mode de la realitat, tot i que es tractaria ja d'una realitat transformada en virtut d'aquesta resemantització (desencadenada per la metàfora inicial *The light is like a spider*), i desplegant-se així afirmativament a partir d'una tessitura asseverativa.<sup>128</sup>

<sup>124</sup> Extret d'*Encara les paraules* (1973) i recollit a Vinyoli 2001: 213.

<sup>125</sup> Extret d'*Harmonium* (1923) i recollit a Stevens 2003: 80.

<sup>126</sup> Extret de *Notes du ravin*, a Jaccottet 2001: 37.

<sup>127</sup> Tal i com vam assenyalar, no podem ara detenir-nos en una anàlisi completa del poema (de fet, només n'hem adduït un fragment). Amb tot, val a dir que la presència del possessiu *your* és una marca important, atès que ens assenyala la posició des de la qual se situa la veu que assumeix el discurs i a partir de la qual se'n situa enquadra el món referit des d'una específica perspectiva.

<sup>128</sup> De fet, als *Adagia* de Stevens trobem la pauta que perfectament il·lumina aquest tipus de creació (ficcionalització) que parteix d'una nova conceptualització del real convencional mitjançant l'ús de la metàfora, tal i com succeeix a «Tattoo». I així, hom hi trobaria que, per una banda, “Reality is a cliché from which we escape by metaphor”, i per una altra, que “reality is the indispensable element of each metaphor”; així que, finalment, “Poetry creates a fictitious existence” (recollit a Stevens 2003: 260 i 262).

En el cas del poema de Jaccottet, la realitat instaurada no és sinó la convencional, amb la particularitat que el fonament de la referència són aquí les paraules, és a dir, la mateixa dimensió del llenguatge, atès que, evidentment, un poema no ha d'abordar només la representació d'objectes (pot formalitzar tant el sensorial com el concebible). I el marc de referència en què se'ns presenten aquestes *paraules* és perfectament acreditat al nostre univers quotidià, així que, en aquest cas, la referència s'identifica amb la del sentit intersubjectiu o objectivista moderat, fet que no impedeix, i és clar, que puguin constituir-se imatges com la metaforització de les *paraules* en *invisibles oiseaux*, translació que no malmet el discurs realista ni la tessitura descriptiva, ja que tot apunta al nostre univers d'experiència afigurat per la tipologia referencial convencional (i de fet, podríem deduir que la metàfora deriva d'un lloc comú de la tradició en la qual s'inscriu el poema tot apuntant al clàssic *verba volant*, atès que també hi figura la imatge oposada dels mots *gravés dans la pierre* que ens duria al contrapunt del *scripta manent* que complementa la dualitat). Tanmateix, el text fa gala del món convencional al qual fa referència, atès que explicita que les *paraules* no són sinó *pour le monde* que és *ce monde*.

El poema de Vinyoli, en canvi, s'emplaça en la tipologia de la paraula simbòlica, i més que no pas *sobreposar-se*, mitjançant una nova conceptualització, al sentit referencial objectivista moderat, ocupa el seu lloc, atès que no és que el *Bosc* metaforitzi en una altra realitat del nostre univers, sinó que refereix a una altra dimensió que no s'acredita en la nostra experiència: de fet, la conforma tot referint-s'hi, és a dir, la construeix; i el *Bosc* ja és, tot just en ésser mencionat, un lloc ignot.<sup>129</sup> El text, doncs, seria el producte d'un discurs visionari que a cada vers ens desvetlla aquesta nova magnitud, i els elements s'hi afiguren mítics: el *silenci* que com les flames crepita, el *fil de cant* que com si fos de llum es filtra per les fulles, o la *set* que cap deu d'aigua no podria satisfer. És veritat que els mots designen entitats conegudes, però no les reconeixem com a familiars perquè el marc de referència és aquesta realitat estranya a la qual els sentits han transcendit. Certament, també hauríem de dir que en un poema les categories de la paraula podrien no instaurar-se pures, i podem copsar aquí com el subjecte líric sembla travessar la dimensió de la paraula simbòlica i declarar, des de l'univers conegut de la paraula referencial: “puc dir-ho ja, no invoco res,/ni el boscatèr que talla l'aire [i el *boscatèr* fóra aquí 'Déu' a partir d'una metàfora perfectament traduïble des de la semàntica convencional, és a dir, en tant que Déu regiria el món —el *Bosc*— i controlaria la vida i la mort (*talla l'aire*)”]; però la dimensió simbòlica traspua aclaparadora, i com *llampec de destrals invisibles*, traspasa de nou el llinard i clou el paisatge del poema en aquesta dimensió simbòlica que no podria sinó originar-se en una tessitura interrogativa i d'extrema perplexitat.

---

<sup>129</sup> Val a dir que, a més, Vinyoli subscriu el procés de creació poètica descrit per Benn que abans mencionàvem, el que s'originava amb aquella desconeguda «llavor creativa» el coneixement cert de la qual no el tindria el poeta fins que el poema no fos enllestit; i així, en una carta adreçada a Miquel Martí i Pol el 4 d'agost de 1979, Vinyoli li comentava al poeta de Roda de Ter el mateix fragment de Benn referit per Eliot que nosaltres reproduïm més amunt (3.1.1) tot relacionant-lo amb les idees de Jacques Maritain, i tot expressant que “el coneixement poètic no és plenament conscient sinó en l'obra feta, i que no és previ ni ha de ser pressuposat a l'activitat creadora sinó enviscerat en ella, consubstancial amb el seu moviment cap a l'obra” (Vinyoli/Martí i Pol 1987: 59-60). Així mateix, Vinyoli es tornaria a referir a Benn el 1983, quan va escriure l'epíleg de *Domini màgic* i declarà: “el meu concepte de la poesia és molt complex i fosc, i únicament se me'n revela alguna cosa en rars, excepcionals moments, [...] quan alguna cosa del meu fons —un *schöpferischer Keim*, per dir-ho en mots de Gottfried Benn— posa en moviment el llenguatge i comencen de fer-se les associacions i combinacions de mots i, doncs, també de significats, cap a resoldre en poema l'estranya inquietud que et puny” (a Vinyoli 2001: 409).

Com hem vist, doncs, el que caldria tenir en compte és que la transfiguració dels continguts no és proporcional a la simbolització dels mateixos, és a dir, que el grau de semantització figurativa no sempre es correlaciona amb el de la translació semàntica, ja que, de la mateixa manera com en un text de referència convencional hi podem trobar metàfores i altres recursos de desplaçament conceptual, en un de referència constructivista podríem no trobar-ne cap, ja que tots dos textos representarien la *seua* realitat des d'una perspectiva directa o bé obliqua en divers grau. I fins i tot podria donar-se que un poeta volgués referir-se a la realitat convencional però des de la seva experiència privada, motiu pel qual la realitat perdria el seu caràcter de convencional per tal de comparèixer en tant que dimensió inèdita, en tant que l'espai ignot que, en definitiva, és. I llavors regiria el sentit una semàntica referencial de tipus constructivista, atès que l'objectivista moderada ens retornaria la imatge d'un món convencionalitzat. I de fet, això és el que succeeix al poema de Vinyoli que comentàvem, perquè, com hem vist, el *Bosc* no és cap expressió metafòrica: no ens duu a *un altre lloc* del nostre univers comú i conceptualitzat, sinó que designa la realitat tal i com l'experimenta el poeta: com una dimensió estranya i feréstega que havia d'ésser referida mitjançant nous sentits. Com havíem anotat en concloure el capítol de la tesi objectivista moderada (1.3.2), Jean Paulhan ja parlava de la realitat experiencial com d'un *étrange domaine*, com d'un món on la familiaritat d'allò que percebíem sense comprendre esdevenia més fidedigne que allò que veritablement pogué ser però que per als nostres ulls restaria sempre invisible, motiu pel qual la realitat, en definitiva, no es conformaria sinó a la nostra mirada (recordem-ho: “Étrange domaine, où l'objet aussitôt se conforme à notre regard; et l'illusion régulière s'y découvre plus vraie qu'une vérité invisible”; Paulhan [1941] 1990: 131). I un dels reflexos d'aquest *étrange domaine* seria el món projectat per la poètica vinyoliana, el *domini màgic*<sup>130</sup> del nostre aliè –i ensems quotidià– paisatge real: regne incandescent a l'albada rogenca, i districte ombrós a hora baixa lunar:

#### Domini màgic

Despunten crits de fulles en els arbres,  
 [...]
   
 el riu encès es precipita al mar,  
 l'espai vermell s'omple de llamps com sabres;  
 domini màgic, regne sublunar.

I afigurats en grau divers de semantització, foren sempre els ignots bastits de referència.

---

<sup>130</sup> Dins *Domini màgic* (1984), recollit a Vinyoli 2001: 404. El 'domini' de Vinyoli, amb el seu to rogenç i els llampecs, ens podria recordar, certament, el del poema «En la meua mort», de Bartomeu Rosselló-Pòrcel, poema que forma part de la secció tercera (*Arbre de flames*) del seu poemari pòstum *Imitació del foc*. Al text de Rosselló-Pòrcel, s'afigura l'antítesi nit-albada, tot essent l'albada la mort imminent, i el domini fosc de la nit, la vida: “Estic cansat de tu, domini fosc/i tempestat de flama./[...] /Reina d'aquestes hores, ara véns/tota brillant, armada./Inútil desesper del vespre! L'alba/s'acosta ja amb l'espasa [...]” (Rosselló-Pòrcel [1938] 1991: 153-154). Així doncs, i amb independència que Vinyoli pogué tenir present aquests versos del malaguanyat poeta mallorquí (Rosselló-Pòrcel va morir als vint-i-cinc anys), el cert és que, igualment en una referència constructivista, podrien donar-se coincidències entre els poetes, atès que la nostra facultat imaginativa també depèn del nostre comú equipament cognitiu.

### 3.2 De la referència als absents Sobre el subjecte líric, o de la intimitat profanada

Je suis absent puisque je suis le conteur.  
Seul le conte est réel.

Edmond Jabès, *Le Livre de l'absent* (1963: 60)

Com assenyalàvem a l'anterior capítol, la condensació del contingut semàntic explicitat per un poema tot sovint dificulta la reconstrucció imaginària de l'univers referit; però també la del mateix subjecte líric, perquè l'essencialització afectaria igualment les xarxes de la dixi tot obstaculitzant la caracterització i l'emplaçament de la veu a la qual assignem el discurs i que, com ja vam argumentar (2.3.2), no podríem identificar amb la del poeta biogràficament existent o documentat. La definició referencial imaginària d'aquesta veu, però, esdevindria essencial a fi i efecte d'interpretar el poema, atès que, certament,

ningún poema, ni el más cercano a la pura efusión inconsciente, puede prescindir de un supuesto o convención literaria fundamental: la de suponerse dicho por la voz que habla, la primera persona del verbo, se nombre o no a sí misma, a quien el poema ocurre (Gil de Biedma [1960] 1994: 145)

Però ni el subjecte és sempre i clarament una primera persona, ni es manifesta necessàriament mitjançant una única veu, ni sempre es fa evident copsar d'on ve ni discernir a qui es dirigeix. Com ja vam apuntar en abordar la naturalesa del subjecte enunciatiu, i després d'haver establert la distinció entre referència i existència, res no justificaria exloure la lírica de l'àmbit de la ficcionalitat, atès que els paràmetres verificacionistes, i llevat del fet que els continguts poètics podrien validar-se amb relació a la mateixa coherència del món imaginari (i llavors parlariem aquí d'un concepte de *veritat* que seria graduable en funció de la dimensió ontològica), no tindrien pertinència. Amb tot, ja havíem establert que el que caldria és entendre la sinceritat en tant que autenticitat, atès que la identitat del subjecte al qual atribuïm l'emissió del missatge i del que en reconstruïm la referència no es pot veure mancat de l'armadura d'individualitat que faria plausible la solidesa de l'entitat del missatge en qüestió. I és que, com anota Oller, la sinceritat poètica no implica la *sinceritat moral o psicològica del poeta*, sinó que “ha de sorgir de la mateixa *manera de ser* de l'obra”, és a dir, no ha d'interpretar-se el poema “com un afer privat del poeta, sinó com un recurs elegit per ell per donar a la seva poesia tota l'eficàcia necessària al seu objectiu particular” (Oller 1986: 183). I com assenyalà Ferraté ([1968] 1982: 68), la qüestió és que, en definitiva, el poema serà “tanto más sincero cuanto más penetrado de consciencia poética se halle”. Així doncs, en aquestes seccions revisarem la fesomia d'aquest subjecte líric, que és alhora públic i privat, en tant que entitat formalment generadora d'una perspectiva espacial (i en relació amb una dimensió tan íntima com l'amatòria); i l'analitzarem també a partir de la seva identitat única i alhora múltiple malgrat que sovint explicitada mitjançant la primera persona del singular, i tot centrant-nos aquí en la lírica foixiana com a exemple paradigmàtic d'una *intimitat impersonal*.

### 3.2.1 Públics i privats: del cos i de la veu del subjecte com a generador d'espaiositat

Certament, la insistència a marginar la ficció de la lírica, i el fet de focalitzar el missatge poètic en tant que expressió directa del sentiment de l'autor, s'haurien barrejat, tot sovint, amb el concepte d'autoria i amb el d'originalitat, nocions, a més, en absolut ahistòriques. En l'àmbit de la poesia moderna, la construcció del jo líric sembla poc discutible, però la qüestió es fa porosa a mesura que retrocedim en el temps. Si ens situem en la dimensió de la poesia trobadoresca, per exemple, i tot entenent que el trobador *professional* “constituye el primer caso conocido de escritor en ejercicio de la Europa moderna” (Riquer [1975a] 1992: 23), la perspectiva ens ofereix diferents lectures. I el que és cert és que el paràmetre de la sinceritat es considerava llavors meritori, fet que explica que els autors de les *Vides i razós* dels trobadors s'esforcessin, com recull Riquer (*ibid.*, 29),<sup>131</sup> a identificar les referències personals que apareixien als textos o a verificar, mitjançant els fets de les seves vides, els planys i els goigs que eren referits en llurs composicions. Com és sabut, la lírica trobadoresca està molt codificada tant temàticament com formal, i s'hi reproduïen, per exemple, els vincles feudals de vassallatge per tal d'afigurar les relacions amoroses. I si bé a la poesia moderna l'autor en tant que individu real se sacrifica en favor de la persona poètica –però a fi i efecte d'encarnar una *auténtica* realitat imaginària–, a la poesia trobadoresca, en canvi, l'individu real adopta manifestament una identitat falsa sota la qual poder expressar, en principi, veritables sentiments (i així, i sense cap intenció d'amagar aquesta impostada identitat –que no impostura–, l'home es *disfressa* de vassall per tal de *servir* a la dama que, al seu torn, es converteix en la *domina*, és a dir, en el ‘senyor’; categoria que fins i tot assumeix en la forma masculina de *midons*, expressió derivada de *meus dominus*).<sup>132</sup> Com havíem apuntat (2.3.2), el Romanticisme exaltà la sinceritat i espontaneïtat no ja de la persona poètica, sinó de l'individu poeta, i és cert que aquest pòsit romàntic

---

<sup>131</sup> Al seu torn, extret de Stanislaw Stronski, «La poésie et la réalité aux temps des troubadours», *The Taylorian Lecture*, Oxford, 1943, pp. 22-23 [citat per Riquer].

<sup>132</sup> Curiosament, i pel que fa als textos que s'han conservat de les dones trobadores (les *trobairitz* d'Occitània), hom hi pot detectar un grau menor d'idealisme i una forma molt més directa d'expressió que es traduirien en un elevat efecte de *sinceritat* (tot i que això no va en demèrit de l'elevat índex de procacitat que hom pot trobar en alguns dels versos dels trobadors homes). De la poetessa que es coneix com la Comtessa de Dia, per exemple, en resta una de les composicions més explícites i apassionades que es disposen d'una veu femenina: es tracta de *l'assai amorós Estat ai en greu cossirier* (46, 4) (es recull a Riquer [1975b] 1983: 798-799), en el qual la *domina* expressa, ras i curt, voler el seu cavaller nu i al llit (i “en luoc del marit”, és a dir, ocupant el lloc del marit i a condició, a més, que ell jurí fer-li tot el que ella voldria) [sobre aquestes qüestions, *vid.*, per exemple, l'estudi de Nydia G. B. de Fernández Pereiro: *Originalidad y sinceridad en la poesía de amor trovadoresca*, La Plata: Instituto de Filología, 1968]. La veu de les poetesses de Lyon del Renaixement, en canvi (Louise Labé o Pernette du Guillet), ja estarà absolutament retoritzada, i no quedaran ja traces d'aquesta immediatesa expressiva. De fet, un recent estudi dut a terme per Mireille Huchon (2006), argumenta –tot i que no convincentment, al nostre criteri– que Labé fou una creació editorial elaborada per Maurice Scève i altres poetes lionesos com Claude de Taillemont; és a dir: hauria existit una dona real anomenada Louise Labé, però no hauria escrit ni una ratlla, tot essent en veritat, l'obra a ella atribuïda, el producte de la imaginació d'un grup d'homes poetes. El motiu d'aquesta presumpta *supercherie éditoriale* es trobaria en el fet que els mencionats poetes primer haurien volgut elaborar una entitat fictícia per tal de rivalitzar amb la Laura de Petrarca (el *laudare Laura* esdevindria llavors un *louer Louise*), però el joc hauria acabat essent el de configurar una falsa individualitat literària. Pel que fa a l'estudi de la poesia de Labé, però, aquest fet no tindria pertinència. No és diriment que el subjecte empíric sigui la dona real Louise Labé, o bé la creació editorial de Maurice Scève: el que interessa, a efectes poètics, és el subjecte líric; i aquest és el d'un subjecte que pensa, sent i escriu com una dona, amb independència que *realment* ho fos o no.



arrelà molt fortament en la recepció de la lírica, però com ens recorda Paz, a l'època barroca, per exemple, la noció d'originalitat diferia totalment de la romàntica, atès que, si bé “para ésta reside en el genio, para aquélla en el ingenio”:

La doctrina romántica proclamó la unidad entre el autor y la obra; el arte barroco los distingue y separa hasta el máximo: el poema no es un testimonio sino una forma verbal que es, al mismo tiempo, la reiteración de un arquetipo y una variación del modelo heredado (Paz 1982: 369)

Com és manifest, doncs, no sempre l'ideal subjectivista imperà; però si va cobrar tanta força és perquè fusionar vida i obra permetria, paradoxalment, dur a terme fins a les últimes conseqüències el *pacte ficcional*, el que fa que, de forma provisional i mentre llegim l'obra, creguem que són reals els fets i els sentiments que allí s'estipulen (i sobretot si es tracta d'un text de temàtica amorosa). Com continua Paz, però, el poeta no s'expressa a si mateix, sinó que

construye objetos verbales que son emblemas o monumentos que ilustran una visión del amor transmitida por la tradición poética. Esos objetos verbales son únicos, o aspiran a serlo, no como expresiones de una experiencia o de una personalidad, ambas irrepetibles, sino por ser combinaciones inusitadas de los elementos que componen el arquetipo poético del sentimiento amoroso. No digo que la poesía [...] no contiene nada personal sino que sus experiencias más íntimas tienden a conformarse y a transfigurarse (Paz 1982: 370)

Tornant ja al nostre temps, però, i en tant que conscients que “la ficció presideix la presentació de l'anècdota del poema”, i que “*Para i aquí* [...] no poden ser els de l'escriptura”, caldria dur a terme, com declara Ballart, “una certa *composició de lloc* i decidir qui és el parlant, en quines circumstàncies es troba i si sembla que s'adreça a algú diferent d'ell mateix”, perquè “també la ficció s'interposa entre la persona real de l'escriptor i la veu que sentim com *en confessió* en els versos del poema” (Ballart 1997: 93). La clau, doncs, està en el que s'anomena la *dramatització del jo*, ja que, com en un monòleg dramàtic, “el poema vela amb una pantalla la psicologia real de l'autor, i la veu adoptada és la d'una màscara, sobre la superfície de la qual no podem veure més que els atributs d'un actor” (Ballart, *ibíd.*, 93-94). La veu lírica, a més a més, pot desdoblar-se i fins i tot establir un entramat polifònic; i no estem parlant ara de la incursió en el poema del diàleg dramàtic, que també podria donar-se però que no abordarem aquí, sinó del subjecte líric en tant que entitat plural tal i com ho expressava, mitjançant el mateix símil del teatre, Carles Riba:

Vorejo la terrible cuestión de la sinceritat; me n'apartaré des del llindar. [...] Més d'una vegada m'he sentit com dalt d'un teatre, en el qual jo mateix em multiplicava en persones: les que s'enfrontaven centralment o les que només feien figura al marge; jo les era totes, cadascuna al seu moment, i era al mateix temps el cridat a posar ordre en la confusió, puix que tothom em deia el poeta. (Riba [1957] 1984: 278)

Al proper apartat abordarem aquest subjecte múltiple, però quant al teixit textual, i pel que fa a les referències endofòriques i exofòriques, cal no oblidar que el subjecte líric, en tant que veu d'un parlar imaginari, no té per què acomplir amb la coherència relacional, així que no necessàriament “al·ludirà a l'*escena* que ocupa, ja que ell mateix en forma part, i tampoc no se sentirà en absolut obligat [...] a lligar per mitjà de relacions lògiques la seqüència de les seves idees” (Ballart, *ibíd.*, 94). Per tant, tot sovint ens trobarem amb una manca de referència situacional que haurem de reconstruir per mitjà del dispositiu retòric que ens proporciona el mateix text; i d'aquesta manera, la referència a aquest subjecte absent seria

perfectament plausible, perquè, en definitiva, la veu que assumeix el discurs i que pot comparèixer fragmentada o operar a diversos nivells es manifestaria així amb una *coherència* que fóra l'equivalent a la de la veu modalitzada mitjançant les convencions de representació que, sobretot a la ficció realista, pertany a la de l'irreal narrador. I així, en prendre la veu del subjecte líric diferents punts de vista, podria eixamplar la dimensió de l'espai del marc referencial; és a dir: si es tracta de la reflexió d'una consciència, per exemple, aquesta instància abstracta podrà concretar-se referencialment en la mateixa espaiositat tot afigurant-se, a través del desplaçament del subjecte gramatical, en una coordinada situacional. Vegem ara un exemple a partir del següent text de Francisco Brines:<sup>133</sup>

#### Tendidos

Llueve, y amo.  
Jadean, en extendida sombra,  
dos sombras vivas, hozan la nada,  
y en ella se alimentan.  
Son jirones de luz,  
y a su luz se ven ojos, muslos, cabellos,  
mientras la sombra se extingue hacia más sombra,  
y el reposo en las sábanas  
de las furias del cuerpo  
es el agradecimiento de quien ha de morir,  
y sin pedir la vida, la vida le desborda  
hasta negar la muerte miserable,  
la herrumbre de los cuerpos aún vivos  
y las sombras ya huecas de los muertos.

Malgrat l'estranyesa que suscita el primer vers, de seguida identifiquem el subjecte del participi *tendidos* que dona títol al poema amb el del verb *jadean*, tot i que els dos cossos dels quals és el subjecte gramatical el *ells* implícit no són primer discernibles: els *tendidos* són, en efecte, *extendida sombra*. Són, abans que qualsevol altre cosa, doncs, un espai i en negatiu, atès que són, de fet, l'absència del cos, ombres vives (i per això en el *no-res* es nodreixen). No hi ha, certament, ni un sol mot atzarós. I fins i tot podríem conjecturar que una de les ombres és el subjecte líric que al primer vers s'identifica amb el present duratiu "amo", circumstància que justificaria l'elecció d'aquest verb. I el subjecte llavors hauria espaiat la perspectiva tot prenent la distància de la tercera persona. Però aquí l'ambigüitat no necessita ésser resolta. Ara en positiu, les dues ombres es visibilitzen, són *jirones de luz* (estripalls, restes de vida apedaçada). I gràcies a la llum que desprenen, el subjecte líric (ja implícita veu en tercera persona) pot reconèixer (o reconèixer-se) en aquests *ojos, muslos, cabellos*. I aquella ombra inicial *extendida*, que eren ja ells mateixos però en negatiu, anirà extingint-se (i la relació fonètica amb *extendida* no és casual) *hacia más sombra*: és a dir, que aquella figuració de cossos ja premonitòriament absents (ombres) era la vida que es diluirà en una ombra encara més ombrosa (la mort). De fet, el poema no es titula *Acostados*, verb idoni per als éssers vius, sinó *Tendidos*, més apropiat per als cossos sense vida (aquell qui "se acuesta" es pot aixecar; però qui jau estès, més aviat reclama ser alçat per algú altre). I a partir d'aquest moment, l'escena pren un caire metafísic. La progressió envers la mort és proporcional a la de la vida: la vida s'escota afigurada en el moment de màxima intensitat,

<sup>133</sup> S'inclou al poemari *Aún no* (1971). El recollim de Brines 1997: 236.

que és en l'acte sexual (*furias del cuerpo*), i cal advertir la presència de *las sábanas*, en referència al llit i ensem a la mortalla; però és gràcies a la mort, de fet, que hom pot viure, o millor dit, ja és la vida una batalla perduda contra la mort, i per això ja el cos és *herrumbre* malgrat que encara visqui; i essent ja ombra en vida, continuarà essent ombra a la mort, tot i que ombra buida. Així doncs, el teixit que fila la referència al subjecte i que s'apropa o s'allunya de l'escena identificant-se amb els cossos o bé distanciant-s'hi ens permet de transcendir d'una situació puntual a una reflexió existencial; i al seu torn, és la complexa evolució de la referència la que permet construir tot el poema quasi sols partint de l'ancoratge *ombra*; entitat que és, al mateix temps, l'ombra viva dels mortals i l'ombra buida dels morts. En aquest poema, doncs, hem vist com la presència/absència del subjecte líric (recordem que al primer vers hi ha un verb impersonal que es coordina amb una forma de present indefectiblement personal), creava l'espaiositat i la plural perspectiva. I de fet, en molts casos, quan el subjecte líric se sobredimensiona al poema, és a dir, quan és l'objecte poètic mateix i s'afigura en tant que cos literalment, llavors incorre en aquesta espaiositat tot prenent per imatge la mateixa perspectiva, la distància en tant que recorregut espacial que ha de menester tota figura per a identificar-se com a tal (i recordem aquí de nou que la *figura*, com a concepte retòric, s'origina semànticament en la idea del perfil d'un cos); i així ho il·lustra, per exemple, el poema de l'escriptora egípcia Andrée Cheddid que s'anomena, precisament, «L'écart»: <sup>134</sup>

Souvent j'habite mon corps  
 Jusqu'aux creux des aisselles  
 Je me grave dans ce corps  
 Jusqu'aux limites des doigts  
 [...]  
 Souvent d'un point sans lieu  
 J'assourdis mon histoire  
 De l'avant à l'après  
 je conjugue l'horizon  
 Souvent d'un point sans lieu  
 Ce corps je le distancie  
 Et de cet écart même  
*en alternance*  
 Je vis.

La imatge de la primera estrofa dóna al subjecte líric una entitat física: el *jo* habita el cos tot omplint-se de corporalitat (i no en va apareix aquí el límit dels *doigts* i el verb *graver*: elements que ens condueixen envers el món de l'escriptura; envers l'àmbit privilegiat de la memòria de la paraula escrita que preserva els individus quan es malmeten els cossos. I de fet, el subjecte diu que *souvent* habita el seu cos: és a dir, no *sempre*, sinó potser només quan escriu, assumint llavors la coneixença de la seva pròpia persona). A l'estrofa que reproduïm tot seguit, s'explicita ja la individualitat per mitjà de l'espaiositat, la qual es concreta fins i tot amb l'al·lusió a un *point* (de vista) que, indeterminat (*sans lieu*), li atorga al subjecte una història tot fent-lo de temporalitat (per bé que de temps futur més que no pas de temps passat: el futur és l'horitzó, el passat és el que resta endarrere, ensordit); i en els darrers versos, s'afigura la mateixa imatge de la distància del punt de vista en tant que forma de

<sup>134</sup> De *Visage premier* (1970-1972), recollit a Cheddid 1991: 24-25.

prendre consciència de si, ja que en aquesta dialèctica (*en alternance*) de veure's de prop (habitant el cos) i a distància (copsant la història), hom viu (*Je vis*). I així ho escriu el subjecte, tot deixant-ne testimoni (gravant el seu cos *jusqu'aux limites des doigts*).

Certament, la consciència del cos (transferible a la de la pròpia individualitat) també s'afigura sovint mitjançant imatges d'espaiositat però de dimensió interioritzada, és a dir, en l'àmbit de la poesia amatòria, no en tant que distanciament extern, sinó en tant que profunditat; i en aquest punt, l'argumentació entroncaria amb una constant en la conceptualització de l'amor i que és la de l'amant transformat en l'amat; una imatge de fondes arrels culturals i filosòfiques, i d'innombrables matisos interpretatius que anirien des de la mística a l'eròtica (tot sovint camps emmirallats).<sup>135</sup>

I és que la construcció referencial del subjecte seria la primera i més important de l'estatut líric, atès que en aquest primer desplaçament s'hi trobaria l'essència de la ficcionalitat, és a dir, del que, veritablement, significa la ficció i que no és sinó l'esdeveniment de la *transcendència*, el fet de transcendir la dimensió comuna i coneguda envers una altra i per a la qual caldria, en primera instància, renunciar a si mateix per tal d'observar(-se) amb perspectiva. I del pas als altres, o a una altra cosa, el pas envers el sentit (i del sentit al coneixement) tal i com ho exposava Blai Bonet al pròleg del seu *Camp de l'arc* (1979):

Jo sóc un home que posa tenacitat i ferro espiritual en la tasca d'aconseguir ser un home sense intimitat. Jo sóc un home sense intimitat. Això significa: si hagués d'escriure un llibre, que fos la descripció i l'expressió de l'ésser humà instal·lat en mi, el títol possiblement seria: *La casa en obres*. Sempre seguit, tot jo estic habitat per picapedrers, arquitectes, mestres d'aixa, guixaires, electricistes, mestres de ribera existenciaris, que em construeixen; just ells, la multitud, saben de quantes plantes constarà la Casa... Jo em deixo fer. Deixo que em facin. M'alegra veure i sentir que m'edifiquen. [...] Deixar-se construir; vet aquí el què és la transcendència: el traspàs, intercanvi, de materials humans, entre els individus personals. [...] La transcendència és una operació tan vital, tan incessant i

---

<sup>135</sup> Remetem aquí a l'estudi de Guillermo Serés *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1996. El vers paradigmàtic de la imatge el trobariem a la cinquena estrofa de «En una noche oscura», de Juan de la Cruz («¡O noche que juntaste/amado con amada,/ amada en el amado transformada!») [recollit a Juan de la Cruz 1997: 274], tot i que les variants, com apuntàvem, són innumèriques i abracen totes les èpoques. A més, el sentit de la imatge no sempre implicarà plenitud; consideri's, per exemple, l'amargor amb què Gabriel Ferrater explicita, a «El Posseït», aquest abandonar-se en l'altre per amor tot deixant de ser un mateix: “[...] Quan els cucs/faran un sopar fred amb el meu cos/trobaran un regust de tu. I ets tu/que indecentment t’has estimat per mi/ [...] No sóc sinó la mà amb què tu palpeges” (a Ferrater [1968] 1979: 52). D'altra banda, val a dir que la figura de l'amant dissolt en l'amat és molt fèrtil a la poesia de caire surrealista. I la trobem en abundància, per exemple, al recull de Prados *Cuerpo perseguido*, reblert de poemes molt breus i sovint mancats d'ancoratges espaciotemporals per tal de situar-nos al focus mateix d'una sensació que, així abstreta de qualsevol enquadrament situacional, provoca una màxima impressió de perplexitat. I ho il·lustraria el següent poema que pertany a la secció *Memoria del Olvido*: “Mi horizonte sin párpados/bajo tu piel se ha hundido./Mis pies no me sostienen.../¿Es tu cuerpo este abismo?” (Prados [1927-1928] 1971: 39). En aquest cas, còpsem com l'amant s'entrega cegament (*mi horizonte sin párpados*), perquè just l'absència de les parpelles impedeix de tancar els ulls i, per tant, és una entrega absoluta en tant que no pot veure res més que el que hi veu, i que és el cos de l'altre en el qual es transformarà ([*mi horizonte bajo tu piel se ha hundido*]). En abandonar la pròpia identitat, però, la sensació de confusió i de vertigen del subjecte emergeix (*¿Es tu cuerpo este abismo?*), fet que ja palesava, com dèiem, l'absència d'informació contextual que reforça així la sensació d'estranyament. I és que el referent d'aquest *cos* que s'assenyala amb relació a la segona persona no s'identifica ja sinó amb el de la primera persona (atès que ja s'ha produït la unió), i això afecta, per lògica, la coherència referencial.

coherent com aquest: el pas que les idees i les sensacions fan d'un sentit als altres sentits. (a Bonet 1989: 201)

I de la perspectiva espacial, caldria ara abordar, de prop, la *pluralitat* individual.

### 3.2.2 Únics i múltiples: de les persones del verb, i d'una singular primera persona

Com hem apuntat repetidament, el tòpic de copsar la poesia lírica com a expressió del poeta en tant que individu històric, i no en tant que persona poètica, tot sovint hauria fet que la crítica es dirigís envers l'home i no envers l'obra, és a dir, tot fent de l'obra un pretext i no un text (posició que podria resultar pertinent en el cas d'una crítica psicologista o psicoanalista, però que no és la que aquí ens interessa, ja que aquesta perspectiva condicionaria la reconstrucció referencial sostenint-la ja no en funció del que el poema expressa, sinó d'allò que, presumiblement, era o és el seu autor).<sup>136</sup> Ara bé: quan el subjecte líric assumeix el discurs en primera persona, hom tendeix a identificar més fàcilment el jo líric amb el jo empíric, motiu pel qual el lector podria reconstruir erròniament el *cos* d'aquella veu en funció del que coneix de l'autor físic. En aquest aspecte, és revelador el títol que Gil de Biedma donà a la seva obra completa: *Las personas del verbo*, atès que explicitava que el poeta ja no seria solament un *jo*, sinó una entitat pluridimensional que podria encarnar diverses manifestacions personals;<sup>137</sup> allò que, amb més exaltació que convenciment axiomàtic, expressà Lautréamont mitjançant la seva coneguda divisa que «la poésie doit être faite par tous. Non par un»; divisa que tan celebrada fou pels surrealistes per la seva lectura del subjecte alienat,<sup>138</sup> però que bé podria entendre's sense la necessitat d'apel·lar a l'alienació, atès que cap individu no és, i encara menys, la persona poètica, un *jo* singular i homogeni. J. V. Foix, per exemple, li referí a Gabriel Ferrater que quan deia *jo*, volia dir *nosaltres* (“perquè crec que la meva experiència és la comuna a tots els homes”, havia especificat), i com tot seguit postil·lava Ferrater, l'individu és, en efecte, “un

---

<sup>136</sup> A la part segona d'aquest treball, és cert que nosaltres abordarem els orígens de la proposta poètica de Ponge a partir d'algunes de les seves circumstàncies personals, però en aquest cas, es tracta de justificar la seva actitud poètica, i perquè partirem sempre del que Ponge com a individu històric pretenia fer en tant que Ponge com a persona poètica. Com digué Valéry a una conferència sobre «Villon et Verlaine» (1937), però, “La connaissance de la biographie des poètes est une connaissance inutile [...] à l'usage que l'on doit faire de leurs ouvrages [...]. Et si je dis que la curiosité biographique peut être nuisible, c'est qu'elle procure trop souvent l'occasion, le prétexte, le moyen de ne pas affronter l'étude précise et organique d'une poésie” (Valéry, *Œuvres*, I, 428), i nosaltres ho subscriuríem, però matisant que segons quina informació sí que podria ser d'utilitat en funció de l'ús que se'n fes (i això sense que es menystingués el valor que té tot poema en tant que entitat artística autònoma).

<sup>137</sup> Evidentment, el verb comporta el matís de la desinència temporal. I no en va aquest títol donava nom, com hem dit, a l'obra completa de Biedma; i és per això que ell dirà, al prefaci del llibre, que “la creación poética, como en todos los procesos de transformación natural, el tiempo es un factor que modifica a los demás”, por lo que “un libro lleva dentro de sí tiempo de la vida de su autor” (Gil de Biedma 1982: 17). Temps de vida que, inevitablement, traça la distància del jo al tu o al nosaltres; la perspectiva amb què la persona concep la seva individualitat històrica i poètica.

<sup>138</sup> Breton la cita, per exemple, a una conferència que pronuncià a Praga el 29 de març de 1935 (Breton, *Œuvres complètes*, II, 479); i també Éluard a la que, al seu torn, pronuncià a Londres el 24 de juny de 1936 (Éluard, *Œuvres complètes*, 514). Ambdós la inclourien al *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) sota el lema *Poésie*.

col·lectiu”, perquè, per un costat, “qualsevol experiència d’una persona és sempre una experiència de moltes altres”, i per un altre, perquè “un home és una mena d’agrupament combinatori, un agregat d’elements que es troben dispersos per molts altres homes” (Ferrater 1979: 47).<sup>139</sup> Certament, per a Ferrater la poesia de Foix il·lustraria una perfecta literatura sense intimitat, “de dissociació de la personalitat”, perquè, en tots els personatges creats als seus textos, l’actitud moral o intel·lectual de Foix seria “absolutament indestriable, absolutament inidentificable” (Ferrater 1987: 56). Però això no seria només distintiu de Foix; de fet, és molt comú (i en Ponge serà una constant) que quan un poeta parla de la poètica d’altri, acabi parlant, i quasi sense que es trenqui el fil conductor de l’argumentació, de la seva pròpia poètica. I talment succeeix en aquest cas, atès que quan Ferrater explica la manca d’intimitat de la poesia de Foix, en un incís refereix el seu propi mecanisme de distanciament del *jo* sense que es vegi distorsionada la coherència del seu discurs, i raona així la mateixa sensació de manca d’intimitat que, paradoxalment, es dona en un espai tan privat com el de la creació lírica:

La paradoxa és que les meves imatges, tot i que són els components meus més personals i menys comunicables, en són els menys íntims. Són com el meu angle de visió: ningú no podrà mai mirar un panorama des del mateix punt de l’espai i del temps que jo, i tanmateix jo no em reconec en el meu angle, no sento que em pertanyi ni que em constitueixi. (Ferrater 1979: 60)

I transferint els seus propis arguments a l’anàlisi de l’obra foixiana, continuarà explicant que, en els poemes de Foix, “les imatges, els fantasmes de la vida dels sentits, molt concrets i retallats amb un vigor d’obsessió” transitarien amb un moviment quasi autònom que semblaria “governar hipnòticament tot el poema i endur-se l’ànima del poeta”. I així, fóra una constant en Foix, però diríem que generalitzable a la poesia moderna, la qüestió del “desdoblament de la personalitat”, o bé de la seva “innúmera multiplicació” (Ferrater, *ibíd.*, 60-61). I en aquest escolar-se la intimitat de l’individu, prendrien forma les diverses persones poètiques, motiu pel qual Ferrater determinarà que l’essencial del poeta de Sarrià fóra, en suma, “la descripció d’una crisi de la personalitat, o més precisament d’una crisi de la *idea* de personalitat” (*ibíd.*, 47). Tanmateix, aquesta *innúmera multiplicació* del subjecte líric encarnaria, com apuntava Ferrater, el concepte traçat per Keats de la *negative capability*,<sup>140</sup> és a dir, de la capacitat que té el poeta de buidar-se o de renunciar a si mateix per tal de transformar-se en l’*altre*. I aquesta concepció *en negatiu* del subjecte líric ens reportaria, evidentment, a la posterior expressada per Rimbaud a la coneguda sentència del «je est un

---

<sup>139</sup> Pel que fa als treballs de Ferrater sobre Foix i que s’apleguen en aquesta edició de 1979, provindrien dels comentaris que féu el poeta a l’entorn de nou poemes foixians pels volts de 1965, i del pròleg a *Els lloms transparents*, llibre de Foix publicat el 1968 (Barcelona: Ed. 62). I Quant als comentaris que porten la referència de l’any 1987, corresponen a unes conferències que dictà Ferrater sobre Foix els cursos 1965-66 i 1967 a la Universitat de Barcelona.

<sup>140</sup> Com Keats li reportà a Richard Woodhouse en una carta el 27 d’octubre del 1818, el poeta no tindria una entitat individual identificable, no existiria en si mateix; i així ho justificava: “As to the poetical Character itself [...] it is not itself –it has no self –it is every thing and nothing– It has no character– it enjoys light and shade; it lives gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated [...]. What shocks the virtuous philosop[h]er, delights the camelion Poet. [...] A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity –he is continually in for –and filling some other Body –The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute– the poet has none [...]. When I am in a room with People if I ever am free from speculating on creations of my own brain, then not myself goes home to myself: but the identity of every one in the room begins to [for so] to press upon me that I am in a very little time an[ni]hilated” (a Keats [1818] 1978: 87-88).

autre».<sup>141</sup> Com ens recorda Benveniste, el *je* és una categoria buida i desprovista de contingut lèxic, i cada locutor pot apropiari-se-la a fi i efecte d'actualitzar *la langue* i així elevar el rang de *la parole* per sobre del de la mera contingència i definir-se en tant que instància de discurs.<sup>142</sup> Certament, podríem dir llavors que en aquest *je* el poeta també podria encabir la seva autèntica personalitat, però la importància de la divisa rimbaudiana és que el verb apareix en tercera persona, és a dir, no és una predicació («*je suis un autre*»), sinó una fórmula d'equació («*je est un autre*»); i la tercera persona, com també precisa Benveniste (1966: 255), “représente en fait le membre non marqué de la corrélation de personne”, és a dir, representa una “non-personne” (*ibíd.*, 256). Per tant, en el moment en què, en el dictamen de Rimbaud, el *je* podria encarnar el poeta, aquesta identificació li seria denegada, perquè el *je* fóra llavors ja *un autre* (o fins i tot, *quelque d'autre*: una cosa, un esdeveniment, etc.).

Així doncs, i com anotava Ferrater, Foix, en escriure, tindria “el cervell ple de centenars, de milers d'imatges”, però estaria molt separat d'elles, les tindria “a distància i completament objectivades” (Ferrater 1987: 57), i això tindria conseqüències pel que fa a la figuració, perquè tots els elements que apareixeran als seus poemes, i just pel fet de ser tan reals i concrets, però alhora tan aliens al subjecte (un *je* que seria ‘altres’ i ‘altres coses’), esdevindrien abstractes, és a dir, que el poeta obtindria “efectes de fantasmagoria per excés de precisió” (Ferrater 1987: 58). I per tant, per molt subjectiva que pogués semblar la tessitura poètica, compareixeria desprovista de tota intimitat. Com ja hem anotat en diverses ocasions, tots els paràmetres que es posen en funcionament en un poema *signifiquen*, així que, en el cas de Foix, aquesta múltiple personalitat dissociada als poemes – però desprovista, com dèiem, d'intimitat– suposaria, en efecte, un veritable element d'abstracció que impediria tota possibilitat d'una referència actual envers el Foix empíric, però que propiciaria, per contra, una referència virtual envers unes *altres* persones (és a dir: envers les entitats fictícies). I això també succeiria a un poemari tan presumiblement intimista com el de *Sol, i de dol*; tot i que, en aquest cas, l'efecte de fantasmagoria hauria estat emfasitzat, a més, per un lèxic també presumiblement arcaïtzant.<sup>143</sup> El fet, però, és que la concreció dels objectes que apareixen al llarg dels sonets d'aquest llibre radicalitza la figuració de l'isolament; figuració que de forma tan explícita s'exposa ja en el títol amb els dos monosíl·labs quasi homòfons que flanquegen l'epígraf amb la contundència dels rocs: *Sol, dol*. El subjecte líric, doncs, s'exhibiria ja des d'aquest títol amb vehemència, però al llarg del poemari podrem trobar versos tan desconcertants com el següent:<sup>144</sup>

---

<sup>141</sup> Inscrita a la carta que dirigí a Paul Demeny el 15 de maig del 1871 (a Rimbaud, *Œuvres*, 347).

<sup>142</sup> “*Je* ne peut être défini qu'en termes de *locution*, non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. *Je* signifie la personne qui énonce la présente instance de discours contenant «*je*» [...] est l'individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique «*je*»” (Benveniste 1966: 252); “en toute langue et à tout moment, celui qui parle s'approprie *je*, ce *je* qui, dans l'inventaire des formes de la langue, n'est qu'une donnée lexicale pareille à une autre, mais qui, mis en action dans le discours, y introduit la présence de la personne sans laquelle il n'est pas de langage possible” (Benveniste 1974: 68).

<sup>143</sup> Pel que fa al lèxic del poemari, ja advertí Ferrater que no era en veritat arcaic, i ho precisaria Gimferrer tot anotant que la obscuritat foixiana es deuria, principalment, “a un arcaisme més pretès que real –consisteix, ultra alguns mots desuets, rars, en l'ús de formes verbals amb elisió de la vocal final, tret que, per la seva freqüència, crida l'atenció fins al punt de fer percebre el tot al lector com homogèniament arcaic, la qual cosa és absolutament inexacta; es tracta, doncs, en realitat, d'un efecte d'estil [...] i en el caire severament i eixutament metafísic que pren sovint la seva exposició” (Gimferrer 1974: 114). En qualsevol cas, aquest lèxic també incidirà en l'estructura mètrica, la qual, malgrat ser del tot clàssica (sonets en decasil·labs), propiciarà la supressió dels sons harmonitzats en favor d'un “vers de blocs massissos” que se sosté “pel seu suport semàntic, sense ondulacions de musicalitat” (Ferrater 1987: 64-65).

<sup>144</sup> Sonet IX, v. 12, de *Sol, i de dol* (Foix 1947: 17).

En la seva anàlisi de la poesia de Foix, Gimferrer assenyala que el final d'aquest vers implica una identificació del poeta amb l'estimada ("tots dos resten fora del temps i són només un ésser"; Gimferrer 1974: 119); però podríem dubtar d'aquesta comunió en virtut d'una interpretació diferent. És cert que, uns versos més amunt, el poeta menciona "la platjola/on fórem u", però el verb en passat no implica el present del vers d'ara. Ara està *Sol*; i sol entre molts *jo*. I entre aquests tants *jo*, bé podria trobar-se un *tu* la referència del qual és una dona tal i com indica la desinència de gènere de l'adjectiu *sola*, però aquest *tu* no s'inclou ni s'identifica amb el *jo* de *Sol* (seria un *tu* que també resta *sol(a)*; i un *tu* que, molt probablement, també és un *tu* entre molts *tu*; i entre tants *tu*, segur que hi figuraria un *jo*, i sol. I no en va un i altre (*Sol/sola*) compareixen als extrems del vers, en la posició física més allunyada, tot i que en la mateixa dimensió de solitud. L'agressivitat del trencament de la seqüència que operen les comes tot separant els tres darrers elements (*jo/tu/sola*), a més, difícilment ens permeten, segons la nostra lectura, una identificació. I encara que entre molts *jo* s'hi trobi el *tu*, són ànimes excloents. Han deixat de ser aquell *u* pelgats per a ser un *u* cadascú, i entre molts altres *u*. I això malgrat que es reconeixin en els altres, perquè podrien ser ells mateixos. Per tant, no podríem identificar cap identitat. I ni tan sols al subjecte líric, atès que no seria discernible entre tants *jo* solitaris.<sup>145</sup>

La poesia de Foix, doncs, i malgrat manifestar-se amb un subjecte personal tan clarament en primera persona, es resoldria essencialment antiromàntica tot eliminat-se "la intimitat de la participació personal del poeta" (Ferrater 1987: 61), així que una construcció referencial dirigida envers la identificació de l'individu Foix, i malgrat que descobrir-hi, a molts dels seus textos, elements i paisatges i vivències de la biografia foixiana, resultaria totalment inadequada. A més a més, caldrà no oblidar que, com anota Oller, quan en la poesia lírica compareix el fonamental *jo*, "a ningú, per poc que hi pensi, se li escapa que queda immediatament travestit de o pel jo del lector; de manera que aquest jo individual arriba a ser el més universal dels jo" (Oller 1986: 214); i per això mateix, el més impersonal de tots, motiu pel qual Reverdy expressava que "Quelle que soit l'intensité de sa souffrance ou de sa joie, un poète en les exprimant vous fera peut-être mieux sentir les vôtres, mais, pour ce qui est des siennes, il ferait mieux d'y renoncer" (Reverdy [1948] 1970: 74).<sup>146</sup>

Això no obstant, l'acte de creació poètica no té restriccions. I així, també un escriptor podria buscar la seva identitat individual en les figuracions del seu jo poètic. De fet, molts autors podrien sentir-se presoners d'ells mateixos, incapaços de desdoblarse en altres personalitats; però en aquest cas, i a mesura que s'anessin construint en llurs composicions, s'anirien deconstruint, perquè cada imatge d'ells mateixos operaria com un nou desplaçament (o evidenciaria la infinitud d'imatges que serien necessàries per a constituir-ne una de fefaent). La lectura, de fet, també podria ser inversa: que un poeta volgués fugir de

---

<sup>145</sup> Hem d'afegir que els dos versos que conclouen el poema són d'una simetria aclaparadorament perfecta, circumstància que els resta intimitat:

*Orb entre llums, als segles só present;/ Sord entre sons, a l'hora d'ara absent.*

L'exègesi, de fet, esdevé pleonàstica, ja que cada membre s'exclou en l'altre sense pietat; ho interpretarem seguint la mateixa estructura foixiana: cec quan hi ha llum/sord quan hi ha fressa/present en l'eternitat/absent en l'instant.

<sup>146</sup> Ho especificava ja al s. XII el trobador Raimbaut d'Aurenga: "*Assatz sai d'amor ben parlar/ ad ops dels autres amadors;/ mas al mieu pro, que m'es plus car,/ non sai ren dire ni comtar*" (389, 18) (a Riquer [1975a] 1992: 433).



la seva individualitat, però que cadascuna de les figuracions del seu jo poètic li remetés, de forma inexorable, a una part d'ell mateix en tant que integrant del col·lectiu de l'espècie. Tant en un cas com en l'altre, però, el poeta estaria condemnat a no trobar-se, o bé a trobar-se indefinidament però mancat d'intimitat: és a dir, no podent identificar-se de forma individualitzada mitjançant la inviabile referència actual (la de la tesi referencial clàssica), o bé identificant-se, tot i que impersonalment, mitjançant la referència virtual (la que defensaria el model de la tesi moderada). Seria, doncs, un *je* que encarnaria perpètuament *un autre*; i per tant, un subjecte absent de plena referència i cabal sentit:

Es una calle larga y silenciosa.  
Ando en tinieblas y tropiezo y caigo  
y me levanto y piso con pies ciegos  
las piedras mudas y las hojas secas  
y alguien detrás de mí también las pisa:  
si me detengo, se detiene;  
si corro, corre. Vuelvo el rostro: nadie.  
Todo está oscuro y sin salida,  
y doy vueltas y vueltas en esquinas  
que dan siempre a la calle  
donde nadie me espera ni me sigue,  
donde yo sigo a un hombre que tropieza  
y se levanta y dice al verme: nadie.

Octavio Paz, «La calle»<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> Extret de *Puerta condenada* (1938-1946) i recollit a Paz 1979: 85.



### 3.3 De la referència als intàctils

#### Sobre la matèria sèmica i ritmicofonètica: d'un esquelet entre la runa

Si ets matèria i el tacte no t'evoca,  
i a mossegades de lluna la carn  
no t'il·lumina, despulla't de l'esperit:  
hi trobaràs l'esquelet entre la runa.

Jaume Pont, *Tractat de mecànica sentimental*<sup>148</sup>

Anotàvem a l'Obertura l'extrema pertinència de l'específica configuració lingüística manifestada en un poema per a la constitució del seu sentit; és a dir, que també la (re)construcció referencial seria deutora de la matèria verbal amb què fóra construït el text poètic. No es tractaria, però, de partir d'un criteri estètic apriorístic pel que fa a l'elecció dels mots o al seu sotmetiment a convencionalismes formals d'aplicació mecànica, sinó de considerar les possibilitats significatives de les unitats de la llengua més enllà o en connivència de la naturalesa semàntica sistemàtica de les mateixes i a partir de la seva disposició en contextos verbals construïts *ad hoc*. Certament, ja Greimas afirmava que *l'effet «des» sens* d'un text poètic apareixeria en tant que *effet «des» sens*, perquè

le signifiant sonore –et, dans une moindre mesure, graphique– entre en jeu pour conjuguer ses articulations avec celles du signifié, en provoquant de ce fait une illusion référentielle et en nous invitant à assumer comme vrais les propos tenus par le discours poétique qui voit ainsi sa sacralité fondée sur sa matérialité (a Greimas *et al*, 1972: 7)

I tal i com argumentàvem (2.1.2), la *illusion référentielle* ja seria, pròpiament, referencialitat.

Per a Ramon Llull, per exemple, la bellesa dels vocables provenia de tres fonts: de la forma, de la matèria i del fi. Com s'especifica al seu tractat de *Retòrica*, tindrien una forma bella els vocables com *grandesa*, *cavaller*, o *lliri*, així que deduïm que la bellesa formal rauria, per a Llull, en la naturalesa de la cosa designada. Entre els vocables bells per la matèria, trobaríem els *àngels*, el *sol* i els *estels* per tal com serien, segons Llull, “de matèria espiritual i incorruptible”, per la qual cosa entendríem ara la bellesa per les qualitats intrínseques de les entitats anomenades. I així mateix, també serien vocables bells per la matèria la *veritat* o la *bonesa* en tant que contraris als seus oposats com *falsedat* i *malícia*, perquè, en aquest cas, “la contrarietat [...] és la matèria gràcies a la qual incorporen la bellesa en si mateixos”. I ja en darrer terme, un vocable podria considerar-se bell en funció del seu fi, talment com ho il·lustraria el mot *misericòrdia*, “la finalitat del qual és la indulgència”, o bé el vocable *pa*, “la finalitat del qual és fer viure”.<sup>149</sup> Per a Llull, doncs, els vocables serien bells en tant que

<sup>148</sup> Part III d'*Els vels de l'eclipsi* (1977-1979), recollit a Pont 1990: 93.

<sup>149</sup> Extret de *Retòrica Nova*, tractat lul·lià escrit el 1301 en llengua vulgar però conservat només en la versió llatina que se'n féu el 1303. El text reproduït prové de la secció: *De la segona part d'aquest llibre que és de la bellesa. De la bellesa dels vocables* [21-24]. Citem per les pàgines 111-113 de l'edició que consignem a la Bibliografia general (10.3).

representants d'entitats o essències pures de la naturalesa o bé potencialment virtuoses, però no per si mateixos; no per la matèria sensible que els conformaria.<sup>150</sup> Però just seria aquesta substància matèrica l'entitat fonamental per a nosaltres, atès que fóra aquesta la que bastiria les figuracions. La matèria rítmica, mètrica, fonètica i dels trets sèmics no caracteritzable per qualitats essencials sinó susceptible d'adaptar-ne de contingents; conformadora, en fi, d'un contingut semàntic intàctil i sols pertinent al seu específic context lingüístic: esquelet incorruptible quan l'oblit devasta l'immaterial poètic.

Vegem ara, doncs, l'abast semanticoreferencial d'aquest incorruptible que fóra, per a Llull, profana matèria.

### 3.3.1 Mots d'essència i mots d'aspecte: abstraccions i concrecions

Certament, la poesia té la capacitat de fer sensibles les abstraccions, de constituir les figures, en definitiva; i tot sovint, la naturalesa abstracta o concreta dels mots es veu alterada, atès que, com havíem avançat a propòsit dels sentits poètics estipulats per Richards (3.1.2), el bagatge semàntic de les paraules (dimensió que podríem considerar com un conjunt de trets sèmics, però que no tindrien la rigidesa dels *trets distintius* de la perspectiva estructuralista i que significarien per oposició) és graduable i no homogeni. L'any 1965, per exemple, es publicà un article d'Yves Bonnefoy que parlava del lèxic a la poesia. Aquest autor partiria d'una premissa que nosaltres no acceptaríem de cap manera, perquè sentenciava que “tous les mots d'une langue ne se prêtent pas au même degré à l'intention poétique” (Bonnefoy 1965: 342); i distingia com a idonis per a la lírica els mots que anomenava d'*essence* com *pierre*, o *feu*, a diferència dels mots que anomenava d'*aspect* i que serien els que ens remetrien a un procés de fabricació (com *brique*), o bé als que, com il·lustraria el verb *grimacer*, “prennent trop clairement de l'extérieur l'acte humain, ne font que le décrire, n'ont pour contenu qu'un aspect” (*ibíd.*, 342). En cap moment Bonnefoy no argumenta gramaticalment la seva classificació lèxica, és a dir, no addueix cap criteri categorial ni funcional, ni estaleix cap restricció de tipus combinatòria, per exemple, així que podríem dir que parteix d'un criteri connotatiu subjectivista i per mitjà del qual les essències serien el que ell anomenava una *présència* per oposició al *buit* dels mots que jutjava d'aspecte. I tot alligant-les a la *lumière*, definiria aquestes essències en tant que “révélation de cet instant éternel, où tout se donne à moi pour que je comprenne et je lie” (*ibíd.*, 339). Nosaltres, però, no compartiríem en absolut la proposta de Bonnefoy; i encara menys, la seva concepció de la poesia com a “fondation d'un sacré dans le destin de celui qui parle” (*ibíd.*, 340). Evidentment, hi ha poetes que proven d'afigurar el sagrat i que es fonamenten en una concepció mítica de l'ésser i de l'existència a la qual dirigeixen la construcció del

---

<sup>150</sup> Amb tot, hem de dir que Llull parlava d'una forma doble de la paraula: la forma essencial i pròpia que li vindria de si mateixa, i la forma accidental que podria adoptar per l'adjunció d'una altra paraula. Certament, això és molt interessant, perquè podríem interpretar-ho com una consciència de la capacitat de resemantització promoguda pel context. I així, si bé per a Llull la paraula *reina* “té per si mateixa una gran bellesa i una gran escaiença” a causa de la seva forma essencial, si prediquem que la *reina és bona*, “la bonesa orna d'allò més l'escaiença i l'esplendor que la paraula reina significa”; però si anotem que la *reina té una gran malícia*, “la malícia lleva, anihila i enlletgeix la forma essencial primària” (*Retòrica nova [De la primera part d'aquest llibre que és] de l'ordre*, [9], pp. 99-101 de la versió que emprem).

sentit de llurs composicions, però això res no té a veure amb el funcionament semàntic de la configuració lingüística que tot poema manifesta, ni seria condicionant de la poeticitat. És cert que un autor pot crear el seu distintiu de caracterització poètica en funció de col·locar, als seus textos, mots de caire essencialista o bé aspectualista, però ni el lèxic es classifica categòricament d'aquesta manera (perquè justament el treball verbal operat pel poeta pot fer de les essències aspectes i dels aspectes essències), ni l'essencialitat és forçosament més poètica que l'aspectualitat (sempre tot entenent per una i altra el que en declarava Bonnefoy).<sup>151</sup> Vegem dos breus exemples:<sup>152</sup>

Chidless Woman

The womb  
Rattles its pod, the moon  
Discharges itself from the tree with nowhere to go.  
My landscape is a hand with no lines,  
The roads bunched to a knot,  
The knot myself  
[...]

Sylvia Plath, *Winter Trees*

Adiós

[...]  
En la vitrina efímera,  
verde y azul, serpenteaba un sueño.  
Alcé la vista y tuve,  
ya realidad fecunda,  
los prados por segar del paraíso.

José María Micó, *La Espera*

Al poema de Plath, copsem que els mots que per a Bonnefoy hagueren estat d'essència esdevenen d'aspecte en virtut de la modelització semàntica operada per la poetessa. El terme *Womb*, clarament essencialista (fins i tot ens remet a l'àmbit conceptual de l'origen), és cosificat en tant que espai contenidor. I *the moon*, una altra típica essència, és també redimensionada com si es tractés d'un element d'atrezzo; es *descarrega* de l'arbre com desmuntant-se d'una escenografia postissa (la que falsament la convertia en l'astre poètic per excel·lència de l'univers de la lírica), i tot convertint-se en un ens material que no troba ja contextualització un cop desemmascarada la seva artificiositat (*with nowhere to go*). El

<sup>151</sup> Com exposàvem, Bonnefoy no assenyala aquí una classificació categorial, atès que, per bé que podríem considerar que l'*aspect* és més propi dels adjectius, la predicació és una propietat que comparteixen substantius i adjectius (i així, podem predicar d'una *voluntat* que és *fèrria* o bé *de ferro*). Però és el context disposat pel poeta qui pot modular la càrrega semàntica dels mots tot fent-los pertinentment *poètics*. Ho podria il·lustrar la següent sèrie d'adjectius amb què Quevedo descriu l'agitat curs d'un riu (per fer-ne una analogia amb el del cor): *Torcido, desigual, blando y sonoro* (recollit a Quevedo 1985: 148-149). No semblen, *a priori*, adjectius de connotacions agradoses, ans al contrari (llurs respectius contraris són els qui tenen trets sèmics positius), però els atributs que designen són els justos per tal d'acotar perfectament allò que el poeta vol expressar. Com bé anota Pozuelo (1979: 261), Quevedo pondera aquí la impressió visual i auditiva del riu, l'interessa remarcar la rapidesa i la sonoritat amb què aquesta filera d'aigua *torta* es precipita; i així, la veu poètica podrà dir-li al riu que, *despeñado* (participi que qualifica un cop més visualment la imatge i de forma agresta), *espumoso encanecees con gemido*: meravellosa estructura trimembre cadascun dels sintagmes de la qual (de diferents categories [SAd]/[SV]/[SP]), però totes formant un conjunt de quatre síl·labes) li atribueix al riu una qualitat aspectiva de caire sensitiu que fa culminar el caràcter foneticocromàtic per mitjà del qual ha estat el riu referit. No es troben aquí aquells trets d'essència jutjats com a *poètics* per Bonnefoy, però fóra sobrer assenyalar l'evident poeticitat de l'estructura. (Pel que fa a la pertinència poètica de l'adjectiu i de la predicació en general, *vid.*, per exemple, el treball de Gonzalo Sobejano *El epíteto en la lírica española*, Madrid: Gredos, 1970).

<sup>152</sup> Extrets de Plath (1971: 16) i Micó (1992: 56), respectivament.

*landscape*, de nou terme de caràcter essencial i que es perfilava com a possible revelador del destí en tant que senyal gravat al palmell d'una mà, es redueix aquí a la imatge d'una mà però que les ratlles de la qual han estat esborrades, com si es tractés d'una *tabula rasa* que no permetés d'albirar cap futur. I *the roads*, de nou camins d'essència, possibles projeccions vitals, es cosifiquen tot convertint-se en un embull de fils i, definitivament, en un nus; nus amb què s'identificarà el subjecte líric tot produint-se l'aspectualització més severa. Evidentment, tot el poema de Plath rau en la desnaturalització de les essències per tal d'afigurar l'esterilitat, l'aridesa. I fins i tot el subjecte personal, en tant que mancat de la possibilitat de generar vida (recordem que el poema porta per títol «Childless Woman»), esdevé inert matèria; però és aquest, justament, el fi d'aquest poema, i en aquesta dessencialització es xifra la seva poeticitat, així que ni les essències són *a priori* més poètiques, ni els mots són categories essencials o aspectuals per naturalesa i de forma inamovible.

El fragment que adduïm de Micó inclou una expressió clarament d'*aspect* segons la classificació de Bonnefoy, tot i que immediatament és essencialitzada: la *vitrina*, en efecte, forma part del lèxic no natural relatiu als estris fabricats per l'home, però el context la resemantitza. En predicar-se que és *efímera*, l'adjectiu, que denota una qualitat durativa, li transfereix a la *vitrina* aquesta essència de temporalitat, fet que col·lisiona amb la naturalesa de l'objecte en tant que fabricat precisament amb un material no corruptible com és el vidre. En un primer moment, doncs, podríem creure que la *vitrina* encarna una porció mateixa de temps; però al vers següent, la denotació cromàtica (*verde y azul*) relativa a un somni fa que torni a prendre relleu la qualitat matèrica de l'objecte, ja que és a la superfície vítria que es pot traslluir el serpentejant cromatisme oníric. El tercer vers és ja definitori, perquè apareix el substantiu (deverbal) *vista*, un mot clau per a la imatge de la clarividència: i així, la *vitrina*, que afigura l'espai (físic, perceptible) a través del qual es trasllueix quelcom de desconegut (*un sueño*) però latent (*serpenteaba*), i en un instant de temps (*efímera*), assumeix l'entitat corpòria d'una premonició. És la figuració del sentir premonitori que es farà realitat al quart vers, quan el subjecte declara no sols que *va veure*, sinó que *tuvo* (és a dir, quasi tàctilment), *ya realidad fecunda* (i l'adverbi *ya* fa que la predicació *fecunda* ens indiqui que l'anterior visió no era encara real sinó premonitòria), *los prados por segar del paraíso*: és a dir, la imatge fefaent (sensualitzada) del pur esper i del bons auguris, ja que es tracta de la visió del paradís juntament amb tot el que resta encara per viure (perquè cal *segar* allò que, amb el temps, creix, i que creix amb abundància segons la transferència semàntica del substantiu previ *fecunda*). I no podem oblidar que el poemari que inclou el text s'intitula, a més, *La Espera*, i que el fragment en qüestió pertany a la darrera estrofa del penúltim poema. Així doncs, als versos de Plath la profètica esterilitat fa que les essències s'aspectualitzin; tal com als versos de Micó els auguris d'abundància fan que s'essencialitzin els aspectes. Curiosament, hem d'assenyalar que hem trobat la mateixa expressió de Micó de la *vitrina efímera* en un poema de Mallarmé,<sup>153</sup> i que tenim la certesa que l'autor en absolut no va recollir-la de l'autor francès. Es tracta d'una coincidència fortuïta (tot i que no infreqüent al món de la creació, com vam dir, en virtut del nostre comú dispositiu de categorització conceptual i imaginària), però que ens revela just la pertinència dels fenòmens de resemantització de què parlem aquí, perquè la construcció referencial de la *vitrina efímera* de Micó és absolutament oposada a la de la “verrière éphémère” del sonet de Mallarmé: ambdós poetes en fan una recreació única per mitjà de llurs específiques construccions de context semàntic. Al text francès, la predicació *éphémère* no tindrà una qualitat temporal sinó

---

<sup>153</sup> El sonet en qüestió, *Surgi de la croupe et du bond*, es publicà l'any 1887 a la *Revue Indépendante* (es recull a Mallarmé, *Œuvres complètes*, 74, a la secció dedicada a «Autres poèmes et sonnets»).

espacial, i així com l'adjectiu *efímera* desencadena, al poema de Micó, una transformació envers l'immaterial, al de Mallarmé, per contra, el mateix adjectiu incideix en la pura materialitat (i de fet, la *verrerie* mallarmeana es resol en tant que vas de vidre; un ras objecte matèric).<sup>154</sup>

Certament, i malgrat que Bonnefoy no classifica els mots d'essència com a abstractes ni els d'aspecte com a concrets, podríem entendre'ls des d'aquesta perspectiva, ja que una essència s'associaria predominantment a un immaterial, i un aspecte derivaria de quelcom sensible. És cert que hom considera més referencials els aspectes que les essències, però no hauria de ser necessàriament així. Com anotava Gil de Biedma a propòsit de Jorge Guillén, per exemple, “sin la existencia de términos denotadores de entidades o relaciones inmateriales, y no de cosas sensibles, [...] no existiría la poesía de Guillén [perquè es tracta d'un poeta clarament caracteritzat pel seu lèxic abstracte i per la seva abundor d'interjeccions monosil·làbiques], pero tampoco ninguna poesía, ningún lenguaje, ningún pensamiento” (Gil de Biedma [1960] 1994: 135); i és que, com ja havia assenyalat Jaime Gil tot reproduint un judici de Dámaso Alonso, “Nombrar es ya vincular lo individual a una especie”, atès que, en certa mesura, “todo vocablo abstracto es una metáfora; gracias a él, nuestra inmediatez a la realidad no es sólo sensorial, sino completa” (*ibid.*, 136). Evidentment, les predicacions a la poesia són fonamentals, perquè predicar d'un concepte abstracte una qualitat sensorial, per exemple, aconseguir de materialitzar-lo en imatge sensible (és a dir, de corporeïtzar-lo); però la qüestió és que la tasca que duu a terme el poeta incideix en la naturalesa dels trets sèmics dels mots, que estarien, “por así decirlo, siempre moviéndose” i portant la petjada “de ese constante vaivén entre el dato sensible y la idea, y entre ésta y el objeto”, ja que

a la par que designan y que significan, nos muestran, como en un trazo tenue, la trayectoria de la mente. El lenguaje al mismo tiempo nos entrega el pensamiento y la actividad de pensarlo. Toda palabra se inserta en un contexto, expreso o tácito, y todo contexto es proyección de un discurso mental; cada palabra representa un hito en el incesante recorrido de ida y vuelta que la mente realiza, y del lugar que ocupe en el contexto depende el grado de abstracción que alcanza (Gil de Biedma [1960] 1994: 136-137)

De fet, la descripció d'un terme com a *abstracte* és una de les més esmunyedisses de la gramàtica. Com assenyala Bosque, tradicionalment hom partia del sentit etimològic del mot “abstracte” (“separat”) per tal de jutjar com a *abstractes* els trets que aplicaríem als objectes o esdeveniments però tot considerant-los al marge d'aquests, així que parlariem de substantius deadjectivals o deverbals com la *fluïdesa* o el *temor*. Tanmateix, per a Andrés Bello els abstractes serien aquells als quals mai no atribuiríem una *existència real* (a Bosque 1999: 45), però ens resultaria estrany no fornir de realitat un terme com *por*, i com assenyala Bosque, es fa difícil dirimir si el terme *música*, per exemple, és o no abstracte (*ibid.*, 46). També tradicionalment es considerava que els abstractes es percebien per la intel·ligència i, els concrets, pels sentits, però un terme com *llum* desbarataria el criteri. Bosque, en

---

<sup>154</sup> En efecte, descobrirem que la *cristeria efímera* serà *Le pur vase d'aucun breuvage*; i Mallarmé qualifica el vas d'*efímer* en tant que, com que no acull cap flor, la seva fesomia no es perllonga verticalment sinó que s'interromp en arribar al límit de la seva alçària (*Surgit de la croupe et du bond/D'une verrerie éphémère/Sans fleurir la veillée amère/Le col ignoré s'interrompt*). Amb tot, val a dir que la materialitat acostuma a ser en Mallarmé la imatge de la inanitat i de l'estèril desídia: en aquest cas, afigurada pel fet que ni en un got de vidre *floreix*, malgrat que ja carent de tota vida, una flor (i d'aquí també l'al·lusió al fet que el got no conté res, *aucun breuvage*). Una interpretació d'aquest poema pot trobar-se a Friedrich ([1956] 1974: 136-141), però el crític no incideix en l'expressió que aquí ens interessa.

definitiva, el que assenyala és que més que no pas provar de definir els termes abstractes, caldria determinar fins a quin punt tindria sentit assignar-los una entitat gramatical delimitada, ja que la gramàtica no tindria per què ser sensible a la naturalesa material o immaterial de les entitats, ni al concepte d'independència o retraïment amb què associàrem el d'abstracció (Bosque, *ibíd.*, 47). De fet, el que resulta més viable és copsar que “la división entre contables y no contables se cruza con la división entre concretos y abstractos”, ja que els termes abstractes “se asimilan a los de sustancia —es decir, a los continuos” sense que calgui destriar si es tracta d'objectes materials o bé immaterials (*ibíd.*, 49). En qualsevol cas, en la poesia, i just en virtut de les diferents reconstruccions referencials propiciades pels processos de resemantització, els mots poden veure modificats els seus trets sèmics, així com assolir un llindar de sentit de caire simbòlic o bé reconceptualitzar-se en funció de la interpretació global de l'obra en la qual s'insereixin. I de fet, només caldria copsar els títols mateixos dels poemaris per tal d'observar aquestes modificacions, que es produïrien a diferents nivells de descripció semàntica i gramatical.<sup>155</sup>

Per altra part, i seguint amb l'article de Bonnefoy, l'autor acabarà declarant que cada llengua disposaria d'una riquesa específica quant al volum de mots d'essència i d'aspecte, fet que podria derivar, segons precisa, en “une sorte d'*indice poétique*” per tal de mesurar certs tipus de *poeticitat* (Bonnefoy 1965: 343); i així, resulta que, per a Bonnefoy, si bé el francès seria una llengua d'essències, fóra l'anglès una d'aspectes. Com acabem de veure, però, la naturalesa del mot podria subvertir-se en funció del treball poètic, així que tampoc no jutgem que es pogués fer una distinció d'aquest tipus pel que fa a les llengües. I a més, la posició de Bonnefoy no apareix sostinguda per cap argument específic. Per a l'autor, si bé a la llengua anglesa els mots es presentarien “comme des éclats d'intelligibilité arrachés d'un réel délibérément abordé d'une manière empirique” (Bonnefoy, *ibíd.*, 344), pel que fa a la llengua francesa, en canvi, dirà que els seus mots “connotent pour la plupart, non des aspects empiriquement définis, mais des réalités qui ont l'air d'exister en soi, comme supports d'attributs qu'auront à déterminer les diverses sortes de connaissance” (*ibíd.*, 345); i per això la poesia francesa, segons ell, no podria ser d'objectes sinó d'essències, perquè els mots deixarien de referir-se a objectes mundans per a referir-se a presències tot tractant-se d'una poesia que es caracteritzaria pel fet d'*intérieuriser le réel* (*ibíd.*, 353). Com veurem, la poesia de Ponge refutarà categòricament aquesta premissa, ja que és una poesia d'objectes i contrària a qualsevol procés d'interiorització (i val a dir que l'article de Bonnefoy es publicà just en un moment de plena activitat pongeana). I a més a més, la poesia francesa pot ser tan aspectualista com essencialista pot ser l'anglesa. I el següent poema d'Emily Dickinson, absolutament essencialista, ho certifica per si sol, ja que cada vers s'estableix com una

---

<sup>155</sup> Per tal d'abordar un àmbit proper, podríem mencionar *La casa encendida*, de Luis Rosales, que fa del concret *casa* l'espai ardent de la memòria creant una dimensió abstracta; el *Libro de las noches abiertas*, d'Antonio Colinas, converteix la *nit* en un recipient (tot i que aquí és molt interessant observar com la llengua ha fossilitzat l'expressió contrària, ja que *nit tancada* designa la franja de nit on la foscor és absoluta); el *Manual de espumas*, de Gerardo Diego, converteix en comptable el substantiu continu *escuma* tot fent-lo una entitat susceptible d'ésser estudiada o catalogada (i de retop, reconceptualitza la vida quotidiana en tant que variat registre d'instantos escumosos que reclamaria un no menys particular *mode d'emploi*); i a *Manchas nombradas*, de José Miguel Ullán, veiem com s'anima i se singularitza l'entitat denotada pel substantiu *taca*, que de fet era un element sense entitat pròpia en virtut que qualsevol cosa pot resultar tacada. Com apuntàvem, però, les modificacions podrien donar-se a molts nivells, i així, *L'Evangeli del vent*, d'Agustí Bartra, transformaria un fenomen atmosfèric en el subjecte narrador de tota una genealogia mítica. I són també pròdigues les *contradiccions*: el compilatori *Raó d'atzar*, de Jaume Pont, fa de la fortuitat consuetud; a *La sangre de los fósiles*, de José María Micó, la qualitat d'exsangüe de la resta fòssil és subvertida; i a *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, l'aigua no és sufocada per les flames, sinó que es torna, a la mateixa coberta del llibre, cremant com la lava.



estructura de predicat-argument en la qual tan un membre com l'altre compareixen com a pura essència:<sup>156</sup>

Water, is taught by thirst.  
Land –by the Oceans passed.  
Transport –by throe–  
Peace –by its battles told–  
Love, by Memorial Mold–  
Birds, by the Snow.



Com hem apuntat, doncs, no estariem en absolut d'acord amb la proposta de Bonnefoy a l'entorn del lèxic poètic per considerar-la prejudicial i coercitiva, però potser al darrere del seu planteig s'hi amagava una qüestió estilística que tindria a veure amb les característiques ritmicofonètiques de les llengües francesa i anglesa (característiques que, evidentment, en res no afectarien la qualitat estètica dels poemes ni en regularien el seu grau de presumpta poeticitat). Certament, i com bé apuntà Sapir, la base dinàmica de l'anglès “no és la quantitat sinó l'accent, l'alternança de síl·labes àtones i tòniques”; i pel que fa al francès, en canvi, ni “l'accent ni el pes sil·làbic no són factors psicològics molt vius [...] La síl·laba té una gran sonoritat inherent i no fluctua de manera significant pel que fa a la quantitat i a l'accent”, i així, “una mètrica quantitativa o accentual en francès seria tan artificial com una mètrica accentual en grec clàssic o una mètrica quantitativa o purament sil·làbica en anglès” (Sapir [1921] 1985: 214). Per tant, la intensitat rítmica de l'estructura prosòdica anglesa i el tornassolat espectre cromàtic del vocalisme francès potser haurien provocat que a Bonnefoy la poesia anglesa li semblés més *éclatant*, i la francesa més *essentielle*, ja que hauria projectat la sensació derivada d'una impressió sonora a categories de naturalesa conceptual.<sup>157</sup> Però això es deu, en definitiva, al fet que tant el ritme com la rima (paràmetres que per si mateixos no són significatius) esdevenen factors d'ajustament sèmic si formen part de la configuració semàntica construïda al poema, de la mateixa manera com qualsevol mot d'una llengua, siguin quines siguin les seves característiques, pot esdevenir poètic en funció del tractament que d'ell se'n faci i si és emprat amb pertinència, és a dir, si està acuradament escollit i contextualitzat tant fonèticament com semàntica.<sup>158</sup> I en aquest principi es fonamentà la crítica que féu Meschonnic de l'article de Bonnefoy que revisàvem:

---

<sup>156</sup> Segons es conjectura a partir del més recent manuscrit conegut, el poema fou compost el 1859, i es publicà per primera vegada al recull *Poems by Emily Dickinson. Third Series*, a cura de Mabel Loomis Todd (Boston: Roberts Brothers, 1896). El poema apareixia amb el núm. LI del «Book IV-Time and Eternity» (p. 190 de l'esmentada edició), i el reproduïm de l'edició de la poesia completa de l'autora que dugué a terme Thomas Johnson el 1955 (a Dickinson 1975: 63).

<sup>157</sup> Com dèiem, però, aquestes característiques no suposarien ni un mèrit ni un demèrit per a cap de les dues llengües, ja que, com continua dient Sapir, “És fins i tot dubtós que la sonoritat innata d'un sistema fonètic compti tant, com a determinant estètic, com les relacions entre els sons, la gamma total de similituds i contrastos. Mentre l'artista tingui tots els recursos per a arranjar les seves seqüències i rimes, importa poc quines siguin les qualitats sensorials dels elements del seu material” (Sapir [1921] 1985: 211).

<sup>158</sup> I és que, com anotava Jakobson (1966: 35), “Le langage poétique révèle l'existence de deux éléments agissants dans l'agencement phonique: le choix et la constellation des phonèmes et de leurs composantes; le pouvoir évocateur de ces deux facteurs, encore qu'il demeure caché, existe cependant de manière implicite”. I efectivament, i encara que de manera subreptícia, tant l'elecció del so com la del context fonètic serien rellevants per a la projecció del sentit.

Le mot poétique n'est pas un beau mot, –ni essence, ni Idée. C'est un mot comme tout mot, d'abord doublement lié, par une chaîne horizontale au contexte proche, par une chaîne verticale aux lointains, –sa mémoire. Chaînes associatives de sens et de sons indissolubles, chaînes plus ou moins perçues, chargées. [...] Le mot poétique est un mot qui appartient à un système fermé d'oppositions et de relations, et y prend une valeur qu'il n'a nulle part ainsi, qui ne peut se comprendre que là: chez tel écrivain, dans telle œuvre, et par quoi l'œuvre, l'écrivain, se définit. Tout mot peut être poétique. (Meschonnic 1969: 30)

I en relació amb aquests arguments, Meschonnic també apuntava, tot seguint Eliot en aquest aspecte, que “la musique d'un poème est celle de ses images et autant que celle des sons”, perquè “la musique d'un mot est sa richesse d'association” (Meschonnic, *ibíd.*). Efectivament, i pel que fa a la suposada *bellesa* de la paraula poètica, hom també l'hauria associada a criteris apriorístics talment com els exposats per Bonnefoy; i a més a més, com que la música és areferencial, el fet de fer dependre la bellesa d'un mot al seu caràcter presumiblement eufònic també enfortia la creença en la suposada no referencialitat d'un text poètic. Com afirmava Eliot, però, “la música de la poesia no és una cosa que existeixi a part del significat” (Eliot [1957] 1999: 33), així com tampoc “un poema no és fet només de paraules boniques” (*ibíd.*, 36). Per tant, abordarem ara com el ritme i la fonètica, així com la mesura dels versos, podrien ser pertinents per al sentit poètic, però no en tant que dispositius mecànics que se sobreposarien a la textura lingüística, sinó com a formes constituïves de la mateixa i, per aquesta raó, igualment significants.

### 3.3.2 De la justa mesura i del so temperat: el sentit del metre i de la rima

Hom ha parlat tot sovint de la música com a qualitat poètica, però les possibles qualitats eufòniques de certes paraules es veurien totalment mancades de poèticitat en segons quins contextos, així com d'altres cobrarien un relleu inesperat tot incidint en la construcció del sentit. Per a Eliot, amb qui estariem plenament d'acord, no hi ha, en termes absoluts, paraules boniques o lletges, ja que la *bellesa* no seria una qualitat intrínseca de la paraula – com es deduïa del tractat de Lull –, sinó el fruit del treball estilístic del poeta; i així, el context sonor i semàntic en el qual s'inscriuria un mot podria remodelar les seves capacitats significatives i fins i tot crear-ne de noves, que era el que expressà Mallarmé a «Crise de vers» (1897) quan sentenciava que “Le vers [...] de plusieurs vocables refait un mot total, neuf” (a *Œuvres complètes*, 368). I és que la música d'una paraula

sorgeix de la seva relació, en primer lloc, amb les paraules que la precedeixen i li van al darrere i, indefinidament, amb la resta del seu context; i d'una altra relació, la del seu significat immediat en aquell context amb tots els altres significats que ha tingut en altres contextos, a la seva major o menor riquesa d'associació. Evidentment, no totes les paraules són igual de riques ni estan igual de ben connectades: és part de la feina del poeta col·locar les més riques entre les més pobres, en els llocs adequats, i no ens podem permetre carregar massa un poema amb les primeres (Eliot [1957] 1999: 37)

I per això la música de la poesia no seria “cosa de vers per vers, sinó una qüestió del poema sencer” (*ibíd.*, 41). En qualsevol cas, no hi ha paraules poètiques ni musicals *a priori*, perquè el so per si mateix no és significatiu, i com ja observà Grammont ([1933] 1971: 206), “les

sons ne sont jamais expressifs qu'en puissance. Pour qu'ils deviennent expressifs en réalité il faut que le sens du mot dans lequel ils se trouvent se prête à l'expression dont ils sont susceptibles, et mette leurs qualités en lumière". De fet, en això també incidia Ferrater en distingir l'autèntica música de la poesia de la pura mel·lifluïtat, és a dir, tot denunciant la banalitat de l'èmfasi en la sonoritat dels mots quan aquesta no fos significativa: "si es tracta d'un vers que parla de les fulles dels arbres quan fa vent i que es posa a fer al·literacions amb *efa*, «que bé que dóna el soroll del vent entre les fulles». Això són perfectes imbecil·litats perquè, justament, signifiquen una corrupció de la poesia" (Ferrater 1987: 76).<sup>159</sup> No estem menystenint aquí la importància de les al·literacions, ans al contrari, ja que un treball acurat de context fonètic pot ser, justament, el cisellador del sentit,<sup>160</sup> però subscriuríem, per exemple, les paraules de Robert Frost (justament admirat per Ferrater) quan declarà que els seus predecessors i contemporanis "s'erraven del tot quan es pensaven que la base de la música en poesia era la combinació harmoniosa de vocals i consonants i accents", perquè com reporta Abrams, la música de la poesia vindria, segons Frost,

d'entrada, del ritme del to emotiu amb què el poeta desplega i expressava el seu pensament, i cal recordar que, pel fet que cada pensament és únic i té el seu *so*, les possibilitats del *so del sentit* són infinites. Així, el que volia dir Frost amb el *so del sentit* era la cadència melòdica natural i fonamental que el poeta utilitza per donar forma al seu pensament. L'any 1923 Frost va afirmar categòricament: «Un poema complet és un poema on una emoció ha trobat el seu pensament i el pensament ha trobat les seves paraules». I aquí caldria explicitar un sobreentès: part del procés de trobar les paraules que expressin el pensament és trobar la música inherent en el pensament. Després el poeta segmenta el seu discurs i el tensa sobre una estructura mètrica tradicional. D'aquesta manera, la poesia de veritat surt com a resultat de la tensió provocada entre el *so* natural del desplegament del contingut ideològic de cada frase i el *so* arbitrari de la mètrica. En definitiva, la música de la poesia surt del *so del sentit* oposat al *so* de les paraules (Abrams 2003: 28)

---

<sup>159</sup> Ferrater afegia que també el metre podria ser nefast per a l'autèntica música d'un poema, perquè si l'estructura mètrica no se separava de la prosòdia natural d'una determinada llengua, és dir, si "se superposen els ritmes ja naturals de les pauses de la llengua amb els de la mètrica", la impressió fóra de vulgaritat i de sobrecarregament (Ferrater 1987: 79). I donava com a exemple de bona mètrica els hexàmetres de Carles Riba "precisament perquè l'hexàmetre és pràcticament impossible de donar realment en català" (*ibid.*, 77); o bé la construcció dels sonets de Foix del poemari *Sol, i de dol* (llibre del qual ja hem parlat a la secció 3.2.2), i just perquè en ells les rimes serien l'autèntica espinada de la mètrica en tant que foren elles les que marcarien el ritme (*ibid.*, 79 i ss.). I és que el metre per si sol, o la coincidència fonètica per si mateixa, no foren poètics necessàriament (només cal recordar les falques).

<sup>160</sup> Al capítol de «Phonétique impressive» de l'esplèndid tractat de fonètica francesa de Grammont, hom pot copsar, en efecte, al·literacions que en absolut no suposen l'acumulació abusiva i innecessària de fonemes de què parlava Ferrater. Al següent vers d'Hugo, per exemple, el que hauria pogut resultar un impertinent *sifflement* de la *f* està perfectament matisat: "L'ancien zéphyr fabuleux/Souffle avec sa joue enflée/Au fond des nuages bleus" (a Grammont [1933] 1971: 390). La presència de la palatal frivativa sonora de *joue*, per posar un cas, matisa el *sifflement*, així com l'alveolar nassal de *nuages*. Hom esperaria una altra *f* a la darrera paraula, però l'incert d'Hugo d'inserir una labial aproxinant (*bleus*) equilibra tota la seqüència. I així mateix, un treball a l'entorn de les combinacions consonàntiques també podria incidir en el significat pertinentment. Una incertada relació entre *f* i *l*, per exemple, és a dir, "le souffle avec la liquidité", podria suscitar la sensació de *fluidité*, i talment succeeix al següent vers de Racine (al nostre judici, un dels millors *escandidors* de sons): "Et la voile flottait aux vents abandonée" (a Grammont, *ibid.*, 394). En aquest cas, a més, entren en joc les labials sonores, circumstància que propicia l'associació entre el fet que es designa i la sensació que ens imaginem que suscita. I així mateix, podríem assenyalar l'esplèndida figuració d'un *so* amartellat (que, en aquest cas, s'acompanyaria de l'estructuració sintàctica) al vers de Milton: *Sonorous metal blowing martial sounds* (*Paradise Lost*, I, 540) que comenta Hartman ([1970] 1979: 132 i ss). Ara bé: acumular fonemes idèntics o similars sense controlar els possibles resultats ni arranjar el context fonètic circumdant és, com deia Ferrater, fins i tot *corrompre* la poesia.

De fet, també Richards havia advertit que el ritme de la poesia no podia jutjar-se independentment del sentit, ja que el ritme que nosaltres atribuiríem al so de les paraules no seria sinó el ritme de l'activitat mental, i que la satisfacció que ens semblaria que només es produeix en la dimensió auditiva no fóra sinó el reflex de la projectada pel pensament (Richards [1929] 1967: 229-233).<sup>161</sup> I és per això que moltes seqüències verbals que perfectament acomplirien la literarietat jakobsoniana ens resulten del tot mancades de poesia, perquè el ritme o la rima són indiscernibles del *sentit poètic* en tant que el configuren, però resulten *soroll* si només s'afegeixen o se sobreimpressionen a allò que les paraules expressen. Com anotava el mateix Jakobson,

Voler confinar convencions poètiques com el metre, l'al·literació o la rima, només al nivell fònic seria caure en la subtilesa especulativa sense cap mena de justificació empírica. [...] Encara que la rima reposi per definició en la recurrència regular de fonemes o de grups de fonemes equivalents, seria cometre una simplificació abusiva tractar la rima únicament des del punt de vista del so. La rima implica necessàriament una relació semàntica entre les unitats que relaciona –els «companys de rima» (*rhyme-fellows*) en la terminologia de Hopkins (Jakobson [1958] 1989: 62-63)

Evidentment, aquests *companys* de rima també podrien ser *enemics*, perquè “la iteració fonètica pot relacionar mots per afinitat o per oposició semàntica” (Bargalló [1991] 2007: 80), però la qüestió és que tingués lloc alguna motivació de caire significatiu. I de la mateixa manera, el vers anomenat *lliure* podria resultar més poètic, per exemple, que un eslògan propagandístic que acomplís la més perfecta estructura mètrica tradicional, perquè quan el metre forma part del sentit, no té pertinència parlar de versos lliures o esclaus, ja que, en resum, no hi ha vers que no tingui mesura: com anotava Eliot, el vers lliure podria ser moltes coses llevat de pròpiament *lliure*, perquè hom hauria de preguntar-se de quina mena de vers estariem parlant si resulta que no el podem mesurar (Eliot [1965] 1967: 245). El vers lliure es caracteritzaria per l'adopció d'estructures que no seguirien els patrons tradicionals fossilitzats, ja que haurien estat creades *ad hoc* en funció del material semàntic que explicitarien, però això no implicaria que poguéssim parlar amb propietat d'arbitrarietat rítmica ni, en definitiva, d'*absència d'estructura formal*, així que “només un poeta dolent donaria la benvinguda al vers lliure com un alliberament de la forma” (Eliot [1957] 1999: 42).<sup>162</sup> I és que quan Eco ([1985] 1987: 324-5) insistia en l'observació que ja féu Quintilià (*Institutio* I, 8, 2) del fet que *prorsus* és allò que va en línia recta i directa, mentre que *versus* ('el solc', 'el rengle') és allò que avança unes passes i en acabat s'atura, o torna a començar pel punt de partida però una ratlla més avall (etimologies que nosaltres havíem associat a l'analogia de Malherbe i Valéry pel que fa a la *danse* en relació amb la poesia, i a la *marche* en

---

<sup>161</sup> Podríem recordar aquí aquella “hésitation prolongée entre le sons et le sens” amb què Valéry ([1934] 1996: 265) havia definit el poema, o bé aquell cèlebre vers de Pope que resa: *The sound must be and echo to the sense* (*Essay on Criticism*, v. 365; citat per Ullmann [1962] 1965: 93).

<sup>162</sup> I d'aquí la coneguda formulació eliotiana: no hi hauria cap divisió entre el vers tradicional i l'anomenat lliure, només versos *bons*, versos *dolents* i el *caos* (Eliot [1965] 1967: 252). A tall anecdòtic podem afegir que el mateix Mallarmé diria, després d'haver declarat que “Le vers est partout dans la langue où il y a rythme”, que “Le vers officiel ne doit servir que dans des moments de crise de l'âme”; i hi afegiria un apunt musicològic: “en musique, la même transformation [...] aux mélodies d'autrefois très dessinées succède une infinité de mélodies brisées qui enrichissent le tissu sans qu'on sente la cadence aussi fortement marquée” (Mallarmé, resposta a l'enquesta *sur l'évolution littéraire*, 1891; a *Œuvres complètes*, 867). De fet, també en la música podríem dir el mateix que Eliot pel que fa al metre: l'estructuració en compassos mesurats podria equiparar-se a la mètrica tradicional, i el vers lliure, a la manca d'estructures de durada regular. I talment com en el cas dels versos, en la música també hi hauria estructures sonores que, independentment de la regularitat de llurs distribucions seqüencials, podrien classificar-se com a *bones*, *dolentes*, o el pur *caos* acústic.

relació amb la prosa), no ho feia per emfasitzar el presumpte signe distintiu visual –o gramatològic– d’uns textos anomenats *poètics* tots els rengles dels quals farien punt i a part, ans per assenyalar la rellevància que tindria aquesta coerció per al sentit poètic sempre i quan aquesta estructura formal fos, efectivament, un condicionant per al material semàntic, i amb independència que parléssim de metre tradicional, vers lliure o, fins i tot, *prosa retallada*,<sup>163</sup> atès que fenòmens com l’encavalcament o l’esticomítia, per exemple, serien indiscernibles en la prosa convencional.<sup>164</sup> Objectar que avui la poesia es llegeix en silenci no suposaria cap contraargument, perquè com assenyala Paz, malgrat que la lectura sigui silenciosa, hom escolta mentalment allò que veu, ja que la *música* pròpia de la poesia és, en definitiva, la paraula (Paz [1956] 1993: 86). I és així com nosaltres entendríem aquest conegut vers de Montale:<sup>165</sup>

*Non chiederci la parola che squadri da ogni lato*

No li demanéssim a la paraula poètica, doncs, que esgotés el rengle a banda i banda, perquè si els silencis són significatius (i ho són com ho són les pauses a la música), l’espai els afigura, i els diferents marges explicitarien trencaments, talls sobtats, deturades o recessos, apunts semàntics consubstancials amb el vers; afiguracions de les intermitències semàntiques. I podríem recordar aquí el «Préface» de Mallarmé al seu *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897), on parlava del sentit de la posició en la pàgina del text i de la importància dels espais en blanc en general, que suposarien un *espacement de la lecture* amb tot el que això significaria pel que fa a la imatge mental: “Les blancs en effet, assument l’importance, frappent d’abord; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu’un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet” (Mallarmé, *Œuvres complètes*, 455). I així, i pel que fa al seu *Un coup de dés*, per això declararia no haver transgredit aquesta mesura: simplement, l’hauria *dispersada*:

Le papier intervient chaque fois qu’une image, d’elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d’autres et, comme il ne s’agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers –plutôt, de subdivisions prismatiques de l’Idée, l’instant de paraître et que dure leur

---

<sup>163</sup> La *prosa retallada*, com ho anomenà Auden, es definiria per una disposició del material verbal que no esgotaria la ratlla com la prosa, i que implicaria que consideréssim la seqüència fins al tall d’una manera unitària. Com assenyala Oliva (1986: 18), però, si aquestes pauses anòmales no es veuen acompanyades de cap altre principi rector, és a dir, si no són, en definitiva, *significatives*, i la lectura que les respecta no és diferent de la que no ho faria, llavors no tindrien raó de ser. Evidentment, no podem abordar aquí les disquisicions històriques pel que fa a la distinció dels gèneres amb relació a la classificació entre textos metrificats i textos en prosa, les quals acostumaven a incidir en el concepte de la *imitatio*. En qualsevol cas, nosaltres destacaríem, per exemple, la interessant aportació de López Pinciano, qui, a la *Philosophia Antigua Poética* (1596), defensava la prosa com a legítima forma poètica malgrat que ell mateix preferís el vers (*vid.* Egido [1984] 1990: 101-104).

<sup>164</sup> De fet, el *tall* de tot vers (tradicional o lliure) és tan fonamental com ho és la mesura pel que fa als compassos d’una partitura; el *continuum* sonor amb què hom l’escolta, que no és sinó un miratge, pot induir a creure que l’estricta disposició de la substància acústica en seqüències mesurades no té rellevància pel que fa a la projecció del so, però els canvis en la mesura que fins i tot poden tergiversar la pulsació transformen completament una obra: muda la dicció del fraseig i la singladura rítmica que va marcant la respiració que enllaça les figures (els batecs que veritablement l’animen), i mai no és el mateix un compàs que inicia el so en el corresponent temps augural, com aquell que el demora perquè es perllonga la darrera figura del compàs immediatament anterior (un fenomen anàleg al de l’encavalcament).

<sup>165</sup> Pertany a *Ossi di seppia* (1920-1927); és el vers inicial del poema que obre la secció també anomenada *Ossi di seppia* (el recollim de Montale 1989: 30).

concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte. L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page: celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite (Mallarmé, *ibid.*)

De fet, ja veurem com la pertinència d'aquesta percepció del text en simultaneïtat tindrà a veure amb certs aspectes de la poesia moderna, però en qualsevol cas, la mesura, malgrat que irregular aquí, continuaria essent important en tant que fragmentadora de la idea i suscitadora de les seves *subdivisions prismatiques*. Res, doncs, no fóra atzar, perquè l'atzar imposat impossibilitaria, en definitiva, la contingència consubstancial a l'atzar (i al cap i a la fi, ni *un coup de dés* el podria *abolir*). I si el vers *lliure* no suposava cap alliberament, sinó una nova jerarquia en l'organització de la matèria, tampoc prescindir de la rima no implicaria la facilitació de la tasca poètica: “por el contrario, impone una tensión mucho más severa. Al eliminar el eco confortante de la rima, queda de manifiesto de modo más inmediato el éxito o el fracaso en la elección de las palabras, en la estructura de la frase, en el orden” (Eliot [1965] 1967: 251). Vegem-ho ara per mitjà d'exemples.

Al poema de Paul Éluard que hem escollit,<sup>166</sup> la mesura de cadascun dels versos està perfectament calibrada per bé que el conjunt no correspongui a cap estructura identificable (així que podríem parlar d'una mètrica *latent*); i malgrat que no seguir un patró constant de rima, les coincidències fonètiques del text tampoc no són pas aleatòries; el que succeeix és que aquests paràmetres haviem de funcionar aquí subreptíciament, perquè el que necessitava palesar aquest poema és l'anàfora en tant que la repetició i la insistència afiguren una afirmació que, referida però no explicitada, pren la forma d'una promesa i quasi amb el to d'una oració; d'una oració, i és clar, profana, però amb tota la devoció de la fe i de l'entrega absolutes, perquè allò que el subjecte líric omet amb la fórmula “Je te l'ai dit” que just cobra intensitat amb la repetició anafòrica, i que és el complement directe del verb *dir* (malgrat que el rastre del complement verbal apareix ja amb el pronom *l'*), és *je t'aime*:

Je te l'ai dit pour les nuages  
Je te l'ai dit pour l'arbre de la mer  
Pour chaque vague pour les oiseaux dans les feuilles  
Pour les cailloux du bruit  
Pour les mains familières  
Pour l'œil qui devient visage ou paysage  
Et le sommeil lui rend le ciel de sa couleur  
[...]

Certament, tant el metre com l'estructura fonètica apuntalen aquesta promesa que, a més, segellen les estructures amb “Pour” que reprendran l'estructura anafòrica, tot essent els elements que a continuació es refereixen l'aval i alhora el testimoni de la prometença. Així doncs, la llargària de cada vers conforma el ritme de la intensitat del que s'expressa: al vers que obre el poema, l'estructura preposicional només té un substantiu (*nuages*). Al segon, el substantiu apareix amb un complement (*l'arbre de la mer*). I al tercer, compareixen dues

---

<sup>166</sup> Extret de *L'amour la poésie* (1929), a Éluard, *Œuvres complètes*, 230.

estructures preposicionals que reproduïxen la mateixa dels versos previs: la primera amb un substantiu sol (*vague*); la segona, amb un substantiu amb complement (*oiseaux dans les feuilles*). I després, el recès. Un tornar a començar però seguint sense l'inicial “Je te l'ai dit”, sinó continuant amb la forma “Pour” i tot desplegant un altre grup de tres versos (però allargant-se en un quart vers, ja que, de forma insòlita, veiem que es trenca la pauta de l'esticomítia): aquest cop, el primer vers inclou un sintagma nominal que s'acompanya d'un de preposicional (*cailloux du bruit*); però al segon, el sintagma es condensa apareixent només un adjectiu com a complement del substantiu (*mains familières*). I això perquè els dos versos següents (que tanquen aquest cicle semàntic) són inesperadament llargs, relatius a una expansió expressiva que s'equilibraria amb la contracció progressiva dels dos versos previs, però que significaria la intensitat amb què allò que no és dit (je t'aime) és profundament sentit, després d'un moviment accentual que ha anat en progressió fluctuant (endavant i endarrere) fins a desplegar-se aquí trencant amb la pauta esticomítica.<sup>167</sup> I malgrat que el poema no és rimat, copsem certes coincidències fonètiques que estableixen lligams semàntics específics i concloents: als dos darrers versos, se'ns refereix que *l'œil* esdevé *visage* o *paysage*, és a dir, dues realitats que apareixen emparellades per la rima, però també conceptualment, ja que l'ull és el rostre quan mira, i l'ull és el paisatge quan és mirat. Certament, si la configuració semàntica d'aquests versos no hagués enllaçat aquests dos mots, aquesta rima interna inesperada hagués trencat el ritme de l'estructura; hagués estat una molesta reiteració fonètica. Però a més a més, l'important és que aquesta rima rememora el mot del primer vers *nuages*, així que ja s'ha traçat la fesomia completa de l'escena: *nuages/visage/paysage*. Com anotava Borges, una rima pot ser *natural* o *artificial*, és a dir, pot alligar mots que incideixen en idees afins, o bé no;<sup>168</sup> i en aquest cas, la rima seria

---

<sup>167</sup> Certament, hom pot copsar, en aquest text, certs complements preposicionals que podrien semblar estranys, ja que el que normalment seria el nucli semàntic del complement, apareix aquí com a complementari. I tal seria el cas de “le ciel de sa couleur”, que és allò que li proporciona el somni. Com veiem, aquí s'han invertit els termes, perquè no és que li doni color *al cel* en veure'l, sinó que és quan el veu que es torna *cel* tot afigurant-se el cel com una propietat atribuïda al color. Així mateix, altres complements preposicionals que apareixen poden semblar un tant aliens, però podem conjecturar interpretacions: pel que fa a *l'arbre de la mer*, sabem que la mar és immensa (i, pel que fa a la percepció, fins i tot infinita), mentre que l'arbre, en canvi, arrela, creix, i envelleix tot il·lustrant el cicle de la vida. Així doncs, l'expressió afigura una dimensió d'intensitat creixent, ja que 'l'arbre de la mar' expandiria il·limitadament la seva frondositat. I quant a *cailloux du bruit*, en aquest cas es tracta d'una projecció semàntica simbòlica: els rocs són rudes, mancats de poliment, així que suggestionen soroll, noció que connota, justament, el mot *bruit*, així que podríem dir que hi ha una al·literació implícita (fonèticament silenciosa, semànticament audible).

<sup>168</sup> La rima no natural podria resultar, efectivament, artificiosa i, fins i tot, antipoètica, perquè ja sabem que la rima no és, *per se*, un procediment poètic si no ve suscitada per cap afinitat semàntica (pròpia o connotada). I així, i com deia Borges, “*Reflejo y espejo* son naturales, porque se refieren a ideas afines; *turbio y suburbio*, también. En cambio, en este ejemplo de Lugones: *En inmensas dosis de apoteosis* no sé si la palabra dosis está buscando la palabra apoteosis [...]. Desde luego, creo que no; claro que lo hizo a propósito” (a Vázquez 1984: 53). Sobre aquesta qüestió, *vid.* Micó 2008: 199 i ss. Així mateix, hem de dir que la idoneïtat de la rima també pot venir just per un efecte d'aparent contradicció semàntica però tot culminant un procés d'absoluta pertinència poètica: tal podria ser el cas, per exemple, dels parònims *fieras-esferas* del sonet de Quevedo *Si el cuerpo reluciente que en Oeta*, ja que la rima entre aquests mots deriva en una perfecta unió de contraris que és la que dona sentit al poema. Partint de la detallada explicació de Blanco (1998: 73-82), que simplifiquem aquí per òbvies raons d'espai, tenim, per una banda, el vers “sólo en mi corazón hallara fieras” (metàfora del turment de la passió amorosa d'ascendència senequista), i per una altra, la menció de les “dos esferas”, metàfora dels ulls de l'estimada i hipèrbole aquí del tòpic petrarquista dels ulls com a estrelles; i així, i en funció del procés de la imatgeria mítica que esbossa el poeta, hom pot copsar com la tensió propiciada per les metàfores oposades de “tenebrosas fieras para las pasiones del amante, luminosas esferas celestes para la belleza de la dama” (Blanco, *ibid.*, 82) també assoleix, malgrat el seu grau màxim de contrarietat, una perfecta unitat a la qual hauria contribuït determinantment la rima entre *fieras-esferas*, atès que cadascun d'aquests mots suposa el focus de màxim sentit de les metàfores antagòniques que aquí combaten.

natural, atès que encara que *visage* podria semblar que és un element aliè a la triade, ja hem vist com s'emparentava amb *l'œil* i amb allò que hom pot veure (*paysage*). En qualsevol cas, però, Éluard, i sense seguir un patró regular de rima, n'estableix una que podríem anomenar *tàcita*, perquè malgrat que és present, no s'explicita fins que el sentit no la reclama.

I si bé amb Éluard podríem parlar del funcionament subreptici del metre *latent* i de la rima *tàcita*, també fóra significatiu el contrari: és a dir, les explicitacions envigorides d'aquests paràmetres. El ritme sotraguejant i el que anomenariem rima *impacient* són, per exemple, elements vertebradors de la poesia de Vicent Andrés Estellés. I així, a les cobles de *Tancat de l'alter*, la rima, literalment desesperada, no es podria *esperar* a donar-se en vertical, per la qual cosa molts cops s'escamparà com la febre horitzontalment, de paraula a paraula. I no prou amb això, es donaran rimes internes, tot alligant-se el darrer mot de cada vers amb el darrer del primer hemistiqui del vers següent. Aquestes rimes *multiplicatives* (Bargalló [1991] 2007: 87), a més, provocaran que tinguem la sensació que el metre va canviant malgrat que es tracta sempre de versos decasíl·labs, i tot afigurant-se així l'arítmia del desassossec.<sup>169</sup>

El guany o el dany. L'averany. Qui ho pot dir?  
«No vull perir i em moriré de fred.  
Un ganivet em creua els ulls, mortal».  
Res no és igual. Segueix el mar, la nit.  
«No té sentit. Clouré els ulls. Callaré.  
No et trobaré, sentiment d'una mort!»  
Com quand del port s'allunyava la nau  
Cercant la pau a l'alta mar foscant...

D'altra banda, a les tretze cobles que integren l'estructura total de la composició cada vers es masculí així com cadascuna de les cesures a la quarta síl·laba, i això per tal d'indicar el ritme sacsejant que mencionàvem. I al seu torn, gairebé tots els mots de l'obra són oxítons, excepte quan hi ha alguna motivació semàntica. A l'octava que nosaltres hem escollit, per exemple, sols tres mots són plans, i els tres representen moviments duratius: *creua*, que afigura el moviment del ganivet que fendeix; *allunyava*, que afigura el moviment de la nau que s'endinsa; i *alta*, que afigura la progressiva fondària de la mar, atès que cal recordar que l'adjectiu llatí *altus* significava 'alt' i 'profund'.<sup>170</sup> Aquestes tres treves prosòdiques no són, en efecte, perceptibles auditivament: en la seqüència accentual, els mots esmentats es confonen entre els oxítons, però és que es tracta de moviments silenciosos, d'aprofundiment. El perceptible és que la distribució dels accents no és regular (no podria ser d'altra forma), perquè l'accentuació havia de ser punxant i dolorosa llevat de la del darrer vers, on hi apareix el mot *pau*: en aquest cas, l'estructura regular del iambe afigura el suau moviment de la *nau* (parella de rima del mot *pau*, justament); i el vers compareix flanquejat pels demorats *cercant/foscant*, on la nassal dibuixa la progressió d'aquest endinsar-se on, ja per fi, hom ha trobat la calma (afigurada pels punts suspensius).

<sup>169</sup> Reproduïm una de les cobles de «Tancat de l'alter» d'*Els amants* (1968). S'inclou a *Manual de conformitats* (1977); la recollim d'Andrés Estellés 1980: 45.

<sup>170</sup> Ho estudia Bosque en analitzar la capacitat figurativa de certs adjectius, tot recordant que a la llengua actual disposem d'expressions com *alta mar* (que literalment significa 'mar profunda'), així com en portuguès *a altura do oceano* significa 'la profunditat de l'oceà' (Bosque 1985: 65-66).



I és que l'estructura fonètica pot constituir-se, de vegades, com l'essència mateixa del sentit poètic. I un cas extrem ens l'ofereix el poema «Mattina», d'Ungaretti ([1931] 1985: 140),<sup>171</sup> en el qual la naturalesa fonètica del mot que dona el títol és tan important com la dels dos únics versos que el componen:

Mattina

Millumino  
d'immenso

Haroldo de Campos en fa una interpretació extraordinària. Estaríem d'acord amb el poeta portuguès que no es podrien abordar els versos d'Ungaretti a partir “d'una temàtica exterior i de generalitats”, atès que la condensat i la fragmetació típiques del poeta d'Alexandria reclamen una aproximació intrínseca que doni sentit, justament, a allò que el poeta ha decidit d'encabir al poema amb relació a tot el que ha obviat. De Campos, tot partint del model d'un comentari que fa Jakobson sobre la coneguda precisió de Mallarmé respecte dels termes *nuït* i *jour*,<sup>172</sup> analitza fonèticament els versos d'Ungaretti, ja que és la tessitura fònica del poema allò que en conforma el seu sentit tot afigurant l'aclaparadora revelació de la llum a l'albada (imatge de la qual el poeta hauria extret tot allò que podria, literalment, fer ombra i haver pogut *fosquejar* el sentit de la llum). Així, i com anota Campos pel que fa al vocalisme del poema:

---

<sup>171</sup> Dins *Naufragi*, a *L'Allegria* (1914-1919). El poema afegeix: «Santa Maria La Longa il 26 gennaio 1917». Nosaltres ho hem retirat per tal d'emfasitzar la imatge fonètica de la reiteració consonàntica.

<sup>172</sup> A «Crise de vers», Mallarmé anotava la *perversité* de la contradicció que el timbre del mot *jour* fos obscur i el de *nuït*, clar (Mallarmé, *Œuvres complètes*, 364), però que el treball del poeta podria modificar aquesta tessitura. Efectivament, i com assenyala Jakobson a «À la recherche de l'essence du langage», una “lecture attentive des images nocturnes et diurnes dans la poésie française montre comment *nuït* s'assombrit et *jour* s'éclaire lorsque le premier est pris dans un contexte de voyelles graves et bémolisées, et que le second se dissout dans une séquence de phonèmes aigus. Même dans un langage ordinaire, comme l'a noté le sémanticien Stephen Ullmann, un environnement phonémique convenable peut renfoncer la qualité expressive d'un mot”; i així, la poesia francesa “charge de draperies les vocables contradictoires, ou remplace les images de la lumière du jour et de l'ombre de la nuit par le contraste entre le jour pesant, étouffant et la nuit éthérée, car ce contraste est soutenu par un autre complexe synesthétique, qui associe la tonalité sourde des phonèmes graves avec la pesanteur, et la tonalité vive des phonèmes aigus avec la légèreté” (Jakobson 1966: 35). I un exemple molt clar l'il·lustrarien aquests versos de la *Ryme* LXVI de Pernette du Guillet: “Celle clarté mouvante sans umbrage,/ Qui m'esclaircit en mes tenebreux jours” (vv. 1-2), on es pot copsar com uns foscos (semànticament i fonètica) *tenebreux jours* s'esclareixen (fonèticament i semàntica) gràcies a la insistent presència de la vocal central /a/ del primer vers, la qual apareix, a més, en posició tònica, tres de les quatre vegades on s'inscriu, i tot precedint, en el darrer mot, a una palatal sonora que encara li donaria més intensitat (*mouvante sans umbrage*) [es recull a Du Guillet [1545] 2006: 182; respectem les grafies originals]. Això no obstant, no sempre els poetes voldrien enfosquir la fonètica de la *nuït* i enllumenar la del *jour*: Al sonet CLIV de Pierre de Ronsard, per exemple (*Puis que cest ail, dont l'influence baille*), un dels més cèlebres de l'autor (es recull a Ronsard [1552] 1950: 67), l'absència de l'èsser estimat s'afigura mitjançant la conversió dels dies en nits, així que el poeta col·loca, prèviament a l'aparició del mot *jour*, la paraula *obscur* (fonèticament més fosca que el mateix *jour*): *L'obscur m'est jour, le jour m'est une nuit* (v. 3). Hom esperaria trobar una epanadiplosi (*La nuit m'est jour, le jour m'est une nuit*), ja que les seqüències < la nuit > i < l'obscur > tenen les mateixes síl·labes i parell accent, però és el timbre fosc de les vocals d'*obscur* qui enfosquirà, semànticament i fonètica, el mot *jour* que, al segon hemistiqui, ja és, irrevocablement, nit tancada.

En el pla sinestèsic, la imatge de l'alba que es desprèn, vacil·lant, i que poc a poc esvaeix les zones d'ombra (no es tracta en el poema del pinacle del dia, del ple del dia), ve marcada pel contrast amb la tonicitat fosca de *illumino* (que cau a la vocal posterior, velar, /u/). En aquesta darrera paraula, [...] la idea semàntica de *claror* és refusada a nivel fònic pel so *fosc*. La distribució de vocals anteriors a *illumino* i *immenso* equilibra la divergència anterior: com que les vocals finals d'ambdues paraules són velars, el clar/obscur resta d'aquesta manera anivellat, des del punt de vista sonor. Si a *mattina* hi ha una proposta temàtica d'albada, a *illumino* i *immenso* és el procés mateix del dilúcul o crepuscle matinal el que s'esdevé, visualment, acústica i espiritual. [...] [Els] fonemes /i/ i /u/ són tots dos difusos, si bé oposats en la seva totalitat (és a dir: la /i/ és aguda i la /u/ greu [...]). En aquest poema d'Ungaretti s'estableix una pugna entre tots dos fonemes, els quals ocupen la posició tònica (*mattina*/illumino). L'encuny *difús* de les dues vocals, però, sembla correspondre al *cromatisme atenuat* (groc-anyil) d'aquesta lluminositat que despunta a la matinada [...], per oposició al *cromatisme màxim* (roig viu) del ple dia (associable per *afinitat fenomenal* a vocals compactes) (Campos 1985: 14-15)

Quant al pla consonàntic, és evident que els fonemes nassals del poema afiguren l'espai creixent que anirà dimensionant la presència de la llum, i no en va podríem afegir que Leopardi era un dels poetes predilectes d'Ungaretti, així que no cal insistir en el geni que mostrà el poeta de Recanati amb l'ús de les consonants nassals de «L'Infinito» pel que fa a les figures de l'eternització del temps i de la immensurabilitat de l'espai, i que bé podrien haver suposat un exemple per a Ungaretti. Certament, i com ens recorda Friedrich ([1956] 1974: 234), la lírica d'Ungaretti és d'una extremada concentració del llenguatge, perquè com el mateix Ungaretti expressava, la paraula implicaria *una breu interrupció del silenci* (a Friedrich, *ibíd.*), així que un cop fos emesa, el silenci tornaria a tancar-se al seu voltant.<sup>173</sup> Com segueix apuntant Friedrich, tots els poemes d'Ungaretti, i sobretot pel seu caràcter fragmentari, no haurien d'ésser llegits buscant un contingut, “pues éste suele ser de una desconcertante insignificancia, o absolutamente insondable. Hay que aceptar sus palabras [...] como líricas formas sonoras que dejan tras de sí como una estela de fascinación” (Friedrich, *ibíd.*); però nosaltres no estariem del tot d'acord amb aquesta afirmació, per bé que coincidíssim a veure-hi aquest rastre lluminós que els mots ungarettians deixen a la pàgina. El que succeeix és que aquestes franges de silenci que envoltarien la paraula del poeta també formarien part del poema (com les pauses a l'estructura musical, que ja havíem dit que eren les que, justament, donaven sentit als espais ocupats pel so), motiu pel qual tant la fragmentació com l'essencialització del material sensible configurador dels poemes d'Ungaretti donarien sentit al silenci interromput per la paraula: el referirien, en definitiva.

Per tant, podríem dir que Ungaretti és qui duria a terme més genuïnament aquella divisa de Mallarmé que «l'homme poursuit noir sur blanc», que seria la metàfora per la qual tot poeta buscaria la llum en la negror de la tinta que, sobre el paper blanc, resultaria il·luminadora (*la llum negra*, tal i com ho traduí Sánchez Robayna<sup>174</sup>). Recordem, a més, l'abans mencionat

<sup>173</sup> Hi ha una imatge bellíssima d'Éluard, a *L'Évidence poétique* (1937), que parla dels grans blancs que envolten el poema com si es tractés de franges ardents: “Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé” (Éluard, *Œuvres complètes*, 515).

<sup>174</sup> “El hombre busca —y se busca— en la iluminación de tinta, en la luz negra” (Sánchez Robayna 1985: 11). La citació prové del recull d'escrits que porta també per títol *La luz negra*, i en el qual s'hi troba, justament, un estudi sobre Ungaretti: «La nada anonadante de Giuseppe Ungaretti». Pel que fa a la divisa de Mallarmé, prové de *L'action restreinte*, dins *Quant au livre* (1895) [recollit a *Œuvres complètes*, 370]; i precedeixen la cita aquests mots: “Ton acte toujours s'applique à du papier; car méditer, sans traces, devient évanescant” (*ibíd.*, 369). També Reverdy podria adscriure's a la divisa de la llum negra, ja que, a les seves notes, explicava que si

prefaci a *Un coup de dés*, on Mallarmé parlava dels blancs, del *silence alentour* del mot. I és per això que, com assenyalava Valéry, malgrat que la prosa i la poesia fan ús del mateix material lingüístic, els específics arranjaments que ostenta la poesia farien que aquest material *immatèric* no pogués ésser copsat indiferentment en un o altre àmbit, atès que en cadascun d'ells la raó operaria de diferent manera:

Prose et poésie se servent des mêmes mots, de la même syntaxe, des mêmes formes et des mêmes sons ou timbres, mais autrement coordonnés et autrement excités. La prose et la poésie se distinguent donc par la différence de certaines liaisons et associations qui se font et se défont dans notre organisme psychique et nerveux, cependant que les éléments de ces modes de fonctionnement sont identiques. C'est pourquoi il faut se garder de raisonner de la poésie comme on fait de la prose. Ce qui est vrai de l'une n'a plus de sens, dans bien des cas, quand on veut le trouver dans l'autre (Valéry, «*Poésie et Pensée abstraite*», 1939, a *Œuvres*, I, 1331)

I és per aquest motiu que, en un poema, la fonètica i la mètrica i tot el material sensible explicat tindrien pertinència significativa sempre i quan formessin part de la configuració semàntica actualitzada *ad hoc* pel mateix text poètic: és a dir, tot constituint la substància intàctil amb què la realitat poètica fóra construïda, perquè, com assenyalava Gamoneda, la intel·ligibilitat de la poesia es deutora, en fi, d'aquesta *fisicitat*:

Desde mi experiencia, sé que la poesía se manifiesta antes sensible que inteligible, o, dicho de otra manera, que es inteligible bajo condiciones de sensibilidad. La poesía es creación de objetos de arte cuya materia es el lenguaje, y en ella, como en toda realización artística, se da una fisicidad que, naturalmente, tiene cualidades sensibles (Gamoneda [2000] 2002: 34)

I tot essent com esquelets entre la runa (l'ossam de les figuracions corpòries), foren els intàctils referits.

---

bé alguns poetes escrivien “avec du sang, avec de la lave, avec du feu, avec de la terre, avec de la boue, avec de la poudre de diamant”, uns altres, en canvi, *les malbereux*, escrivien només amb tinta: “avec de l'encre tout simplement” (Reverdy [1948] 1970: 45-46). I és que la foscor de Reverdy fóra, certament, una de les més lluminoses, perquè com ell mateix declarà, només caldria trobar-hi l'interstici per on brollaria la llum: “Une œuvre n'est pas forcément obscure parce qu'elle est fermée. Seulement, au lieu de heurter les murs pour y pénétrer, il s'agit de prendre l'issue qui leur distribue la lumière” (Reverdy 1927: 29). I de fet, podríem recordar aquí com Breton, en un poema justament dedicat a Reverdy i intitulat «*Tournesol*» (a *L'Amour fou*, de 1937), definia la *pensée* com una “courbe blanche sur fond noir” (Breton, *Œuvres complètes*, II, 724), és a dir, tot explicitant, però en negatiu, la imatge del *noir sur blanc* de Mallarmé.



### 3.4 De la referència als invisibles

#### Sobre els mots que emmirallen els ulls de la ment

Ficca di retro alli occhi tuoi la mente,  
e fa di quelli specchi alla figura  
che'n questo specchio ti sarà parvente.

Dante, *Paradiso* (Cant XXI, vv. 16-18)<sup>175</sup>

En parlar de la construcció de mons imaginaris, en determinàvem la idoneïtat de la seva incompleció en tant que àmbits sols accessibles mitjançant el canal semiòtic de la llengua, i a fi de permetre-hi la ingerència d'espais buits que facilitarien l'aprehensió intel·lectual dels mateixos (2.2.1); una circumstància afavorida per l'habitual –que no necessària ni definitiva– condensació del material verbal que explicitarien els poemes; i així, una composició podria sols referir-se a un fragment de la seva realitat (a partir del qual n'inferiríem la resta), o bé definir-la per mitjà d'una imatge. I és que, de fet, i en tant que entesa com a concreció sensible d'un ens que podria ser fins i tot de caràcter indefinible, la imatge ja fóra constitutiva de la mateixa dimensió poètica, és a dir, tot assimilant-la al resultat de l'operació intrínseca del procés de creació que permet que el sensorial, el sentimental i l'intel·lectual, per exemple, siguin corporeïtzats tot prenent figura. I en aquest aspecte, doncs, podríem dir que el fonament de l'activitat poètica es trobaria al centre mateix de la nostra activitat cognitiva, atès que més que no pas conceptes, pensem imatges:

la pura abstracción es nada más el límite ideal que preside nuestras actividades abstractivas, sin que jamás lleguemos a alcanzarle. No pensamos conceptos, sino imágenes: mentar el *triángulo* o la *mesa* es contemplar un triángulo y una mesa que yo imagino, que están ante los ojos de mi mente. La mente no comercia con sensaciones puras ni con puras abstracciones, sino que sensación y abstracción son los dos polos de un itinerario que la mente sin cesar recorre, en sentido ascendente –del dato sensible a la idea o concepción– y en sentido descendente –de la idea o concepción al objeto. Ambos procesos se realizan con tal celeridad que en la práctica llegan a ser simultáneos y constantemente interfieren (Gil de Biedma [1960] 1994: 136)

Certament, al capítol anterior ja havíem anotat les dificultats que suposava el fet de definir gramaticalment els mots en funció de la seva naturalesa concreta o abstracta (3.3.1), atès que la divisió tradicional per la qual els abstractes tindrien un origen intel·lectual, i els concrets, un de sensitiu, no sempre resultava aclaridora. Díficilment trobaríem categories pures, i ja observàvem com el context semàntic i fonètic en el qual un mot s'insereix pot provocar que es vegi modificada la naturalesa dels seus trets sèmics. El cas, però, és que aquí els exemples de *triángulo* i *mesa* que menciona Gil de Biedma són entitats que reconeixem perfectament, i tot sovint un autor no té consciència de la substància a partir de la qual opera poèticament. De fet, ja havíem adduït el testimoni de diferents creadors (com Vinyoli, Valente, Sánchez Robayna o Gamonedà) que emplaçaven l'origen de l'activitat poètica en una *pulsio* no definida en la línia d'aquella matriu originària de la qual parlava Benn, atès que, per bé que la deu de la llavor creadora fos comunament incerta per a tots

---

<sup>175</sup> Citem per Dante Alighieri 1955: 1040.

ells, just la formalització subsegüent d'aquest embrió la durien a terme de forma distinta en funció dels trets específics de llurs poètiques; però la qüestió és que sempre es tractaria de la configuració verbal d'un ens no definit que es concretaria en les *imatges* amb què el poeta el sensualitzaria (corporeïtzaria), i amb independència que aquestes imatges poguessin després identificar-se amb elements del nostre univers d'experiència. Tradicionalment, la imatge s'entenia en tant que de naturalesa retinal, és a dir, concebible com a entitat visualment definida (l'anomenarem també imatge *pictòrica* per tal de diferenciar-la de la *intel·lectiva*); i la noció retòrica de la hipotiposi ho explicitaria a la perfecció [recordem com la definia Fontanier ([1830] 1977: 390): “L'Hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un recit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante”]. Però si bé la imatge poètica implicaria la *visibilització* de quelcom, no sempre, com veurem, podria concretar-se per mitjà d'una representació òpticament definible, perquè el poema, que podria afigurar entitats reals o imaginàries, ho podria fer mitjançant representacions de diversa naturalesa, i no sempre apel·lant a entitats empíricament visualitzables (fet que hauria posat en dubte la seva capacitat referencial).<sup>176</sup> Certament, la poesia podria representar objectes definits, però sobretot es caracteritzaria per la seva capacitat d'afigurar entitats abstractes, perquè un poema, en efecte, podria veure's mancat de tot argument i sols afigurar una representació conceptual (un pensament), o bé un estat emocional; però justament l'abstracte, en poesia, ja sabem que “és alliberat i objectivat en figures potser encara secretes, però concretes, sensibles, imitables” (Riba [1957] 1984: 278), i a través de les imatges projectades per aquestes figures, es visibilitzarien els invisibles. Caldrà revisar, doncs, el concepte d'imatge poètica, atès que de la seva diversa formalització en dependria el sentit i la dimensió imaginària de la seva referència. Vegem-ho.

### 3.4.1 De la imatge retinal i de la intel·lectiva: figuracions del sensorial indefinible

Com ens recorda Kibédi Varga, “l'imagination ne produit pas que des images”, però aquesta afirmació tindria un sentit diferent segons l'època en què fos declarada, i si definim la imaginació “avec Marmontel par exemple, comme «la faculté de l'âme qui rend les *objets* présents à la pensée»,<sup>177</sup> nous remontons de l'image à ce qui est à son origine, c'est-à-dire aux objets sensoriels” (Kibédi Varga 1967: 559), atès que per al pensament dels enciclopedistes, la imatge significava la reproducció d'un objecte sensible. Efectivament, al *Siècle des Lumières* la “véritable” poesia es col·locava com a contrària de la prosa científica i filosòfica justament pel fet de defugir les abstraccions en favor de la imatge, però perquè, com dèiem, partien d'una noció d'imatge de tipus pictòric. I així, la concepció de Condillac era que “le philosophe analyse, tandis que le poète peint. Le poète n'a pas besoin d'analyser les pensées, «il les présente par masses: ce sont des images».<sup>178</sup> Le langage abstrait du

<sup>176</sup> Per aquest motiu, Cohen ([1970] 1994: 35) es mostrava suspicax pel que fa a descriure les figuracions poètiques en tant que quelcom de concret o de reflector d'una imatge; però el que volem defensar aquí és que la *imatge poètica* no solament és de naturalesa retinal, sinó que pot ser, com veurem, intel·lectiva o *sensitivoemotiva*.

<sup>177</sup> Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature* (Paris, 1867), t. II, art. *Imagination*, p. 279. [citat per Kibédi Varga].

<sup>178</sup> Étienne Bonnot de Condillac, *De l'Art d'écrire*, dans *Œuvres philosophiques*, 1 (Paris, 1947), p. 601. [citat per Kibédi Varga].

philosophe s'oppose au langage imagé du poète" (Kibédi Varga 1967: 557); i també Vico remarcava la mateixa idea als *Principi di una Scienza Nuova*,<sup>179</sup> tot defensant que "le philosophe se méfie des sens et de l'imagination que le poète, précisément, ne fait qu'exalter [...]. Les pensées du philosophe sont abstraites, tandis que les pensées poétiques ne sauraient être belles que si elles s'expriment dans une forme sensuelle" (*ibid.*). Aquesta *forme sensuelle*, però, res no tindria a veure amb la fisicitat de la poesia de la qual parlava Gamoneda, ja que implicava no la materialització lingüística d'un indefinible, sinó la representació efectiva de quelcom de definible empíricament. Com conclou Kibédi Varga, doncs, al s. XVIII la distinció radicava "sur les deux couples conceptuels abstrait-sensoriel et analyse-image. La poésie est une parole qui s'adresse à nos sens et qui se sert d'images; toute abstraction et toute analyse sont, par contre, essentiellement apoétiques" (*ibid.*, 558); una idea que, de fet, ja havia defensat Lamy al seu tractat de retòrica:<sup>180</sup>

On n'aime pas, ordinairement, les vérités abstraites, qui ne s'aperçoivent que par les yeux de l'esprit. Nous sommes tellement accoutumés à ne concevoir que ce que les sens nous présentent, que nous sommes incapables de comprendre un raisonnement s'il n'est établi sur quelque expérience sensible; de là vient que les expressions abstraites sont des énigmes à la plupart des gens, et que celles-là plaisent qui forment dans l'imagination une peinture sensible de ce qu'on leur veut faire concevoir. C'est pourquoi les poètes dont le but principal est de plaire, n'emploient que ces dernières expressions; et c'est pour cette même raison que les métaphores, qui rendent les choses sensibles, sont si fréquentes dans leur style (Lamy [1675] 1998: 410)

Segons aquesta perspectiva, doncs, i en tant que es jutjava que la imatge havia de representar un objecte sensible talment com ho definia la hipòtesi, el seu component visibilitzador de caire òptic contribuiria a atorgar-nos els estris per a una identificació referencial que seguiria els supòsits de l'objectivista clàssica, perquè, en aquest cas, la representació estaria molt més lligada als objectes concrets afigurats, que no pas a aquelles conceptualitzacions o entitats culturals amb què la tesi objectivista moderada havia substituït l'antic referent real (i com veurem, just aquestes imatges de tipus retinal ponderades per la doctrina clàssica seran les pròpies de les figuracions pongeanes, perquè tots els objectes de l'univers de Ponge seran, en efecte, entitats no solament sensorials, sinó fins i tot òpticament definibles). I de fet, el mateix Lamy usava el símil de la pintura per a definir el llenguatge verbal: "on peut dire qu'elles [les paroles] sont comme une peinture de nos pensées, que la langue est le pinceau qui trace cette peinture, et que les mots dont le discours est composé en sont des couleurs" (Lamy [1675] 1998: 35).<sup>181</sup>

El concepte d'imatge, però, i sobretot en la creació poètica moderna, no necessàriament es veuria lligat al criteri pictòric, i per a Ezra Pound, per exemple, una imatge poètica no seria sinó un complex emocional i intel·lectual esdevingut en un instant de temps (a Wheelwright [1962] 1979: 67). La qüestió, però, és que aquest retraïment devers una concepció d'imatge de naturalesa no ocular hauria enfortit la idea de la antireferencialitat de les representacions imaginàries; però si partim del fet que el referent ja no és una entitat factual, sinó una de

---

<sup>179</sup> Giambattista Vico, *Œuvres choisies* (Paris, 1946), p. 94. [citat per Kibédi Varga].

<sup>180</sup> Al *Livre Quatrième*, Chapitre XVI: «Quel doit être le style des poètes».

<sup>181</sup> Amb tot, no hem d'oblidar que ja al *Cràtil* (424) apareix l'analogia entre escriptura i pintura: i així, els pintors seleccionarien els colors apropiats de les coses que voldrien pintar, talment com l'home hauria d'aconseguir que les paraules reflectissin adequadament els objectes designats. I també a *La República* (X, 605a), Plató diu que el poeta és com un pintor.

virtual, no hauríem de qualificar de no referencial la imatge poètica no pictòrica.<sup>182</sup> De fet, el Romanticisme ja havia alliberat els poetes de sotmetre's al jou de l'experiència sensible tot considerant-se llavors que la facultat de crear havia de deixar d'estar al servei "de los elementos proporcionados por los sentidos" (Aguar e Silva [1967] 1972: 128), motiu pel qual la imaginació creadora es despenia dels models de la natura que propiciaven l'elaboració d'imatges de caire retinal.<sup>183</sup> I és que el concepte d'imatge, en definitiva, no hauria de dependre d'aquesta coerció òptica. L'etimologia del terme, del llatí *imago -ginis*, ens remet a una 'representació', a un 'fer present'; però aquest *fer present* no necessàriament implica un component visibilitzador de tipus retinal, ja que podem fer presents un record o una sensació, així que la imatge podria afigurar un ens invisible. I és que fóra el lligam d'aquest ètim amb un altre de la seva família, *imitari*, el que hauria enfortit la connotació pictòrica de la imatge. Com ja sabem, però, la imitació ja no hauria de constrenyir-se a la còpia (fet que implicaria un model), sinó que suposaria creació (perquè ja vam argumentar que mimesi era ficció i no reproducció), així que podríem molt bé deslligar del concepte d'imatge el de la pictoricitat.

Fontanier, per exemple, a les «Notions préliminaires» del seu *Manuel classique pour l'étude des tropes* (1821), estableix una distinció entre *idées* i *mots* que ens podria resultar molt útil si relacionem la definició que fa d'*idea* amb el nostre concepte modern d'*imatge*: segons Fontanier, el mot *Idee* "signifie, relativement aux objets vus par l'esprit, la même chose qu'*image*; et relativement à l'esprit qui voit, la même chose que *vue* ou *perception*", i així,

les objets qui voit notre esprit sont, ou des objets physiques et matériels qui affectent nos sens, ou des objets métaphysiques et purement intellectuels tout-à-fait au-dessus de nos sens. L'*idée* est, par rapport aux premiers, *la connaissance qu'on en prend*, parce qu'on n'a guère qu'à les voir pour les connaître: elle est, par rapport aux seconds, *la notion qu'on s'en forme* (Fontanier a [1830] 1977: 41)

---

<sup>182</sup> A la Introducció («Discurso del método») del seu poemari *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974), per exemple, Guillermo Carnero estableix la següent tipologia: en tant que "la mente humana gusta de contemplar alternativamente lo concreto y lo abstracto", proposa "dos tipos de poema: uno *intético* fundado en la generalidad [...], y que este libro llama *variación* [...] otro *analítico* que explicita el detalle y arroja luz sobre la variación; lo llamamos *figura*" (Carnero 1979: 158). Així, podríem dir que el poema analític, especificat en una i única figura, respondria al que anomenàvem referència actual. I el poema sintètic i generalista (que inclouria les infinites possibles variacions d'una entitat), respondria a la referència virtual. Així mateix, no podem obviar la distinció que també féu José Hierro entre el que anomenava *Reportaje*, que seria el testimoni directe d'una experiència concreta, i el que denominà *Alucinación*, composició de textura difosa en la qual podrien afegir-se elements onírics i on hi tindrien cabuda més les emocions que no pas els esdeveniments. Ho il·lustren exemplarment els seus poemes: «Reportaje», de *Quinta del 42* (1952), i «Teoría y alucinación de Dublín», del *Libro de las alucinaciones* (1964) [es recullen a Hierro 1999: 168 i ss., i 243 i ss., respectivament]. Hem de dir, però, que també les *alucinaciones* de Hierro podrien referir, atès que es tractaria de les transfiguracions del material experiencial (i l'experiència no sols abraça el real, sinó també l'imaginari).

<sup>183</sup> Ho explicaria clarament Leopardi al *Zibaldone*: "Falsísima idea considerar y definir la poesía como arte imitativo, ponerla con la pintura etc. El poeta imagina: la imaginación ve el mundo como no es, se construye un mundo que no es, finge, inventa, no imita (digo) a drede: creador, inventor, no imitador; he aquí el carácter esencial del poeta" (recollit a Busquets 1980: 44). Així mateix, caldria recordar la important distinció que féu Coleridge, a la seva *Biographia Literaria* (1817), entre *fantasia* i *imaginación* (primària i secundària), i en la qual també es revisaven certs aspectes relatius al conegut *Preface* de Wordsworth a les *Lyrical Ballads* (1798); i també caldria fer menció de la *Defence of Poetry* (1821) de Schelling, on la poesia es defineix amb vehemència en tant que expressió de la imaginació (vid. Viñas 2002: 295-300). Pel que fa a una teoria de l'expressió romàntica en l'àmbit anglès, remetem al clàssic treball de Meyer Howard Abrams *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition* (London: Oxford University Press, 1953); i pel que fa a la poesia romàntica francesa i la seva relació amb el romanticisme alemany, remetem al treball d'Albert Béguin *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (Paris: José Corti, 1939).



Per tant, la definició que consigna d'*idea* il·lustraria perfectament la doble noció d'*imatge* que abordem aquí: per una banda, la imatge que anomenaríem ocular o pictòria i que suposaria el reconeixement d'una entitat empíricament definible per mitjà del sentit de la visió; i per una altra, la imatge ideal o intel·lectual que faria referència a entitats sols concebibles però no definibles empíricament, per bé que tan en un cas com en l'altre, i en virtut de la fisicitat de la materialització lingüística, la imatge es concretés mitjançant les figuracions. La substància a partir de la qual operaria el poeta, però, no sempre es correlacionaria de forma unívoca amb un o altre tipus d'imatge; és a dir, si el poeta té com a fita la descripció d'un objecte definit i això es fa palès al text (serà el cas de Ponge), la identificació referencial fóra immediata i la figura resultant bé podria correspondre's a una imatge de tipus pictòric (i aquí s'hi encabirien les descripcions efràstiques, per exemple), però res no impediria que no fos així, atès que a partir d'un element comú i definit del nostre univers d'experiència podria projectar-se una imatge d'abast intel·lectiu per un procés de conceptualització (el que regiria l'anomenada *paraula conceptual* de la tipologia d'Oller), o bé d'un de simbolització (atribuïble, en aquest cas, a la *paraula simbòlica*). I en aquests casos, podríem recordar llavors aquell concepte d'Eliot del *correlat objectiu* com a procediment per tal d'expressar i concretar, en tant que experiència sensible, quelcom d'indefinit, és a dir, tot utilitzant "un objecte, un fet, una situació o un ésser" que serien el canal de suport d'una "emoció, un sentiment o una reflexió difícils de fer presents" (a Oller 1986: 26-27). Així doncs, i per tal de referir-se a una abstracció, un poema podria afigurar-la a partir de la imatge d'objectes concrets (imatge retinal), o bé de situacions i elements poc o menys identificables que, disposats en un marc de referència inèdit, reclamarien una lectura simbòlica o bé conceptualitzada en un ordre diferent al convencional (imatge intel·lectual, per bé que afigurada). Vegem-ho:

[...]

Our two souls therefore, which are one,  
 Though I must go, endure not yet  
 A breach, but an expansion,  
 Like old to aery thinness beat.

If they be two, they are two so  
 As stiff twin compasses are two,  
 Thy soul the fixed foot, makes no show  
 To move, but doth, if th'other do.

And though it in the centre sit,  
 Yet when the other far doth roam,  
 It leans, and hearkens after it,  
 And grows erect, as that comes home.

Such wilt thou be to me, who must  
 Like th'other foot, obliquely run;  
 Thy firmness makes my circle just,  
 And makes me end, where I begun.

John Donne<sup>184</sup>

«A Valediction: forbidding Mourning»

Spades take up leaves  
 No better than spoons,  
 And bags full of leaves  
 Are light as balloons.

[...]

I may load and unload  
 Again and again  
 Till I fill the whole shed,  
 And what have I then?

Next to nothing for weight;  
 And since they grew duller  
 From contact with earth,  
 Next to nothing for color.

Next to nothing for use.  
 But a crops is a crop,  
 And who's to say where  
 The harvest shall stop?

Robert Frost<sup>185</sup>

«Gathering Leaves»

<sup>184</sup> A Donne 1971: 84-85. El poema hauria estat compost al llarg del segon període de la producció de l'autor, entre 1598 i 1614, i publicat per primera vegada el 1633, a l'edició de Miles Fletcher *Songs and Sonnets*.

<sup>185</sup> Inclòs a *New Hampshire* (1923) i recollit a Frost 2003: 74.

El poema de Donne ens refereix a un sentiment difícilment descriptible que, afigurat mitjançant la imatge pictòrica d'un objecte concret (un compàs), se'ns defineix amb diafanitat: s'afigura el distanciament entre dos amants, però no és ben bé una separació ni tampoc no una simple ruptura, sinó *an expansion*, és a dir, un apartament que, de fet, no fa sinó evidenciar el lligam i la dependència mútua que vincula ambdues ànimes (i una altra imatge interna també ho indica amb el símil de l'aprimament de l'or, que malgrat la seva duresa, es va fent més i més fi *-aeri-* quan és colpejat tot eixamplant-se); és la imatge principal, però, la que ens precisa l'exacte sentit del text tot cisellant els dos amants, paradoxalment separats però inseparables, en tant que els dos braços d'un compàs: un resta quiet, al centre, però quan l'altre se'n separa per tal de dibuixar un cercle al voltant, no pot evitar d'inclinar-se proporcionalment a l'envergadura de la circumferència que traça l'altre, tot i que mantenint-se fix al seu lloc, fa que el cercle sigui perfecte i que acompleixi així la seva trajectòria. Una definició perfecta (com el cercle traçat) de la unió i del distanciament; de la independència i de la necessitat del vincle.<sup>186</sup> Al poema de Frost, en canvi, la imatge no respon a cap objecte definit, i tampoc no sembla representar cap entitat determinada. Els versos ens refereixen a un enigmàtic recollidor de fulles; aplega fulles i fulles carregant i descarregant la seva saca. Fulles que no pesen i que al contacte amb la terra es marceixen. I malgrat la inutilitat de l'esforç, ningú no gosarà dir quan cal abandonar: es tracta, doncs, d'una figuració de la vida. Apleguem fulles i fulles, un dia i un altre, tot omplint la nostra saca; i malgrat que arrosseguem com un llast el nostre viure, de fet, no pesa. És cert que la imatge tòpica ens diu que els anys pesen, però veritablement, i en relació amb l'essència de la vida, la nostra existència particular és lleugera i fútil. La saca de cadascú res no val, llevat per al recollidor de fulles a qui pertany. I ningú no gosaria jutjar quan deixar d'aplegar fulles, perquè *a crop is a crop* (una collita és una collita: una vida és una vida). Certament, aquí la imatge no es perfilaria mitjançant una entitat concreta, sinó que s'hauria visibilitzat a través d'una figuració complexa més de caire intel·lectiu. Amb tot, hauria modelat amb precisió una consideració abstracta i d'inabastables límits (el sentit de la vida), tot establint una clara dimensió referencial.

Pel que fa al poema de Donne, és clar que l'autor hauria partit d'una idea ja preconcebuda que després es veuria afigurada pel poema. I quant al text de Frost, podríem conjecturar que la idea poètica hauria acabat de prendre forma al mateix poema, tot i que el resultat afigurat bé es pot reconèixer en funció dels elements de la nostra realitat experiencial; però podria no haver estat així. Certament, ja havíem parlat d'un tipus de poesia que erigia de forma simultània el poema i la realitat poètica expressada sense partir de cap idea prèvia. I en aquell procés creatiu, que s'originava en una pulsio desconeguda (l'embrió de Benn), el resultat verbal hauria afigurat, justament, aquesta massa informe al mateix temps que li donaria un sentit; però aquesta formalització, malgrat que *sensible* gràcies a la materialitat de la paraula, i tot revelant-se per mitjà de figures, podria molt bé suposar la representació d'elements no reconeixibles. Amb tot, i per bé que parléssim de representacions que no respondrien a cap model previ, i malgrat que no coneguéssim les lleis rectores de la intel·ligibilitat del que es representés, no podríem deixar de projectar el coneixement adquirit de la nostra realitat. I així, encara que s'afigués la realitat inèdita d'un somni, o bé que la designació dels mots aparegués totalment dislocada de com la coneixem a la realitat

---

<sup>186</sup> Praz assenyalava, com a possible inspiració d'aquesta imatge del compàs, la que apareix a un madrigal de Guarini (XCVI), tot i que menys elaborada que com la traça Donne. Reproduïm els versos de Guarini que recull Praz (1925: 109): "Con voi sempre son io/Agitato, ma fermo,/E se'l meno v'involo, il più vi lasso;/Son simile al compasso,/Ch'un piede in voi, quasi mio centro, i'fermo,/L'altro patisce di fortuna i giri,/Ma non può far, che'n torno a voi non giri."

convencional, la concreció de les imatges ens permetria de veure-hi un sentit; i això malgrat que, com abans mencionàvem, la condensació del material explicitat fos molt elevada i s'haguessin eliminat la major part dels ancoratges que ens permetrien de traçar un marc referencial genèric que pogués donar coherència a tota l'escena visualitzada. Així doncs, i fins i tot en un text tan breu com el següent i en el qual se'ns defineix un somni, hi identificariem la referència:

El somni  
és un estany eixorc  
  
Tomba  
el plom i la cendra  
parpelleja

Jaume Pont, «Smarà»<sup>187</sup>

Al poema de Pont, l'entitat abstracta *somni* es concretitza en un *estany*, realitat coneguda i definida, però que es tornarà enigmàtica a causa de la insòlita predicació: *eixorc*; i l'aigua, que sol ésser imatge de vida, es fa llavors estèril, tot ponderant-se, del mot *estany*, la connotació d'espai tancat on les aigües no es renoven, s'embruteixen i fermenten, i tot associant-se llavors aquesta terbolesa a la substància impalpable dels somnis i al seu recloïment a la psique des d'on es generen, sense la possibilitat que esdevinguin manifestacions empíriques. La següent imatge ens afigura un esdeveniment, i hi veuríem la pluja en tant que expressada com a *Tomba el plom*, i això en virtut que tindriem present l'aigua' per la menció prèvia de l'*estany*. En aquest cas, fóra la solidesa de la qualitat metàl·lica del *plom* el que hauríem bandejat per tal de ponderar, de l'entitat designada, el color grisós a fi d'assimilar-lo al dels núvols plujosos; i la *cendra* que *parpelleja* afiguraria les gotes d'aquesta pluja que semblarien guspirejar talment com ho fan les brases ardents de focs sufocats que encara a instants fulguren, perquè aquesta *pluja*, provinent de la condensació del líquid de l'estany (el 'somni' en tant que llavor creativa), bé podria haver formalitzat allò que en resta de les centelles de la imaginació, que quan s'explicita ja no té la cremor del foc germinal: el que en queda, doncs, només és la cendra.

Així mateix, també hauríem de parlar de les figuracions específicament sensorials o sensitives, és a dir, de figures que podrien prendre la forma d'imatges retinals, però que seria impropri el fet de buscar-hi un sentit raonat (llevat que fossin el senyal d'una lectura simbòlica), atès que suposarien la representació d'una impressió, d'allò que hauria estat *imprès* en l'ànim del subjecte per mitjà dels sentits. Certament, totes les imatges, incloses les intel·lectuals, són sensorials en virtut que les figures són concrecions sensibles, però en aquest cas, el que hauria estat afigurat fóra, pròpiament, un efecte sensitiu, és a dir, un quelcom de naturalesa indefinible però sense l'elaboració emotiva que es desprendria de les imatges de Donne o Frost, ni la possibilitat d'una reconstrucció escènica com en el cas de les de Pont. Les figuracions es durien a terme, així, a través d'expressions sinestèsiques, de consideracions cromàtiques, i de la transferència d'estats anímics a entitats no vivents; i per bé que cada designador es correlacionés amb el seu referent habitual, el context de referència suscitat no ens especificaria una circumstància intel·ligible, sinó una atmosfera o una sensació. Ho il·lustraria, per exemple, el poemari *Oboe sommerso* (1930-1932), de Salvatore Quasimodo, amb un títol perfectament indicador de la qüestió que abordem: tant

---

<sup>187</sup> Dins *Collar* i extret de *Divan* (1980-1982). Es recull a Pont 1990: 208.

el substantiu com l'adjectiu respondrien a la seva designació convencional, però l'expressió representaria un referent purament sensorial, atès que la predicació *sommerso* afiguraria, efectivament, el so amortit que podríem copsar de qualsevol instrument aeròfon de fusta (com ho són els oboès) a diferència de l'envigorit que manifesten els metàl·lics. Però malgrat que la sensació s'afigurés en tant que imatge retinal (literalment, un oboè submergit), aquesta figura no tindria sentit per ella mateixa (com succeirà amb les imatges visionàries que veurem a la propera secció), sinó com la formalització d'una impressió sensitiva; i per tant, l'específica adjectivació del títol (*sommerso*) el que hauria fet és crear una imatge inèdita gràcies a la qual el sentit de les paraules hauria trasmutat en una sensació; i d'immediat, al nostre cervell la informació que hi tenim registrada a l'entorn de com sonen els oboès (que podria estar fonamentada en experiències factuais o bé imaginàries) s'assimilaria a la que tindriem gravada amb relació a com sonen els cossos quan se submergeixen (o quan estan ja sota l'aigua); i així, el contingut transmès per aquesta figura sensorial es conformaria a partir de la informació relativa a totes dues sensacions que, a partir d'un procés de selecció i discriminació de possibles matisos analògics i de llurs connotacions i associacions diverses (entre les quals hi cabrien interferències fins i tot d'altres codis semiològics),<sup>188</sup> acabaria formalitzant una sensació inèdita. I aquesta figura s'incardinaria al seu específic marc de referència per mitjà del qual a la nostra imaginació se'ns revelaria, literalment, l'efecte suscitat per un sonor mar de tebior. La imatge, a més, hauria anat modelant-se en funció de totes les impressions dimanades de les xarxes sensorials que va filant el poemari i que actuarien com a context semàntic general, així que podríem destacar, per exemple, la lentitud acidiosa que es connotaria dels capvespres de "luce addolorata" i "pigre campane affondano" que obren el poema «Verde deriva».<sup>189</sup> En aquest cas, a més, la presència del color fóra determinant per a copsar amb la màxima ductilitat tots els termes del text en qüestió, així que seria essencial per a comprendre l'al·lusió que es farà a una *ansia di noia* o al *sgomento* amb què es tanca el poema en virtut de les connotacions sinestèsiques que genera el color verd, i també per les connotacions que, en especial, haurien estat actualitzades per altres expressions del mateix poemari, atès que, en aquest cas, ens remetrien a una tènue i herbosa amargor.<sup>190</sup> Com ja vam precisar (1.1.1), els termes de colors tenen un comportament semàntic particular, i quant a la seva projecció referencial, llurs entitats designades no podrien sotmetre's a l'acompliment de condicions necessàries, sinó que caldria regir-se llavors per un procediment de semblança prototípica; i d'aquí que en l'àmbit lexicogràfic els termes de colors rebin una impròpia definició que apel·la a entitats extralingüístiques en comptes d'ésser sistemàtica, per la qual cosa del *vermell*, per exemple, es predica: «Del color de la sang arterial o de les roselles»;<sup>191</sup> i és que, com anotava Russell (a Lyons [1995] 1997: 110 y ss.), els designadors cromàtics serien paraules "objecte", és a dir, mots el significat dels quals es pot aprehendre per ostensió. En

<sup>188</sup> Per a nosaltres, per exemple, l'*Òboe sommerso* de Quasimodo seria indissociable, conceptualment, d'*Il porto sepolto* d'Ungaretti (secció que forma part –i dona nom a un poema– de l'abans mencionat poemari *L'Allegria*, del 1914-1919); i auditivament, dels acords sostinguts del preludi de Debussy *La cathédrale engloutie* (recollit al primer volum dels seus *Préludes* per a piano, del 1910).

<sup>189</sup> A *Òboe sommerso* (1930-1932), i recollit a Quasimodo 1991: 142. I aquestes *campanes*, i és clar, serien, per a nosaltres, les relatives a les de la *catedral submergida* del preludi de Debussy que mencionàvem a la nota prèvia.

<sup>190</sup> I així, al llarg del poemari podem copsar om "l'acqua tramonta/sulle mie mani erbose" (al text pròpiament intítulat «Òboe sommerso»); o que una "alata aria/amare fronde esala" («L'Eucalyptus») [a Quasimodo 1991: 78 i 80, respectivament].

<sup>191</sup> Reproduïm aquí l'accepció primera relativa al terme, extreta del *Diccionari de la llengua catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans (2a. ed., versió on-line). Així mateix, també són comunes, en aquests casos, les definicions *serials* o *relacionals*, que aquí acoten el terme en funció de l'ordre en què apareix el color a l'espectre amb relació als altres (en aquest cas: «Color vermell, situat en l'extrem de l'espectre solar, tocant a l'ataronjat»).

absència de trets sèmics, per tant, els sentits serien aquí vicaris de llurs referències, motiu pel qual els atribuïm les connotacions que associem a les entitats amb què es relacionen prototípicament;<sup>192</sup> i és per això que el colors, en ser *mots-objecte*, és a dir, menys contenidors conceptuals que no pas veritables indicis d'entitats extralingüístiques, funcionarien, en molts casos, com a vehicle idoni per a les figuracions poètiques, atès que en ésser identificables en virtut d'experiències sensibles, transferirien a les entitats abstractes aquests trets sensorials. Per aquest motiu, és tan efectiva la menció dels colors a la poesia i, sobretot, quan es predica de quelcom una qualitat cromàtica que subverteix la prototipicitat (talment com va succeir amb la pintura *fauve* o l'expressionista, que tot vulnerant l'ordre natural esperable, adjudicaven a les coses colors no versemblants per associacions emotives; fet que provocava en l'espectador reaccions anímiques diverses). I així, al poema «Pomul Roșu» [L'arbre roig], per exemple, del romanés Zaharia Stancu,<sup>193</sup> és impactant copsar com el poeta ens va descobrint com pels cels, planures i ribatges van dreçant-se arbres vermells (de fulles, fruits i llavors igualment roges), atès que d'immediat la construcció referencial se dimensiona en un paisatge de sang. I de fet, el darrer vers apunta que fóra el *cor* el primer arbre roig: *Inima, inima, cel dintîi pom roșu* [el cor, el cor, aquell primer arbre roig], així que entendríem que tot el designat pel poema s'impregnés del seu color prototípic, és a dir, que tot s'afigures a imatge del cor (d'altra banda, també *arbre* de la vida)<sup>194</sup> per tot allò que l'anima i que el fa bategar; el que provoca, a més, que la sang pertot s'espargeixi (i fins pels versos d'un poema: també corporal figura).

Efectivament, la imatge poètica permetria d'expressar sensacions perquè just la seva condició fóra la de *significar* però al marge dels processos habituals d'intel·ligibilitat; i és per això que molts poetes parlarien de coneixement i, ensem, de no consciència amb relació a l'activitat poètica; i talment ho expressaria Carles Riba (un autor de tessitura molt diferent als abordats aquí), ja que, malgrat que declarar que jutjava l'experiència poètica com un mètode de pensament i de coneixement sobre si mateix i sobre el món, apel·lava al caràcter inconscient de l'experiència tot ponderant, en canvi, l'efecte de la visibilització: “tota poesia prové d'una il·luminació, espasmòdica o tranquil·la, però que no pertany ben bé a la consciència, sobre una realitat íntima que no ens importa tant de considerar com de *veure*”.<sup>195</sup> I és que la funció de la imatge no seria tan sols la de concretar abstraccions, sinó la de fer que d'aquesta manera es traslluís el sentit poètic sense la necessitat d'obeir al sil·logisme del raonament convencional, perquè, com apuntàvem, figura i figurat serien entitats correlatives, així que, mitjançant la *visió* de la imatge, *comprendríem*, perquè la figura poètica és l'explicitació del sentit de la dimensió que afigura: allò que importaria més de veure que de considerar. I malgrat que la imatge no es correspongués amb cap ens de la

---

<sup>192</sup> I com que Russell just identificava el sentit amb el referent, els mots de color serien, pròpiament, aquells que, des del punt de vista lògic, podrien definir-se en tant que posseïrien significat per si mateixos, sense necessitat de relacionar-se amb altres unitats de la llengua (a Lyons [1995] 1997: 110, i extret de Bertrand Russell, *An Inquiry Into Meaning and Truth*, London: Allen & Unwin, 1940). Certament, també Wittgenstein va redactar, el darrer any de la seva vida, uns apunts a l'entorn dels colors que replicaven l'actitud psicologista de la teoria dels colors de Goethe (que Wittgenstein no jutjava com a autèntica teoria), i tot desmarcant-se del científisme del tractat d'òptica de Newton; i així, també el filòsof apuntava que si bé hom podria assenyalar entitats de color roig, blanc, negre o blau, altra cosa era poder explicar, d'una manera diferent a aquesta, els significats de les paraules *roig, blanc, negre o blau* (Wittgenstein [1950-1951] 1994: 11).

<sup>193</sup> Del poemari homònim *Pomul roșu* (București: Azi, 1940). Es recull a *Poesia rumana contemporânea* 1972: 178.

<sup>194</sup> Ja s'advertia al títol la referència a un sol arbre, i a un de molt concret, mitjançant l'article determinat (que, en llengua romanesa, es posposa al substantiu: *-(u)l*, per a les formes en masculí del nominatiu i acusatiu).

<sup>195</sup> Citat per Vinyoli a «Carles Riba i el seu concepte de poesia» (1954). Es recull a Vinyoli 2001: 487.

nostra facticitat i fos una creació específica del poema, tot discernint-hi la figura, copsaríem la realitat de referència.

### 3.4.2 De la imatge visionària i de la conceptuosa: figuracions del negatiu inefable

Certament, la concepció de la imatge poètica cobraria, a partir de Baudelaire, però molt especialment a principis del s. XX (i sobretot al llarg del surrealisme), molta importància en funció d'unes particulars característiques que tot seguit referirem, i just en relació amb la seva autonomia respecte de la realitat convencional. Com assenyalàvem, tota construcció de mons implica l'establiment d'una coordenada espaciotemporal, però el cert és que una imatge més aviat pondera la instantaneïtat, ja que, tot essent sobretot l'assumpte o la història referida allò que reclama un desenvolupament temporal, en suprimir-se, progressivament, aquest argument o anècdota en favor de la *visió*, el temps del poema es veuria amortit per la immediatesa de la seva expressió per imatges. I aquesta minva en la importància de la dimensió de la temporalitat es veuria també propiciada per una sèrie de factors estilístics: com ens recorda Kristeva (1974: 271-272), Mallarmé, per exemple, buscava un tipus d'estructura oracional “*découpée en fragments minimaux*”, motiu pel qual aquesta nova *phrase poétique* implicaria “un découpage de la concaténation normative (pas de succession)” que es resoluria en “une sorte de condensation, de compression”; circumstància que suscitaria la mencionada sensació d'immediatesa o, fins i tot, d'una absència de temporalitat.<sup>196</sup> Com apuntàvem, doncs, es privilegiaria la intensitat de l'efecte de la visió en demèrit de la informació reportada (és a dir, l'estaticitat de la imatge per damunt de la successibilitat pròpia de la linealitat del discurs verbal). I aquesta tendència també es veuria reforçada pel que Meschonnic (1973: 98) anomenà “le style substantif”, és a dir, el predomini, als textos poètics, de les categories lèxiques plenes com els substantius (i de la frase nominal en general) en demèrit dels lligams gramaticals. Briole, per exemple, jutjava aquest estil com un mitjà per tal de fer emergir totes les possibilitats d'evocació dels mots; i així, i tot seguint la declaració mallarmeana (a «Crise de vers», 1897) que els mots “s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries” (Mallarmé, *Œuvres complètes*, 366), afirmaria que “Le texte poétique tend à supprimer volontiers les mots-outils de la grammaire –conjonctions, mots de liaison” per la “possibilité de faire jaillir d'un seul nom ou substantif une multitude de sens potentiels en relation avec l'expérience vécue du rêve et de la rêverie” (Briole 1984: 22). En qualsevol cas, això també incidiria en el fet de focalitzar l'instant detingut de la imatge, perquè tot privilegiant-se la *phrase nominale*, és a dir, la “prépondérance des formes verbales nominales ou adjectivales”, això suposaria, més que no pas la representació d'un esdeveniment “accompli ou à accomplir”, un “état, une virtualité, une capacité retenue [...] dont la particularité essentielle est qu'elle reste un processus en suspens”, és a dir: “une signifiante en dehors du temps et du sujet” (Kristeva [1969a] 1978: 264).<sup>197</sup> Com veurem (7.2.1), això

---

<sup>196</sup> En efecte, Mallarmé havia declarat, a «La Musique et les lettres» (1895), que “Le vers par flèches jeté moins avec succession que presque simultanément pour l'idée, réduit la durée à une division spirituelle propre au sujet: diffère de la phrase au développement temporaire” (Mallarmé, *Œuvres complètes*, 654).

<sup>197</sup> En cap cas no estem declarant aquí que el llenguatge poètic trenca amb la sintaxi. Només que, en molts casos, l'adapta en funció del sentit poètic, perquè, en definitiva, la sintaxi és semàntica. Com anota Giordan (1976: 493), “Les lectures heideggeriennes du langage poétique”, per exemple, “opposent une langue-système

provocaria que, a l'època de Ponge, hom parlés de la poesia cubista (sobretot, amb relació a l'obra de Jacob i Reverdy), atès que la simultaneïtat de la visió de les diferents cares d'un objecte representades al llenç s'equiparava a la juxtaposició dels sintagmes que, sense la seqüencialització temporal que suscita l'estructuració sintàctica de la subordinació, semblaria aliena al transcurs del temps.<sup>198</sup> (I caldrà recordar aquí el que deia Mallarmé pel que fa a la disposició a la pàgina del seu *Un coup de dés*, al prefaci que citàvem al 3.3.2). Com veurem, Reverdy mai no acceptà la denominació de poesia *cubista* (ell la qualificaria més aviat de *plàstica*), però la qüestió és que estariem molt lluny de l'antiga distinció entre les arts que establí Lessing (tot i que ja l'havia esbossada Du Bos) al seu cèlebre *Laokoon* (1766), on s'oposava el poeta –intèrpret del temps– al pintor –intèrpret de l'espai.<sup>199</sup> L'estil *substantif* privilegiaria, com dèiem, l'estaticitat de la imatge, l'instant de la visió; però aquesta manca de dinamisme no implicaria necessàriament trets de pictoricitat pel que fa a la imatge, perquè ja hem vist que la imatge poètica no és només de naturalesa òptica, sinó que pot ser d'espècie intel·lectual: per tant, no tindria aquí pertinència la relació entre pintura i poesia que estipulà Simònides (segons li atribuï Plutarc), i per la qual considerariem la poesia com a *pintura parlant*, i la pintura com a *poesia muda*, perquè, en aquest cas, hauríem de donar-li la raó a Leonardo quan objectà que llavors podríem jutjar la poesia no com a *pintura muda*, sinó com a *pintura cega*.<sup>200</sup>

---

à la poésie-mots-noms, plaçant l'une intégralement du côté des linguistes et la seconde du côté des écrivains. À la syntaxe, elles opposent la puissance du mot”, però com evidentment segueix Giordan, “toute pratique langagière, y compris la pratique poétique, se heurte à des contraintes grammaticales”.

<sup>198</sup> Un exemple clàssic ens el proporcionaria Diderot amb els textos dels seus *Salons* (1767), on provava de descriure, amb la màxima exactitud, les pintures que s'exposaven a la Grande Galerie du Louvre; i la parataxi fou, en efecte, un dels procediments que li resultaren més adients. Com assenyala Pavy, “La juxtaposition participe de cette écriture picturale. L'ordre des mots dans la phrase n'est plus conçu selon le règne de sa linéarité, mais selon une logique d'accumulation. Comme dans l'image, où l'élément signifiant est juxtaposé ou superposé, la phrase de Diderot procède par parataxe, syndétique ou asyndétique. [...] La juxtaposition imite [...] la superposition des traits du peintre crayonnant et retouchant son dessin. La parataxe favorise la création de strates de mots qui suscitent une lecture verticale du texte” (Pavy 2007: 10-11).

<sup>199</sup> Com avançàvem, però, fou Jean-Baptiste Du Bos, seguit després per Diderot, qui esbossà primer aquesta distinció. La redacció definitiva del *Laokoon* de Gotthold Ephraim Lessing es publicà a Berlín l'any 1766, però ja l'any 1719 aparegueren a París els dos primers volums de les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de Du Bos, on s'oposa l'espai de la pintura al temps de la poesia. Aquesta, doncs, seria explicativa i es desenvoluparia en el temps, perquè “nous décrit tous les incidents remarquables de l'action qu'elle traite”, per bé que una pintura que “représente une action ne nous fait voir qu'un instant de sa durée” (Du Bos [1719] 1993: 29). De fet, aquestes diferències no feien sinó contradir la divisa horaciana del *ut pictura poesis* (v. 361 de l'*Epistula ad Pisones*), ja que el mateix Du Bos havia posat, com a epígraf a les seves *Réflexions*, “Ut pictura, poesis erit”. Més tard, Diderot recolliria la sentència de l'abbé Du Bos als seus *Salons* (on provava, com assenyàvem a la nota prèvia, de traduir verbalment les pintures de les exposicions), i allí consignà que “mes confrères [...] ont dans la tête Ut pictura poesis erit; et ils ne se doutent pas qu'il est encore plus vrai qu'ut poesis, pictura non erit. Ce qui fait bien en peinture, fait toujours bien en poésie, mais cela n'est pas réciproque” (Diderot [1767] 1995: 150). Nosaltres mai no ponderarem cap llenguatge artístic per sobre dels altres, ja que defensem l'autonomia de cadascuna de les expressions artístiques. Evidentment, les semblances són legítimes, però no per suplir mancances, sinó, justament, per enaltir llurs capacitats específiques. Sobre una relació entre la pintura i la literatura tot respectant la diferència, *vid.*, per exemple, la compilació de Monegal (2000) i la bibliografia que adjunta. Pel que fa concretament a l'àmbit francès, des d'una perspectiva històrica *vid.*: Louis Hautecoeur, *Littérature et peinture en France du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Armand Colin, 1963; i des d'una perspectiva més aviat teòrica, *vid.*: Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris: CNRS, 1994.

<sup>200</sup> Evidentment, en la classificació de Simònides hi sortia malparada la pintura, perquè així com la poesia es definia per un escriure (pot mostrar), la pintura per una mancaça (no pot dir); i d'aquí la justa rèplica de Leonardo (*vid.*, per exemple, l'article de Wendy Steiner «The Painting-Literature Analogy», recollit a Monegal 2000: 25-49. I pel que fa a Simònides, *vid.* Neus Galí, *Poesia silenciosa, pintura que parla: de Simònides a Plató: la invenció del territori artístic*, Barcelona: El Acanalado, 1999).

La qüestió, però, és que no totes les imatges que no són de tipus pictòric s'adaptarien bé a l'apel·latiu d'imatge intel·lectual. Ja havíem vist, al final de l'anterior secció, que de les imatges que afiguraven substàncies difoses (un somni) podríem inferir realitats reconeixibles, i que hi hauria també imatges sensorials que defugirien tot processament conceptual. Certament, aquestes imatges es dirigirien envers un quelcom que és allò que els donaria sentit; però la imatge que podríem denominar genèricament *visionària* –i que identificaríem, per exemple, amb la surrealista, però sense que això impliqués coercions històriques, perquè només caldria recordar el *cavall groc* de l'Apocalipsi (VI, 8)– ponderaria la visió per ella mateixa en demèrit de qualsevol interpretació, atès que més que no pas significar pel que projectaria, significaria pel que és i en funció de l'emoció o el sentiment que produís pel fet mateix de ser expressada. La diferència amb les imatges sensibles que havíem mencionat a l'apartat anterior (3.4.1), és que aquestes no s'haurien creat deliberadament per tal d'afigurar una impressió, sinó que foren elles les suscitadores d'impressions. Reverdy, per exemple, a qui mencionàvem a propòsit de *le style substantif*, declararia ras i curt que “Le propre du poète est de penser et de se penser en images” (Reverdy ([1950] 1974: 57), i fou ell mateix qui establí una de les més conegudes definicions d'imatge poètica al s. XX; definició que no caracteritzava ja la imatge ni pel seu caràcter pictòric ni per la seva conceptualització, sinó per la seva *puissance émotive*. Recordem-la tal i com es publicà originàriament al núm. 13 de la revista *Nord-Sud* el 1918 (a l'article «L'Image»), que fou tal i com després va incloure-la Breton al *Manifeste du surréalisme* (1924):

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte- plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique (Reverdy [1918] 1975: 73)

Com és evident, res no ens fa pensar aquí en una organització intel·lectual del material representat, perquè la naturalesa de la imatge s'apunta com a espiritual, i el focus del contingut se situa en una aproximació entre dues realitats allunyades (és a dir, no previsible ni motivada per cap paràmetre lògic ni de semblança). Certament, el que els crítics sempre han omès és que Reverdy va precisar, a les seves notes de *Le livre de mon bord*, que “L'esprit ce n'est pas autre chose au fond que le langage” (Reverdy ([1948] 1970: 218), i que “Les mots sont l'aile des idées” (*ibid.*, 78), motiu pel qual hauríem ja de considerar que Reverdy tenia ple coneixement de les capacitats de creació del llenguatge en tant que llenguatge mateix, i que el seu plantejament estaria molt més allunyat de la pura arbitrariedad (o d'una total submissió a la doctrina espiritualista) del que tot sovint la crítica hauria volgut recalcar. En parlar de l'analogia a la poètica de Ponge, analitzarem també l'aspecte analògic de la imatge reverdyana (6.2.2), però com s'assenyala a Micó (2008: 175 i ss.), no podem obviar que la definició de Reverdy té (o sembla tenir) punts de contacte amb la del *concepto poético* establerta per Baltasar Gracián el 1648, i això en tant que l'esmentat *concepto* suposava l'expressió d'una correspondència entre objectes aliens (aspecte que s'adiria, doncs, amb el *rapprochement de deux réalités éloignées* de la imatge de Reverdy). Vegem-ho:

Consiste, pues, este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento (Gracián [1648] 1987: 55)<sup>201</sup>

---

<sup>201</sup> Aquesta definició correspon a un dels afegits que es féu a l'edició definitiva, del 1648, de l'*Agudeza y arte de ingenio*. La primera edició, sols titulada *Arte de Ingenio*, es publicà a Madrid el 1642, i aquesta definitiva veié la llum a Huesca sis anys més tard.



Hi ha, però, una gran distància entre aquesta definició i la del poeta de Narbonne. Gracián parla d'un *acto del entendimiento*, és a dir, el procediment d'aproximació de les entitats s'hauria efectuat gràcies a l'activitat discernidora del pensament; i aquestes entitats serien, a més, *dos o tres cognoscibles*, així que, per bé que es tractés d'entitats abstractes, serien perfectament conegudes pel nostre enteniment. Reverdy, en canvi, només parla d'una aproximació entre *réalités* (i ja sabem que els somnis i la imaginació també generen una realitat psíquica), i en cap moment menciona la intervenció de l'enteniment, així que ni l'estatut ontològic de les entitats relacionades serien comparables a les de Gracián, ni l'acte de creació seguiria un mateix procedir. Per a Reverdy (1927: 40), de fet, la poesia ens duria “vers l'inconnu”, així que les coordenades de la *réalité poétique* que mencionava a la seva definició d'imatge no serien parangonables a les del món circumdant ni recreades a partir del model de coherència d'aquest, ja que tots els enclavaments conceptuals (espai, temps, designacions) es diluirien en favor de l'expressió d'una emoció (el veritable *referent*, en aquest cas, de la seva poètica). No es tractaria, doncs, d'una no referencialitat. El que succeeix és que els referents reverdyans no tindrien referents preconcebuts, així que no podríem parlar sinó d'una referencialitat constructivista. En el cas de Gracián, en canvi, parlariem de la referencialitat objectivista moderada, atès que les entitats relacionades haurien de correspondre a llurs referències convencionals per tal que la concordança establerta pogués en efecte executar-se mitjançant un *acto del entendimiento*.<sup>202</sup> Vegem ara una d'imatge de cada tipus a fi d'esclarir la qüestió: la primera pertany al quartet inicial d'un sonet de Villamediana («Definición de la mujer»), aparegut per primer cop el 1635, i que fou un dels exemples que Gracián incorporà al «Discurso X» (*De las semejanzas conceptuosas*) de la seva *Agudeza y Arte de Ingenio* (Gracián [1648] 1987: 125); i la segona pertany als darrers versos del poema de Reverdy «Aube sinistre», que s'inclou al poemari *Le chant des morts* (1944-1948) [es recull a Reverdy 1949: 426]:

Es la mujer un mar, todo fortuna,  
Una mudable vela a todo viento,  
Es cometa de fácil movimiento,  
Sol en el rostro y en el alma luna.

Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana

[...]  
Fleurs du matin roussi  
Coeur dans mes mains de cendre  
Dunes mouvantes du désert

Pierre Reverdy

Com assenyalava Gracián, la semblança entre les entitats concordants del *artificio conceptuoso* també podria donar-se “con agradable primor en una contraposición” (*ibíd.*), motiu pel qual

---

<sup>202</sup> Val a dir, però, que la definició del concepte de Gracián suposava un importantíssim avenç pel que fa a la concepció de la creació poètica. Com assenyalava Lázaro Carreter a «Sobre la dificultad conceptista» (a 1974: 15-16), el que feien *los grandes maestros del quimientos* era “asediar su objeto, cercarlo y aislarlo, para su más perfecta aprehensión”, però la proposta de Gracián implicava que l'artista havia de relacionar el seu objecte amb altres, així que, “Con un esfuerzo acrobático, ha de ir tejiendo una red de conexiones. La jerarquía tradicional, integrada por un centro poético circuido de una serie de elementos subordinados, que contribuyen a darnos un conocimiento directo del mismo, se rompe [...]. Se trata ahora de tender puentes entre ese centro y otros lugares más o menos lejanos, se trata de conocer el objeto, no en sí, no por descripciones que nos conduzcan hacia él, sino por las relaciones que el poeta ha tendido. El escritor nos niega la visión directa de su objeto y nos fuerza a contemplar su imagen en unas u otras cosas. La visión directa ha quedado substituida por una visión refleja”. Com veurem, el procediment de Reverdy directament bandejaria els ponts traçats per l'*entendimiento* de Gracián. Tornaria a haver-hi una visió directa, però no dirigida pels ponts de l'enteniment, sinó pels salts de l'associació imaginativa.

havia incorporat l'exemple de Villamediana, en el darrer vers del qual apareix una doble correspondència per contraposició: *Sol/luna* (en posicions extremes del vers), i *rostro/alma* (en la posició interna), és a dir, com si els mots s'alliguessin en cercles concèntrics. Tota la composició, però, expressa ja una semblança a causa de la metàfora per la qual *la mujer és un mar* (imatge que provocarà una altra metàfora que, sense fer-se explícita, emergirà directament com a sinècdoque: *mujer > mar > [velero] > vela [del velero]*). I de nou, l'entitat explícita *vela* serà doblement metaforitzada: en primer lloc, esdevindrà la imatge de la volubilitat, de la inconstància en el sentit de poc fiable pel que fa als sentiments (*mudable a todo viento*; i a més, *vela* s'assembla molt, fonèticament, a *veleta*);<sup>203</sup> i en segon lloc, serà *cometa*, element que, com la *vela/ésser inconstant*, és de *fácil movimiento*. I no podem oblidar que el mot *cometa* és ja una metàfora que, al seu torn, ens retornaria a la *mujer*, perquè, com ja anotava Covarrubias al *Tesoro de la Lengua* ([1611] 2003: 342), el nom de *cometa*, segons el seu origen grec, derivaria de *cabellos*, “porque ordinariamente en sus estremidades por la rarefacción de su materia haze unos deshilados, a manera de cabellos”. *Cabells* que, com els *velers*, serien moguts pel vent, així com els esperits inconstants es mouen en funció dels interessos. El darrer vers, que arrossegaria la càrrega semàntica de tots els sentits translàtics, els sintetitzaria en la imatge *Sol/luna*: la dona és com el dia per fora (*Sol en el rostro*), però com la nit per dins (*alma en la luna*), perquè per molta llum que desprengui, pot amagar molta foscor (és inconstant i es mou al vent que li resulta més favorable), sentència que significaria, alhora, que no ens podem fiar de les aparences. Certament, ja hem donat per suposats dos nivells més de metàfores: que el *rostro* és com el dia (*Sol*) i que representa la part visible de les coses, i que el *alma* és com la nit (*luna*), que representa la part invisible (i de fet, el *rostro* seria la sinècdoque del *cos* que es contraposaria a l'*ànima*). Com veiem, doncs, les identificacions referencials són molt clares: cada designador es correspon amb un element conegut de la realitat (tant de forma directa com en el cas de les designacions translàtics), i el *entendimiento* ens guia perfectament. De tota manera, però, i pel que fa a la imatge *per se*, la gran fita *conceptuosa* no és, al nostre judici, la que ens marca Gracián al darrer vers, sinó la primera imatge: *Es la mujer un mar*. Es tracta d'una imatge *a posteriori*, ja que està construïda en funció d'allò que el poeta voldrà expressar: que la *mujer* és inconstant, talment com la *vela* [d'un *veler*] moguda pel vent. I d'aquí la dimensió espacial del mar, atès que és l'indret on s'emplaçaria el *veler*. *A priori*, però, sense tenir coneixement d'allò que l'autor voldrà dir, ens seria més costós de trobar analogies entre una *mujer* i el *mar*, tot i que just la segona predicació del poema ([es] *todo fortuna*) ja és indicativa, perquè com Covarrubias precisava (*ibíd.*, 605), la *fortuna* és “lo que sucede a caso, sin poder ser prevenido”; i la qüestió és que serà aquest el punt de divergència entre la imatge *conceptuosa* de Villamediana i la *visionària* que analitzarem de Reverdy, perquè les figures del poeta francès no s'establiran mai en funció de la possible idea a la qual ens durien, sinó que són ja una finalitat per si mateixes. No seran imatges *a posteriori* perquè no són el resultat de cap raonament, i no ens reportaran mai la visió de quelcom que pogués tenir un sentit en el nostre univers d'experiència. Vegem-ho tot seguit.

---

<sup>203</sup> De fet, Villamediana recreava una imatge tòpica. *Vel.*, a l'edició de José Francisco Ruiz Casanova de la *Poesía impresa completa* de Villamediana (a 1990: 345), les notes que apareixen i que assenyalen com Lope o Félix Persio, per exemple, abordaren el mateix tema. Amb tot, per a un lector contemporani la imatge no podria sinó recordar la celeberrima ària de l'acte tercer (segona escena) del *Rigoletto*, òpera verdiana de la primera època (estrenada el 1851 al teatre de La Fenice) que, ambientada en la Màntua del s. XVI i seguint un llibret de Francesco Maria Piave que es basava, al seu torn, en l'obra de teatre d'Hugo *Le Roi s'amuse*, afirmava que: “La donna è mobile/qual piuma al vento, /muta d'accento –e di pensiero”.

Pel que fa a la imatge de Reverdy, doncs, i que, com havíem avançat, prové de la darrera seqüència del poema «Aube sinistre» (no compareix el punt final perquè l'original està exempt de puntuació), il·lustra, per començar, l'estil *substantif* que amunt mencionàvem, atès que es conforma amb tres frases nominals els nuclis de les quals inicien cadascun dels versos. Així doncs, tres entitats se succeeixen: *Fleurs/Coeur/Dunes*. El *rapprochement* no sembla respondre a cap raó analògica, atès que, en principi, no reconeixem cap element de semblança a partir del qual podria haver estat suscitat l'aplec. Pel tractament verbal que rep cada entitat, però, podem conjecturar certes associacions: quant a les *Fleurs* del *matin roussi*, l'expressió ens remet al títol del poema, «Aube sinistre»; i l'envermelliment dels paisatges naturals provocat per les primeres llums de l'albada ha aparegut ja en altres poemes que hem citat (el de Vinyoli o el de Rosselló-Pòrcel que tractàvem a la secció 3.1.2), així que res no hi hauria d'excursionar. Reverdy, però, ha escollit el participi de *roussir* (del substantiu *roux*) en comptes del de *rougir* (de *rouge*), i com anota el diccionari *Littré*, *roux* designa un 'rouge un peu teinté de noir', la qual cosa alligaria amb l'adjectiu *sinistre* predicat de l'*Aube*.<sup>204</sup> A més a més, *se roussir* significa també 'se brûler', així que podríem enllaçar aquest tret sèmic amb el complement de nom "de cendre" que apareix al vers següent (relatiu a *les mains*) i que podria haver sobtat en un principi. De fet, una de les *Fleurs du matin roussi* podria ser el *Cœur* (la imatge convencional del qual sempre és en vermell, com també ho vèiem al poema de Stancu, 3.4.1), un *cœur* a les mans *de cendre* (residu de la combustió suscitada pel verb *se roussir*, però al seu torn convocada pel mateix substantiu *cœur*, fogall pròdig des d'on es propaga el foc de la passió). I de la lleugeresa pròpia de la cendra arribaríem al moviment de les *Dunes*. Certament, és la imatge *du désert* la que podria semblar aquí dislocada (venim d'un jardí abrasat pels ardors del cor), però just el desert és l'emplaçament habitual de les dunes, així que l'estranyament resta mitigat. Això no obstant, l'engranatge pel qual alligariem l'aplec de *Fleurs/Cœur/Dunes* no seria explicatiu sinó associatiu, atès que voler trobar una raó malbaratària l'essència de la imatge, el sentit de la qual és, precisament, el de la intensitat generada per les *réalités rapprochées*, ja que, per molt *allunyades* que fossin, no per això les *connexions* deixarien de ser *justes* (recordem que la definició de Reverdy reclamava que els *rapprochements* entre les *réalités* havien de ser *lointains et justes*); i aquesta circumstància seria la que diferenciaria les imatges reverdyanes de les de Breton, per exemple, atès que les d'aquest darrer sí que serien *del tot* aleatòries segons el credo surrealista més pur. Amb tot, nosaltres estariem d'acord amb Lezama Lima quan, a *La cantidad hechizada* (1970), anotava que "Es para mí el primer asombro de la poesía, que sumergida en el mundo prelógico, no sea nunca ilógica. Como buscando la poesía una nueva causalidad, se aferra enloquecedoramente a esa causalidad" (Lezama Lima 1981: 313), perquè malgrat no haver estat creada a partir d'un fet clar de la consciència, difícilment deixem de trobar, en la imatge explicitada per la configuració verbal, algun vincle associatiu o senyal d'intel·ligibilitat, perquè just la imatge il·lumina allò que l'enteniment no pot dilucidar però que la càrrega semàntica dels mots, que no és rígida ni homogènia, sinó justament variable en funció de la nostra experiència (és a dir, en virtut de la connexió amb l'univers extralingüístic de referència), pot expressar (talment com ho suggeria aquella sentència de Raymond que havíem apuntat a l'Obertura i en la qual el crític li conferia als mots el do de *penser pour eux-mêmes*). En qualsevol cas, les referències reverdyanes haurien estat aquí construïdes pel mateix poema, tot i que, pel mateix motiu, i a causa del sentit de la imatge visionària que significa en tant que *puissance émotive*, només serien aplicables en aquest text tot esvanint-se just després (com es desfan les dunes que al darrer vers apareixen).

<sup>204</sup> De fet, aquest matis cromàtic podria recordar-nos el vers de Baudelaire *Le soleil a noirci la flamme des bougies* (v. 12) del poema denominat, justament, «L'Aube spirituelle» (el XLVI de *Spleen et Idéal*, a *Les Fleurs du Mal*, recollit a Baudelaire 1990: 51).

D'altra banda, també hauríem d'apuntar que algunes imatges poden restar implícites, és a dir, la visió, en aquests casos, significa en tant que roman oculta. Vegem-ho al títol del darrer poemari de Cesare Pavese:<sup>205</sup>

*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*

La imatge de Pavese és, en efecte, colpidora, però ens adonem que no hi ha cap element verbal que resulti sorprenent d'antuvi. El vers pressuposa una imatge *a priori* (la visió de la mort) en tant que es projecta envers una imatge *a posteriori* (la visió es corrobora amb el reconeixement dels ulls de la mort en els del destinatari del vers, l'apel·lat per l'adjectiu *tuoi*). El cert, però, és que es tracta d'una prefiguració i d'una premonició, perquè la imatge, en veritat, resta absent: ni el lector sap quins ulls té la mort, ni coneix com té els ulls el destinatari del vers. Però la *imatge* colpidora aquí és el convenciment amb què s'expressa l'assertió, perquè implica la inapel·lable presència de la mort (una presència en negatiu, i és clar, perquè es manifesta *in absentia*). I és la forma verbal qui ho revela: ja som conscients que la mort vindrà, però el que esperàriem és el mode subjuntiu, atès que ubicaria la mort en un moment indeterminat (*quan vingui...*); el temps que apareix, però, i malgrat ser un futur, se'ns revela com a present, perquè el mode indicatiu és el mode de la realitat i no el de la hipòtesi. I fins i tot es connota un matís d'obligació (no en va al llatí vulgar les perífrasis d'obligació s'usaven per a designar el temps futur; i de l'evolució d'aquelles formes sorgiria, efectivament, el futur tal i com el coneixen ara les llengües romàniques). Quasi indefectiblement, doncs, els dos futurs verbals del vers ens indicaran en present la presència de la mort, ja que, de fet, no sols ha de venir, sinó que ja és aquí: el subjecte li ha vist els ulls, i sap que seran (que són) com els teus. Es tracta, doncs, d'una imatge implícita.

Evidentment, hi ha una interpretació molt més senzilla en funció d'una diferent construcció referencial: si identifiquem el referent de la mort amb el destinatari del vers, és a dir, amb el propietari dels ulls (i és per això que els seus ulls i els de la mort serien els mateixos, perquè serien la mateixa entitat; serien coreferencials). Així doncs, el subjecte enunciator sabia que fóra el destinatari del vers (la persona estimada) la causa de la seva mort.

I és que la mort, de fet, i malgrat ser una de les dimensions més ignotes, és una de les més referides per la poesia. No per desconeguda o indefinida impossibilitaria que hom s'hi referís, ans al contrari. I a cada poema la construcció referencial serà diferent en funció del sentit que s'afiguri. I el mateix succeiria amb el silenci, per exemple, dimensió que, en aquest cas, hauria de contradir la naturalesa mateixa del fet poètic en tant que activitat d'expressió, ja que, per lògica, el silenci fóra inefable. No obstant això, la poesia no ha deixat pas de referir-s'hi, i fins i tot ha estat amb freqüència identificada amb el mateix silenci pel que fa als seus vincles originaris amb l'ocult, l'incognoscible, o bé ja amb la filosofia hermètica, per exemple;<sup>206</sup> i per aquesta raó, tot sovint s'ha jutjat el llenguatge

---

<sup>205</sup> El recull, dedicat a Constance Dowling, fou escrit entre març i abril de 1950, sols uns mesos abans del suïcidi de Pavese (que tingué lloc el 26 d'agost següent). El poemari es publicà pòstumament l'any 1951 a l'editorial Einaudi, juntament amb *La terra e la morte*. Així mateix, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* – era el vers que obria un dels poemes del recull (a Pavese 1991: 68).

<sup>206</sup> Com detalla Egido ([1986] 1990: 58-59), l'assimilació del poètic amb el silenci es podria trobar des de l'àmbit profà —com a accés als misteris de la mitologia pagana— fins al teològic; i així mateix, caldria advertir la quantitat de figures retòriques que hi hauria relatives a l'omissió, o la importància que el silenci tenia en

poètic com a “trace de ce qui ne peut pas être exprimé: la première présence possible (mais inqualifiable) de ce qui n’est pas présent” (Renard 1970: 28). Certament, tant la mort com el silenci tindrien sentit però *en negatiu*, és a dir, en tant que absència de vida o absència de paraula, motiu pel qual hom ha relacionat la poesia amb el concepte de la *negativitat*, concepte que, erròniament, s’associà amb el de la no referencialitat. Però la interpretació podria ser totalment inversa, ja que podríem afirmar que la poesia, afigurant l’inexpressable, pot donar una referència a allò que no la té. Com anota Oller, el pensament *en negatiu* és del tot pertinent “per a la reflexió d’ordre estètic” tot essent “l’art la dimensió del possible – i no solament d’allò que existeix”, ja que “la negació es converteix noèticament en la modificació d’una posició en la qual tot allò que és negat és un objecte que és en tant que negat” (Oller 1986: 212). I justament “en l’art de formalització lingüística”, i “a través de la funció poètica”, tindria màxima pertinència aquest pensament en negatiu gràcies a la virtut de la llengua; i això en tant que “instrument simbòlic i transparent que, sense deixar de ser el que és, refereix a una altra cosa i també a la possibilitat de negació de la mateixa” (Oller, *ibid.*).<sup>207</sup> Efectivament, les poètiques que podríem qualificar del *no-res* han fructificat des de finals del s. XIX, i *le néant* mallarmeà, per exemple, fóra paradigmàtic,<sup>208</sup> però no serien en

---

certs codis poètics com és el cas del trobadoresc (recordem el secret amorós i el *senhal*, que permetia velar la identitat de la dama). Pel que fa a les referències al silenci pròpiament dit, podria afigurarse d’innúmeres formes, i n’esculliríem aquesta de Georg Trakl del poema «Unterwegs», on se’ns perfila una *purpúria flama que s’extingeix a la boca* (“Eine purpurne Flamme Erlosch an meinem Mund”) després d’haver-se expressat com n’és d’inefable tot (“Unsäglich ist das alles”) [el poema s’inclou a *Sebastian im Traum* (Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1915), i el recollim del compilatori *Poesia expresionista alemana* (1981: 104)].

<sup>207</sup> Pel que fa al concepte de *negativitat*, hom pot rastrejar-hi diverses fonts: a la filosofia, la psicologia, i també a la teoria literària. Tot sovint, però, els camins s’entrecruarien, i així, i des d’una perspectiva mixta entre la filosofia i el psicoanàlisi trobaríem, per exemple, els treballs sobre el negatiu de Kristeva que s’assimilarien, i és clar, a la seva particular semiòtica (la *sémanalyse*) [remetem al seu article «Poésie et négativité», inclòs a Kristeva ([1969a] 1978: 185-216); i al capítol «La négativité: le rejet» que s’inclou a Kristeva 1974: 101-150, ja molt vinculat a les teories freudianes]. Així mateix, també podríem mencionar la negativitat abordada per Paul de Man, que incidiria en l’aspecte dels problemes de la interpretació i de les malinterpretacions però com a suscitadores de significat (*The Resistance to Theory*, 1986), i també en la mateixa retòrica de la crítica moderna amb un treball intítulat, eloqüentment, *Blindness and Insight*, del 1971. Certament, ha estat sobretot amb la teoria de la deconstrucció que la noció s’ha associat, així que, en aquest punt, la bibliografia esdevé inesgotable.

<sup>208</sup> Recordi’s, per exemple, el clàssic estudi d’Hugo Friedrich sobre la lírica moderna (*Die Struktur der modern Lyrik*, 1956), el qual partia ja d’una mena de classificació de la poesia per categories *negatives* però no en un sentit pejoratiu, sinó senzillament descriptiu. I així, les seccions del seu estudi abordaven la foscor, la intel·ligibilitat suggeridora, la forma del no res, els recursos estilístics amb què s’expressava el mai no dit, etc.; i tot sota la divisa que la foscor no fóra *arbitrarietat poètica, sinó necessitat ontològica* (Friedrich [1956] 1974: 157). El 1966, un treball de Culler que sondejava la negativitat en la poesia just va prendre com a base l’estudi de Friedrich, però hem de dir que Culler només es referia a la *negativitat* en tant que *particular contingut lèxic*, ja que sempre l’associaria amb la presumpta proliferació de mots de caire sinistre als textos poètics (Culler 1966: 190-208). Aquesta perspectiva, però, parteix d’una premissa amb la qual no podríem estar d’acord, ja que no és altra que plantejar una distinció categòrica entre mots *negatius* i mots *positius* (i ja hem vist que els mots es resemantitzen). D’altra banda, Culler tampoc no abordà *el negatiu* en tant que fenomen en el qual s’hi podrien rastrejar moviments d’absència/presència (al·lusions i elisions textuais), per exemple, i això que Friedrich ja esbossava la qüestió al seu llibre. Curiosament, el que fa Culler (1966: 201-203) en aquest article és apel·lar a Jauss per tal d’argumentar la seva tesi a l’entorn de la foscor deliberada dels poetes (i ho farà tot alligant la interpretació de Baudelaire de Benjamin amb la de l’anàlisi que féu Jauss de «Le Cygne» baudelarià, i tot assimilant el concepte de la *conciliatory gleam* d’aquell amb el de la *remembrance* d’aquest), però Jauss mai no fou categòric en aquest aspecte. Certament, al seu *Ästhetische Erfahrung und Literarische*, Jauss comentà l’estudi de Friedrich, però sols fent-se ressò de les discussions que havia suscitat. I en tot cas, la seva definició del negatiu tindria a veure amb la fenomenologia de la imaginació tal i com evidencien aquestes paraules: “La negatividad caracteriza a la obra literaria y a la obra plástica como un objeto irreal, que, para ser percibido estéticamente, tiene que negar una realidad –una realidad anterior– traduciéndola en imagen, y, precisamente por y a través de ello –según la fenomenología de lo imaginario de Sartre–, puede constituir un mundo (*dépasser le réel en le*

absolut privatives de la modernitat, perquè ja en un dels poemes trobadorescos més antics dels que en tenim notícia, de Guilhem de Peitieu, s'al·ludeix al fet d'escriure un poema sobre el no-res (tot i que el fet mateix de fer-ne menció, evidentment, ja implicaria expressar un contingut).<sup>209</sup> Com anota Curtius ([1948] 1999: 231-232), el tòpic de la inefabilitat tindria el seu origen en l'habitud, per part del locutor, d'insistir en la seva falta de capacitat a l'hora de parlar dignament d'un tema, o bé en la insuficiència dels mots per tal d'elogiar cabalment una personalitat als panegírics (qüestions que enllaçarien amb el tòpic de la modèstia); però també en el fet que un autor no expressa sinó una petita part del que voldria declarar, circumstància que, com precisa Valente ([1971] 1994: 63), ens remet a la "imposibilidad de alojar en el lenguaje la sobreabundancia de los contenidos (*nullus sermo sufficiat*)", és a dir, en el que ell anomena la "cortedad del decir", i que es trobaria expressat al Cant XXXIII del *Paradiso*: "Oh quanto è corto il dire e come fioco/al mio concetto! E questo, a quel ch'io vidi, /é tanto, che non basta a dicer «poco»" (vv. 121-123). Certament, aquesta sobredimensió de l'experiència viscuda o sentida que voldria referir-se també hauria de relacionar-se amb la poesia mística, l'experiència de la qual és, per naturalesa, inefable, i en aquets casos, parlariem també de la *negativitat* en tant que allò que voldria expressar-se rauria en el desconegut i no en el coneixement positiu, motiu pel qual la intel·ligibilitat dels textos no podria seguir la linealitat del raonament convencional;<sup>210</sup> però la qüestió és que aquest presumpte inexpressable hauria estat expressat: hauria estat la configuració lingüística construïda al poema la que hauria donat forma a un suposat inabastable, i serà aquesta específica configuració lingüística la que generarà un sentit que es projectaria en una referència, és a dir, el que per a nosaltres explicitava la imatge de la figura en tant que forma a partir de la qual es trasllueix el no visible; i podríem recordar aquí l'afirmació de De Man ([1986] 1990: 83) que "La pretensión de toda poesía de hacer visible lo invisible es una figura en la exacta medida en que deshace la distinción entre signo y tropo. Mete de contrabando las argucias de la retórica en la higiénica claridad de la semiótica". I és per això que, com avançàvem, el tòpic de la *cortedad del decir* podria llegir-se, com conclouia Valente,

---

*constituant comme monde*) [i Jauss cita aquí el treball de Sartre *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris: Gallimard, 1940, p. 234]" (Jauss [1977] 1992: 47).

<sup>209</sup> El poema (183, 7) comença d'aquesta manera: "Farai un vers de dreit nien", és a dir, 'faré un vers del pur no-res' (i no hi faltaran ni les imatges que avui qualificaríem de surrealistes, perquè aquest vers que *res no diu* hauria estat *trobatz*, com ens indica el poeta, "en durmen sus un chivau", és a dir, 'composat mentre dormia sobre un cavall', vv. 5-6). Pel que fa a la bibliografia relativa a aquest poema, *vid.* Riquer [1975a] 1992: 113 i ss. I així mateix, podríem recordar la curiosa composició de Raimbaut d'Aurenga (389, 28) en la qual el trobador declara, tot just començar, no saber exactament què escriurà ni a quin gènere pertanyeria ("Escotatz, mas no say que s'es,/senhor, so que vuell comensar."; I, vv. 1-2), així que veurem fragments en prosa intercalats entre les estrofes; i de la mateixa manera, conclourà el poeta tot incidint en la mateixa qüestió ("Er fenisc mo no-say-que-s'es"; VI, v. 31). Certament, i ara ja en un registre totalment allunyat al de la lírica trobadoresca, el no-res pot amagar un tot: podríem mencionar aquí el moviment *Nadaïsta* que va néixer a Medellín amb una clara empremta antigovernamental; un dels seus representants, el poeta Gonzalo Arango, que va escriure el *Manifiesto nadaïsta* (1958), fou autor de llibres com *Prosas para leer en la silla eléctrica* (1966), publicat a Bogotà. Ens adonem, doncs, de fins a quin punt era eloqüent aquesta *nada*.

<sup>210</sup> La paradoxa i una altíssima càrrega simbòlica permetrien donar accés a tot aquest contingut d'inassolibles límits, així com el sincretisme tal i com evidència, per exemple, el *Cántico* de Juan de la Cruz, que juxtaposa elements poètics bíblics, grecollatins, italianitzants, i també de la poesia de cançoner i de la tradicional. I això fa que, com assenyala Ynduráin (1997: 195), la coherència del text, més que no pas lineal, es produeixi mitjançant "armónicos, evocaciones y resonancias" entre els elements del mateix *Cántico* i entre aquests i els dels altres sistemes mencionats (sense que adoptar un codi simbòlic impliqui necessàriament excloure els altres); i així, es donaria un procediment "que consiste en sembrar aquí y allá elementos dispersos [...] que cuajan o cristalizan en un determinado lugar, colmando así una expectativa de la que el lector probablemente no había tenido conciencia clara en ningún momento" (Ynduráin, *ibid.*). De fet, ni l'exègesi al·legoricoreligiosa ni la feta *desde esta ladera*, com postil·là Alonso al seu estudi sobre la poesia del carmelita, serien mútuament excloents.

del revés, ja que el poeta es preguntava al seu article si llavors no fóra necessari d'admetre que “el lenguaje conlleva la indicación [...] de su cortedad y con ella la posibilidad de alojar infinitamente en el significante lo no explícitamente dicho”, és a dir, si el tòpic de la inefabilitat no es convertiria, “visto a esa luz, [...] en tópic de la eficacia radical del decir” (Valente [1971] 1994: 67).<sup>211</sup> I aquí podríem recordar quina fou la reacció de Valéry quan, per primera vegada, va veure *Un coup de dés* de Mallarmé (i tot essent, a més, la primera persona que *veia* el poema fora del propi autor); un text que ha estat tradicionalment considerat com un dels menys referencials i que, en canvi, amb tanta precisió cisella indefinibles i inefables:

Il me semble de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L'attente, le doute, la concentration étaient *choses visibles*. Ma vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps. Je contemplais à mon aise d'inappréciables instants: la fraction d'une seconde, pendant laquelle s'étonne, brille, s'anéantit une idée; l'atome de temps, germe de siècles psychologiques et de conséquences infinies, –paraissaient enfin comme des êtres, tout environnés de leur néant rendu sensible (Valéry, *Œuvres*, I, 624)<sup>212</sup>

Així doncs, en un dels poemes més abstractes que podríem trobar, resulta que hi transitarien “êtres”(cossos) envoltats de “leur néant rendu sensible”; que el pensament es concretaria en una “figure” emplaçada en l’“espace”; i que els inexpressables com la *incertesa* o l'*espera* resulta que haurien pogut ésser expressats en haver esdevingut, en definitiva, “*choses visibles*”.

I és que, com anotava Lyotard (1971: 13), “L'œil est dans la parole puisqu'il n'y a pas de langage articulé sans l'extériorisation d'un visible”. *Visible* que, en el cas de la poesia, i justament pel fet de propiciar la visibilitat dels invisibles, ens permetria, i amb molta més definició que al llenguatge convencional, copsar els referents. I això malgrat que, en alguns poemes, les paraules compareguin cegues i es convoqui el silenci amb nusos negres a la llengua:

Como la cólera en el hígado se ocultan en sí mismas las palabras  
ciegas. Hay  
nudos negros en tu lengua. No  
hay esperanza ni sonido.

Antonio Gamoneda<sup>213</sup>

I aquesta negror silenciosa revocaria la invisibilitat.

---

<sup>211</sup> I de nou recollint la mateixa idea de la *cortedad del decir* però aquest cop en unes paraules de Juan Ramón Jiménez, “«El poeta, en puridad, no debiera escribir, puesto que su mundo, lo inefable, le condena al silencio»”, Valente conclou tot dient que aquest tòpic “acaso no exista más que para dar razón de su formulación inversa: «El poeta, en puridad, sólo puede escribir, puesto que su mundo, lo inefable, le condena a la palabra»” (Valente, *ibíd.*, 69).

<sup>212</sup> El fragment pertany a la *lettre* «Au Directeur des Marges», publicada a la revista d'Eugène Montfort *Les Marges* el 15 de febrer de 1920. Les cursives són de Mallarmé.

<sup>213</sup> Extret de *Libro del frío* (1986-1992, 1998, 2004) i recollit a Gamoneda 2004: 385.





### 3.5 Coda (analítica). De la referència als indelebles La referència a la referència, o de la memòria especular de les paraules

como un espejo del revés, opaco,  
que al consultar la hondura de la imagen  
le arranca otro espejo por respuesta.

José Gorostiza, *Muerte sin fin* ([1939] 2001: 317)

Com ja havíem anotat (2.1.2), Riffaterre afirmava que, a la poesia, “s’il y a référence externe, ce n’est pas au réel –loin de là. Il n’y a de référence externe qu’à d’autres textes” ([1978b] 1982: 118); i com precisà Compagnon a propòsit d’aquestes paraules (1998: 141), si bé en una primera època, després de la divulgació de la teoria de la funció poètica formulada per Jakobson, es jutjava la poesia d’autoreferencial en tant que replegada sobre si mateixa, a partir de la declaració de Riffaterre hom l’obria envers els llibres, envers la biblioteca, i tot substituint llavors *le livre du monde* per *le monde des livres*. Però el cert és que *le monde des livres* es trobaria, indefectiblement, al dedins de *le livre du monde*;<sup>214</sup> i si la realitat enclouria el món dels poemes, és a dir, les realitats poètiques, la referència de textos a d’altres (la suscitada pel fenomen de la transtextualitat, i tot podent explicitar-se mitjançant les diferents tipologies de la intertextualitat) no solament no implicaria cap intensificació en el suposat hermetisme del fet poètic, ans un escriu pel que fa als nivells de referència i de sentit; i això amb motiu que el poema ens remetria al món al qual pertanyeria l’escrit que actuaria com a intertext (i que, al seu torn, ens remetria al seu món de referència), i tot produint-se, així, una construcció referencial conformada per la mixtura –acumulativa o selectiva– dels diferents substrats referencials en funció d’allò que el poema afigurés, perquè aquesta múltiple dimensionalitat s’integraria al pòsit semàntic a partir del qual operaria el poema. Reprenent la terminologia de Harshaw (2.2.1), per exemple, un camp de referència intern podria haver estat creat a partir d’una imatge ja presa d’un altre camp de referència que llavors passaria a funcionar com un dels camps de referència externs de la nova configuració referencial; i talment hauria succeït amb aquella imatge del cavall groc de l’*Apocalipsi* que havíem mencionat (3.4.2), ja que tot essent aquest cavall (i el seu genet, la Mort) el protagonista d’un poema del moscovita Valeri Briússov [Валерий Яковлевич Брюсов], fóra aquest el suscitant de l’inèdit camp de referència intern del nou poema (atès que el text desenvolupa una recreació del moment en què apareix el cavall i dels efectes que provoca), i tot esdevenint llavors, l’*Apocalipsi*, el camp de referència extern subjacent a la nova configuració. Així doncs, la realitat fictícia de l’*Apocalipsi* es convertiria en la realitat *convencional* del poema de Briússov a partir de la qual l’autor compoundria la nova realitat fictícia, ja que aquesta no podria desprendre’s dels ancoratges referencials del camp originari, perquè el poema perdria intel·ligibilitat sense el substrat semàntic de

---

<sup>214</sup> Podríem invertir, doncs, l’ordre dels elements amb què Borges inicià «La Biblioteca de Babel» (1941); i així, “El universo (que otros llaman Biblioteca) [...]” es convertiria ara en *la biblioteca (que otros llaman universo)*. [Jorge Luis Borges, 1944, *Ficciones*; citem per l’edició de Madrid: Alianza, 1999, p. 86]. Certament, podríem recordar aquí el conegut passatge d’*Il Saggiatore* (1623), de Galileo Galilei, on es fa menció d’aquell *grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l’universo)* [Capítol VI, *Opere*, VI].

l'*Apocalipsi*.<sup>215</sup> I és que, com apuntàvem que havia assenyalat Whiteside (1987: 188), la referència en literatura, que seria un *cumulatively semio-semantic process* en tant que *dynamic transcontextual linking of referents*, fóra assimilable a la semiosi il·limitada de Peirce, per la qual cosa mai no hi hauria, en principi, cap referència que no pogués reviure's en una altra i així *ab infinitum*, i tot deixant que el seu rastre indeleble pogués fer-se explícit cada cop que s'actualitzés el sentit d'una expressió. Així doncs, caldria examinar ara les formes de transmissió de la memòria poètica en les diferents maneres de reencarnació referencial.

### 3.5.1 Tòpics, citacions, transfiguracions i figures mortes

Tot reprenent la imatge dels múltiples cercles concèntrics de sentit que podria suscitar un poema, no hem volgut abordar aquí els camps de referència privats que tot sovint afegeix el lector (i dels quals Richards abominava en tant que distorsionadors de l'essència del text),<sup>216</sup> perquè un poema, com qualsevol altre objecte artístic, no és ni “una experiència individual ni una suma de experiències, sino solamente causa potencial de experiències” (Wellek/Warren [1949] 1966: 178), és a dir, el que podríem denominar una significació en latència i mai no cabalment interpretada (fet que entroncaria amb l'esmentada infinitud de la xarxa semioticoreferencial). Pel que fa a l'activació de les cadenes referencials, però, és cert que la participació del lector es fa inqüestionable, ja que serà en funció que aquest reconegui la represa intertextual que podrà desenvolupar-la, si ho jutja pertinent, en la seva interpretació i tot fent-la partícip de la construcció referencial que faci efectiva; i això amb independència que el fenomen ecoic hagi estat deliberat per part de l'autor del poema, o bé que es tracti d'una coincidència conjuntural. De fet, assenyalàvem als Prolegòmens que un text assumeix *vida pròpia* en el moment en què és deixat pel seu autor, ja que res no impideix que un lector pugui convocar les referències que cregui haver reconegut a la memòria que podríem denominar *especular* de les paraules. I així, caldria tenir en compte que tota referència imaginària

s'élabore à partir des signaux du texte, du lexique et de ses usages connus mais aussi, évidemment, à partir des lectures antérieures, des habiletés acquises par l'expérience ou l'étude et des sources extérieures. Des conceptions culturelles datées font partie, le cas échéant, des références communes à retenir dans l'examen de l'activité de lecture. Il en va ainsi, par exemple, des idées répandues à l'égard du Nouveau monde et de leurs représentations littéraires, dans les siècles passés. De telles références font partie du contexte de lecture à une époque donnée. Elles s'ajoutent éventuellement aux références historiques d'un lecteur qui a le privilège de la postérité. (Roy 1994b: 72)

Certament, no totes les actualitzacions referencials tindrien la mateixa pertinència, però no és el nostre objectiu dirimir l'acceptabilitat de les interpretacions, sinó defensar,

---

<sup>215</sup> El poeta, a més, encapçala el seu poema, justament intítulat «Cavall groc» (inclòs a *Stephanos*, del 1906), amb la citació de l'*Apocalipsi* (VI, 8). El recollim de *Poesia russa contemporània* 1991: 23-24, tot i que hem d'assenyalar que els traductors del text d'aquesta edició (Esteve Miralles i Ricard San Vicente) usen tant per al títol del poema com per a l'epígraf del *Nou Testament* l'adjectiu *cedrós* en comptes de *groc*, i això malgrat que els altres cavalls de l'*Apocalipsi* ostenten colors primaris. Nosaltres, doncs, hem preferit mantenir el terme *groc*.

<sup>216</sup> *Vid.* el catàleg i l'explicació que apunta Richards ([1929] 1967: 22-27) de les dificultats més comunes amb què es trobaria tot lector de poesia i per les quals erraria la interpretació. De ben segur que nosaltres també hem caigut en el parany de molts d'aquests despropòsits.

precisament, l'efectiva potencialitat referencial del llenguatge poètic. Quant a les referències relatives als tòpics, formarien ja part de la tradició en la qual tot text s'inscriu (i fins i tot en el cas que un autor en renegui, perquè un deliberat apartament també *significa* en tant que apartament mateix). Fóra ara excessiu il·lustrar-ne un catàleg, i no caldria sinó mencionar, per exemple, la imatgeria petrarquista, que alhora recollint i sublimant motius grecollatins, trobadorescos i stilnovistes, hauria envigorit, i auspicada, a més, pel neoplatonisme, la poesia europea tot penetrant en altres tradicions, i encara ara pot rastrejar-se en la poesia actual, atès que es troba impressionada en la memòria d'una de les moltes deus del mateix gènere poètic.<sup>217</sup> En aquest aspecte, podríem adduir el que ja havíem anotat quant al fet que un poeta és, alhora, u i tots, però l'assumpte no és trivial, perquè tot sovint la idea que s'afigura en el tòpic és recreada per a fornir una altra de caire inèdit; i a més a més, i en tant que hem defensat sempre aquí que el contigut poètic és indiscernible de la seva explicació fomal (que és la que el configura i el defineix, en definitiva), també assimilar un contingut al marge del continent que l'hauria tipificat suposaria, de fet, ja una recreació –o, si més no, quelcom de significatiu.<sup>218</sup> Amb tot, i en funció de la perspectiva de l'universalisme cognitiu que subscriuim, hem de dir que també es donen tòpics transculturals i que tenen a veure amb la nostra comuna conceptualització de la realitat i amb la circumstància que, precisament, és aquesta de naturalesa metafòrica, motiu pel qual certes estructures analògiques i fins i tot algunes metàfores concretes es donen en tots els temps i en diferents cultures.<sup>219</sup> I així, la hipòtesi espacialitzant o la de la corporeïtzació (és a dir, el fet que conceptualitzem per mitjà de condicionaments espacials o seguint un patró de transferència de trets antropomòrfics o zoomòrfics) es trobaria al fonament de moltes de les imatges de creació que tracen poetes de molt diversa mena.<sup>220</sup>

---

<sup>217</sup> Hugo Friedrich, per exemple (a qui citàvem pel seu estudi sobre la lírica moderna), al seu treball *Époque della lirica italiana. Il Cinquecento* (Milano: Mursia, 1964, pp. 205-210), classificà temàticament la imatgeria del *Canzoniere* de Petrarca, i hi trobaríem des de metàfores a l'entorn de la naturalesa i dels quatre elements, fins a un repertori de motius platonitzants, i això tot passant per les imatges d'inspiració dantesca i a les molt pròdigues sobre la idea medieval de la vida com a viatge o peregrinació. I talment María Pilar Manero ens ofereix, a *Imágenes petrarquistas en la lírica española del renacimiento. Repertorio* (Barcelona: PPU, 1990), un extens i documentat repertori d'aquestes imatges (per mitjà d'una classificació molt més acurada) que l'autora il·lustra tant amb els versos hispànics com amb els dels seus presumptes models italians. I amb menys exemples però no sense aprofundiment, Gisèle Mathieu-Castellani descriu, a *Les thèmes amoureux dans la poésie française 1570-1600* (Paris: Klincksieck, 1975), la represa de la imatgeria petrarquista a la poesia francesa del Renaixement. De fet, també podríem mencionar aquí el clàssic treball de Curtius *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), atès que recull els tòpics més fructífers de la literatura europea, tal i com expressa el seu títol.

<sup>218</sup> Donne, per exemple, i malgrat que adscriure's en molts aspectes al petrarquisme, s'apartà dels seus contemporanis tot escollint la forma estròfica de la cançó en lloc de la del sonet; i pel que fa als símls, lluny d'adreçar-se als àmbits de la mitologia, preferí sondejar altres camps del saber (Ribes 1996: 50); i d'aquí la imatge del compàs que havíem comentat del seu poema (3.4.1).

<sup>219</sup> A la traducció castellana del clàssic estudi de Lakoff i Johnson *Metaphors We Live By* (1980), justament fonamentat en els postulats cognitivistes, bona part de les metàfores que s'adduïen al text original pogueren ésser traslladades sense que calgués crear-ne *ad hoc*, atès que la majoria tenia ja un correlat en la llengua castellana. Evidentment, això no desvirtua la capacitat creativa d'un poeta (ans al contrari: la vivifica, talment com succeeix amb les formes musicals prototípiques i sobretot a les èpques barroca i clàssica, on els músics reprenien una i altra vegada els mateixos patrons estructurals generant sempre creacions inèdites). Amb tot, i pel que fa a la literatura, tampoc no es tractaria de menystenir la pertinència de certs factors culturals, ja que, en definitiva, suposen un marc pragmàtic sense el qual el sentit no seria copsat amb pertinència; i així ho palesa un exemple aportat per Bosque al seu treball sobre els usos figurats dels mots: "Decir que alguien «va montado en un caballo de viento» puede ser poético en castellano pero no lo es en urdu, ya que se trata de una forma trivial de decir que tiene mucha prisa" (Bosque 1985: 80).

<sup>220</sup> De fet, aquesta idea ja fóra desenvolupada molt abans de la postulació cognitivista, atès que ja l'any 1962, Ullmann ([1962] 1965: 242-246) assenyalava els quatre tipus de metàfores que s'adiriern amb el cognitivisme: les antropomòrfiques, les zoomòrfiques, les sinestèsiques i les relatives al fet de traduir l'abstracte en

A les seves anàlisis sobre la poesia foixiana que havíem mencionat més amunt (3.2.2), Ferrater (1979: 76-77) apuntava, tot proposant-ne antecedents, el tòpic del *veure-hi en la foscor* que Foix explicitava en diferents indrets de la seva obra; fet que no implicaria, i és clar, que el poeta els hagués tingut presents a l'hora d'escriure versos com el “cerc llum en el son” (de *Sol, i de dol*, IX, v. 12), o bé el tan citat “És quan dormo que hi veig clar” (que pertany a *On he deixat les Claus*, IX);<sup>221</sup> imatge que, per a nosaltres, ja implica un matís força diferent dels que en podríem derivar del tòpic. Ferrater anotava, per exemple, el sonet LXXXIV de Petrarca (on es troba “Veggio senz’occhi et non ho lingua e grido”, v. 9), però al vers de Petrarca seguirien molts altres, així que podríem afegir a la sèrie “e veig sens ulls, e sai menys de saber”, de l’anomenada *Cançó d’opòsits* de Jordi de Sant Jordi (I, v. 4); “sin lumbre vería, por bien qu’estoy ciego”, de Bartolomé Torres Naharro (*Capítulo Primero*, v. 14), o molt clarament “When most I wink, then do mine eyes best see”, vers que obre el sonet XLIII de Shakespeare.<sup>222</sup> Al seu torn, el vers de Petrarca es remuntaria ja a l’«Odi et amo» del poema LXXXV de Catul,<sup>223</sup> i s’entendria com la figuració de l’expressió d’un “estat psíquic de confusió racional i d’ambivalència emotiva” que, comunament provocat per la passió amorosa, s’expressaria “a través del jo retòric de l’enfrontament paradoxal entre nocions que resulten incompatibles entre elles” (Riquer/Badia 1984: 219). La qüestió, però, és que aquest tipus de construcció antitètica –que ja els tractats de retòrica anomenarien *contentio*– es trobaria a la base d’un gènere menor provençal, el *devinalh*, on les “parelles de conceptes antitètics que són la polpa literària d’aquesta mena de peces tenen la funció d’evocar algun sector del conjunt temàtic de la confusió o de la perplexitat”, tot i que el *devinalh* podria plantejar també endevinalles pròpiament dites, “allò que la retòrica anomena la figura de l’*aenigma*” (Riquer/Badia, *ibíd.*, 220). I el cas és que podríem preguntar-nos on rauria la referència en un tipus d’expressió que, malgrat haver estat suscitat per un desassossec anímic, no solament s’hauria tipificat retòricament mitjançant la figura de l’antítesi, sinó que fins i tot vertebraria un gènere de composició. De fet, el vers de Foix “És quan dormo que hi veig clar”, i malgrat que entronca amb la imatge tradicional de la follia propiciada per la passió amorosa (perquè hem d’afegir que s’acompanya d’aquest

---

experiències concretes; i així mateix, Vico, als seus *Principi di scienza nuova* (1744), també assenyalava com la major part de les expressions sobre entitats inanimades s’ha conformat mitjançant transposicions de parts del cos humà o animal (a Sevilla/Barrios 2002: 43), perquè, certament, són tot sovint les paraules més comunes i d’ampli abast semàntic les més propícies per a precisar noves designacions (recordem la catacresi, per exemple) [*vid.* Tuson 2008: 65-71]. Per a un estudi crític de la metàfora des de les perspectives tradicional, estructural i cognitivista, *vid.* Llamas Saíz 2005 (cap. 1-4).

<sup>221</sup> Poemari publicat el 1953, tot i que el text *És quan dormo que hi veig clar* apareix amb data de 1939. Es recull a Foix 1988: 43.

<sup>222</sup> Hem adduït aquí solament tres exemples que expliciten la imatge paradoxal dels *ulls* que, tancats o en la foscor, hi veuen (a l’apartat 10.4 de la Bibliografia consignem les edicions d’on hem extret els versos); la figura dels opòsits en la qual s’inscriuen, però, té un llarguïssim llinatge de tradició; podríem afegir *Un sonet fatx malvatx e bo* (242, 80), de Guiraut de Bornelh; el sonet VIII de Louise Labé (*Je vis, je meurs; je me brûle et me noie*); el LXXXIX de Pierre de Ronsard (*Estre indigent et donner tout le sien*), tot i que l’autor en té molts altres de la mateixa espècie; i el poema paròdic de Luis Alberto de Cuenca «Contra las canciones de opòsitos», que reprendria específicament els contraris de la «Ballade du concours de Blois» de Villon (text que pertany a la seva poesia dispersa no recollida a *le Testament*, publicat el 1489). Vegem-los confrontats: *Me he pasado la vida tiritando en agosto/y muriendo de sed al lado de la fuente* (Cuenca 1987: 35); *Je meurs de seuf auprès de la fontaine, / Chand comme feu, et tremble dent a dent* (Villon 1970: 136-137). Agraïm al professor Manel Ollé aquest darrer apunt.

<sup>223</sup> L’edició *princeps* de la poesia catul·liana no veié la llum fins a l’any 1472, a Venècia, però Petrarca coneixia bé Catul gràcies als textos que es conservaven a la Biblioteca Capitul·liana de Verona, un dels centres més importants de proveïment de fonts manuscrites per als humanistes paduans (*vid.* Seva 1990: 90 i ss.). Amb tot, Riquer ([1975a] 1992: 499) apunta més aviat a fonts trobadoresques, tot associant el *Pace non trovo* amb el ja citat *devinalh* de Bornelh (*Un sonet fatx malvatx e bo*), i amb el de Raimbaut de Vaqueiras que declara *Savis e fols, humils e orguillos* (392, 28).

altre vers que també il·lustra figures tòpiques que es relacionen amb la primera: “Foll d’una dolça metzina”), adopta un altre sentit en el conjunt d’una part important de la producció més avantguardista del poeta: el d’una *lucidesa* però que just dimanaria del fet de restar al marge dels processos habituals del raonament (és a dir, el contrari del sentit primer de la imatge en tant que *estat psíquic de confusió*), perquè, a la seqüència “és quan dormo”, el lector hi detecta aquesta apel·lació a la dimensió onírica per la qual restaran inactius els dispositius de la raó convencional. I és que la funció de les referències intertextuals, com dèiem, no és homogènia, i l’interessant és que un mateix mot, vers o estructura pot encarnar diversos sentits en virtut de la seva inserció en els diferents contorns foneticosemàntics (per no parlar ja de la incidència dels diferents contextos culturals). I això fins i tot en el cas de les citacions directes. Un cas paradigmàtic fóra el de la següent octava de Góngora relativa a la descripció de la caverna polifèmica, els dos versos finals de la qual foren deliberadament repesos per Juana Inés de la Cruz a *El Sueño*:<sup>224</sup>

Guarnición tosca de este escollo duro  
troncos robustos son, a cuya greña  
menos luz debe, menos aire puro,  
la caverna profunda, que a la peña;  
caliginoso lecho, el seno obscuro  
ser de la negra noche nos lo enseña  
infame turba de nocturnas aves,  
gimiendo tristes y volando graves.

(*Polifemo*, V, vv. 33-40)

y en la quietud contenta  
de imperio silencioso,  
sumisas sólo voces consentía  
de las nocturnas aves,  
tan obscuras, tan graves  
que aun el silencio no se interrumpía.

(*Sueño*, I, vv. 19-24)

Certament, i com assenyalava Dámaso Alonso, aquests versos gongorins tindrien ja una llarga estirp d’ascendents tal i com havien observat els comentaristes del s. XVIII, així que la foscor i la malastrugança que suscita la descripció de la cova es prefiguraven ja a Homer, Teòcrit, Virgili o Sèneca,<sup>225</sup> i arribaríem, per posar un exemple, a Juan de Mena i al *triste*

<sup>224</sup> El poema, a més, es publicà a Sevilla el 1692 amb aquest títol: *Primero Sueño, que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora*; i la menció de l’adjectiu *Primero* s’alligaria, evidentment, a la *Soledad primera* gongorina (filiació que ja féu notar Calleja), però val a dir que, a la *Respuesta*, Juana Inés sols es refereix al seu poema en tant que el *Sueño*. Certament, aquest text de la poetessa fou objecte d’un comentari (a la manera del de Salcedo Coronel amb Góngora) per part de Pedro Álvarez de Lugo (*Ilustración al Sueño de la décima Musa Mexicana*), tot i que només fins al vers 233. El comentari, que no està datat, s’hauria escrit entre el 1695 i el 1705. Sobre totes aquestes qüestions i la filiació gongorina del poema, *vid.*: Sánchez Robayna 1991; i Paz 1982: 469-507. Quant al fragment citat, el recollim de Juana Inés de la Cruz 1997: 270.

<sup>225</sup> Efectivament, ja la fàbula del cíclop es fonamentava en la de *Les Metamorfosis* d’Ovidi (XIII), tot i que, com apunten Lasheras i Micó (a Góngora, *Poesía selecta*, 48-49), la versió gongorina era molt més original, per exemple, que la que dugué a terme per aquelles mateixes dates Luis Carrillo y Sotomayor amb la seva *Fábula de Acis y Galatea*, motiu pel qual “Pronto acusaron a Góngora de haber cambiado los «modos» de la poesía antigua, porque el *Polifemo* dislocó el sistema tradicional de los géneros y no era fácil decidir si se trataba de un poema heroico (por la métrica y por el modelo ilustre), lírico (por la excelencia e importancia de las escenas amorosas) o bucólico (por la actividad cotidiana del cíclope y por la recreación de motivos pastoriles”. La represa del model clàssic, doncs, no impediria una recreació referencial, així com tampoc no implicaria, com hem vist, el sometiment al to ni al gènere de la font original. No obstant això, Góngora seria un cas excepcional. Com assenyala Blanco, no hem d’oblidar que la *imitatio* dels clàssics en la poesia “hace las veces de autoridad” en la prosa, “y de ahí el papel crucial de las anotaciones y comentarios, que revelan la extensión y la calidad de esa *imitatio*, y que por ello son la manifestación insustituible de la consagración de un poeta” (Blanco 2004: 229); ara bé: com que la *imitatio* s’entenia sobretot en tant que traducció, paràfrasi o reescriptura de fragments d’altres autors, les anotacions o comentaris també haurien de donar compte de com els autors

*presagio* de “las aves nocturnas e las funereas” (*Laberinto de Fortuna*, 164g);<sup>226</sup> l’important, però, és que si la foscor és la figuració referencial de Góngora, ho serà el silenci en els versos de Juana Inés, perquè és el context foneticosemàntic qui cisella la imatge gongorina tot diluint-se en veure’s d’ell abstreta i en inserir-se en un altre de diferent. Com assenyala Alonso, en efecte, la intensificació del concepte de la foscor al poema del cordobés s’il·lustra en tant que veiem “un adjetivo de oscuridad por verso” i que, a més, “todo viene inicialmente reforzado por el adjetivo *caliginoso* [...] (*caligo*, *caliginis* era en latín primero ‘niebla densa que cubre’ y en seguida ‘profunda oscuridad, tinieblas’); «caliginosa buca» llama Ariosto a la entrada de la infernal gruta de las arpías” (Alonso 1967: 61).<sup>227</sup> I podríem afegir que també *turba* podria suscitar semànticament la ‘foscor’, perquè malgrat que prové del llatí *turba* amb idèntic significat de ‘munió confusa i desordenada’, no hem d’oblidar l’adjectiu *túrbido* (< turbio, cultisme de *turbidus*), adjectiu que, justament, usa Mena per a designar la *foscor* (*Laberinto*, 57c) en virtut que *torb* es predica d’allò que ha estat alterat per quelcom de fosc i que li resta claror o transparència. D’altra banda, la sensació de foscor de l’estructura bimembre del v. 40 es veu reforçada fonèticament, tal i com precisa Alonso (1967: 61), per les dues síl·labes idèntiques sobre les quals cauen els accents rítmics més importants del vers, síl·labes que contenen la vocal velar posterior/u/(la més fosca de la sèrie), seguida, a més, de l’alveolar vibrant /r/que és la que perllonga, al nostre judici, la foscor de la vocal: “infame *turba* de nocturnas aves”. Però als versos de Juana Inés, en canvi, la foscor s’esvaeix a fi de deixar pas al silenci, que és explícitament designat tant prèviament com posterior (vv. 20 i 24) del lloc on s’ubica la citació, i que també es convoca mitjançant una al·literació de sibil·lants col·locada just al vers previ (*sumisas sólo voces consentía*). Així doncs, es pot copsar aquí perfectament que, en separar l’expressió de Góngora del seu context original (que és qui hauria operat un primer procés de resemantització), la figuració de sentit desapareix i la referència ja no és a una imatge sinó a uns mots, així que la citació, per bé que literal aquí, cobra sentit només en tant que citació mateixa, però no pel que fa a la seva interpretació referencial, motiu pel qual podríem parlar, en aquest cas, d’una referència sols pertinent quant a la història de la poesia, però no pel que fa al sentit poètic.<sup>228</sup>

---

que imitaven tenien la “capacidad de soportar airosamente, en los pormenores de su dicción la comparación” con sus modelos, motiu pel qual “sólo los rarísimos poetas objeto de anotación o comentario, Garcilaso y Góngora (y en menor medida, Juan de Mena) adquieren rango de fundadores, de inventores de la poesía española” (*ibid.*, 230). I com precisa Blanco, el fet que Góngora fos *comentat* més que no pas *anotat* no fóra trivial, atès que, precisament, era comentat en virtut que sobresortia més com a inventor que com a imitador, ja que per bé que la intenció dels seus comentaristes era la de revelar els seus models per tal d’atenuar la seva dificultat tot ponderant-ne l’excel·lència imitativa, en veritat acabaria essent la seva imaginació conceptuosa la causa que Góngora fos “ensalzado como inimitable, e incansablemente imitado” (*ibid.*, 231).

<sup>226</sup> “Funereas” (< *funéreas*), cultisme de *funerèus* (assenyalat per Vasvari Fainberg a Mena 1976: 162). Així mateix, Alonso també anota possibles falsos antecedents com el parlament de Puchecalco a *La Aracucana* d’Ercilla (“El aire de señales anda lleno,/y las nocturnas aves van turbando/con sordo vuelo el claro día sereno,/mil prodigios funestos anunciando”), però com remarca el crític, la voz *turba* de Góngora seria, “desde el punto de vista semántico, lejanísima” del verb *turbar* que emprà Ercilla (Alonso (1967: 62-63). Un comentari detallat d’aquesta estrofa de Góngora també pot consultar-se a Alonso [1950] 1987: 325-332. Anecdòticament, afegiríem que l’any 1971, Federico Campbell publicava *Infame turba*, títol gongorí sota el qual veuríem un aplec d’entrevistes a diferents escriptors.

<sup>227</sup> Micó (2001: 17) també assenyala la presència del cultisme a les odes horacianes i detalla les fonts de totes les referències.

<sup>228</sup> Amb tot, no podria ser aquí d’una altra manera, atès que Juana Inés el que pretén és afigurar que l’ombra de la nit –*piramidal, funesta*–, de la foscor de la qual ja han escapat les estrelles, no regna encara totalment perquè no hauria arribat a l’orbe de la lluna, acontentant-se, doncs, amb la quietud silenciosa (*vid.* els vv. 1-18 del *Sueño*).

Una referència intertextual més complexa, però, és la que parteix d'una figuració i la transfigura. Com havíem dit, codis d'expressió i repertoris d'imatges fornirien un i altre cop la genealogia de l'expressió poètica. És cert que tot poeta s'inscriu en una tradició, i que tot sovint la recrea i que, fins i tot, pot arribar a sublimar-la (talment com succeeix en la resta de les arts). Però és molt diferent revitalitzar un tòpic que una figuració específica que ha estat ja creada *per i en* un poema determinat. En el cas de l'expressió gongorina que reprenia Juana Inés, la poetessa no transfigurava la imatge, sinó que solament en reproduïa un mots (que, empeltats en un altre context, tornaven a resemantitzar-se però a partir de llurs sentits convencionals). Però ara parlariem d'un tipus de citació que conservaria el sentit i la intensitat de la *figuració* primigènia, fet que permetria, precisament, que la imatge pogués ésser *transfigurada* en la seva nova contextualització. I ho podem copsar amb l'expressió que havíem comentat més amunt de Pavese (3.4.2) i que fou represa per un vers de Vinyoli. La imatge hauria estat, en efecte, transferida, però fóra llavors recreada per tal d'explicitar la *transfiguració*. Vegem-ho:<sup>229</sup>

*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi –*  
(Pavese)

*Vindrà la mort i els ulls m'arrencarà*  
(Vinyoli)

Certament, la imatge vinyoliana necessitaria la primera figuració de Pavese per tal d'ajustar el seu sentit, tot i que, com dèiem, la nova figuració diferiria. La referència primera, doncs, no fóra ja a la que reclamarien els mots *per se*, sinó a la que sobreimposà Pavese i a partir de la qual va crear la seva imatge. A més a més, nosaltres havíem plantejat dues interpretacions pel que fa a la construcció referencial de la imatge pavesiana, i en aquest cas, copsariem que l'actualitzada per Vinyoli hauria estat la primera (és a dir, aquella per la qual la mort i el destinatari del vers no serien coreferencials). Al vers vinyolià, doncs, es mantindria, lògicament, la imatge de la presència de la mort, però la nova figuració rebatria la presumpció de què feia gala el vers de Pavese, perquè qui veu la mort ja no pot veure res més (i encara menys, reconèixer els seus ulls en els ulls d'altri), ja que ningú no sobreviu a la visió de la mort. I és per això que aquesta li arrencarà els ulls, perquè ja mai més no hi podrà veure: només la mort pot tornar cecs als poetes.

Com veiem, doncs, la referència a una altra referència (i ja es tracti de tòpics, de represes directes i literals a mots, o fins i tot a figuracions concretes i per diverses finalitats<sup>230</sup>) seria fonamental en el llenguatge poètic, ja que, quan aquest crea nous sentits, ho ha de dur a terme a partir dels sentits convencionals, o bé a partir dels ja poetitzats, talment com la tesi constructivista amb relació als significats sistemàtics, ja que no podria sinó partir dels

<sup>229</sup> De «Vindrà la mort», inclòs a *Domini màgic* (1984). Citem per Vinyoli 2001: 391.

<sup>230</sup> En altres casos, la citació pot desenvolupar-se com un clar diàleg establert entre els textos i respondre així a diverses motivacions (que anirien des de l'homenatge a l'àmbit lúdic passant pel crític). Talment succeeix, per exemple, amb la poetessa mexicana Rosario Castellanos, que intitulà la seva obra completa *Poesía no eres tú*, i tot refusant així el que afirmava el darrer vers de la coneguda rima XXI de Bécquer. En aquest cas, però, caldria contextualitzar el sentit de la referència, ja que Castellanos va dur a terme, sobretot a Chiapas, una intensa tasca de defensa dels drets de l'activitat intel·lectual de les dones. Per tant, el significat del títol de Castellanos pretenia vindicar que l'espai de la figura femenina no solament podria ocupar el d'*objecte poetitzat*, sinó també el de *subjecte poetitzador*, i l'estil vindicatiu de Castellanos, que també es troba a la seva ingent obra assagística, degota, en efecte, al llarg de tot el seu compilatori. D'altra banda, l'autora incorpora més referències dialogades, i el poemari inclou unos *Diálogos con los hombres más honrados* on els versos de Castellanos estableixen converses amb fragments de textos de Neruda, Miguel (Hernández), Juan Ramón (Jiménez) o Antonio (Machado) [Castellanos 1972: 313-318].

sentits comunaments admesos per la tesi objectivista moderada per tal de dur a terme les noves construccions. La qüestió, però, és que, a més a més, a la poesia podríem fins i tot parlar d'una referència a figuracions sense figura (o bé d'una referència a figures mortes): és a dir, podríem identificar certes figuracions específiques, però que no només podrien *transfigurar-se* tot omplint-se amb d'altres continguts als quals donar forma, sinó que, ja autònomes, podrien ser el mitjà de creació de noves figures. En fossilitzar-se la figuració primigènica, les subsegüents no solament ja no dependrien semànticament d'aquesta, sinó que ja no hi hauria, de fet, cap imatge *primera* a partir de la qual les altres s'erigirien, perquè la *forma de figuració*, que tindria entitat pròpia, podria veure's apropiada per diferents poetes per tal d'afigurar nous indefinibles (és a dir, la cuirassa actüaria com els pronoms personals segons la definició de Benveniste: cada locutor se n'apropriaria del seu tot fornint-lo així d'una referència única i particular). Es tractaria, efectivament, d'un fenomen paral·lel al de les metàfores, que ja mortes o fossilitzades, han perdut llurs sentits originaris tot donant sentit a entitats noves. Com vam apuntar, Luria ([1979] 1980: 40) anotava que la paraula és un instrument d'abstracció i de generalització, però en l'àmbit poètic, i tal i com hem anat enregistrant, els mots es concretitzen i es particularitzen en virtut de la resemantització textual (i contextual), i perquè les entitats abstractes (indefinibles, invisibles o inexpressables) se sensualitzen i formalitzen tot prenent el cos de la figura. Així doncs, una de les imatges més pròdigues de la poesia moderna (malgrat que també podrem trobar-la, com veurem, en textos antics) fóra la del *vas d'aigua*, que respondria, justament, a la figuració de la figuració: l'aigua, informe i llenegadissa (el contingut poètic), seria cisellada pels rigors del got (la formalització del poema), que la conté i li dona forma alhora que la trasllueix; talment com succeïa amb la tinta negra vessada sobre el blanc de la pàgina (le *noir sur blanc* de Mallarmé), al contacte de la qual el poema materialitzaria la liquescència del sentit poètic. I en tant que figuració de la 'figuració', es tractaria, paradoxalment, d'un *figuratum* sense *figurans*, motiu pel qual cada poeta podria apropiarse d'aquesta forma significant a fi de donar-ne una interpretació. Vegem-ho amb l'exemple de vint-i-dos poetes de tradicions diferents:

Com assenyala Wallace Stevens a «The Glass of Water», doncs, “That the glass would melt in heat/That the water would freeze in cold./Shows that this object is merely a state”; i malgrat que el vas estaria *in the centre* (en el sentit físic i en el simbòlic), s'hi reclamaria, per les refraccions de la llum en l'aigua, *another state* que podria ser el de la dimensió imaginativa, perquè “The *metaphysica*, the plastic parts of poems/Crash in the mind”.<sup>231</sup> Així mateix, el *vaso de agua* compareix a la poesia de Sánchez Robayna en tant que “ensayo de quietud”,<sup>232</sup> “estancia” d'una “medida” on la mirada reposa,<sup>233</sup> i “deseo y sed y transparencia/bajo el destino de la luz”,<sup>234</sup> és a dir, tot calibrant amb la seva elemental presència l'anhel acomplert de lluminosa mansuetud. I el got és la pròdiga figuració que vertebrava el llarg poema de Gorostiza *Muerte sin fin*,<sup>235</sup> poema on, torrencialment, les imatges se succeeixen sense treva, i on l'aigua, que en el paroxisme de la ingravidesa és definida com “un desplome de ángeles

<sup>231</sup> Extret de *Parts of a World* (1942). Citem per Stevens 2003: 180.

<sup>232</sup> «El vaso de agua», dins *Tinta* (1978-1979), a Sánchez Robayna 2004: 100.

<sup>233</sup> «El vaso de agua», dins *La roca* (1980-1983), a Sánchez Robayna 2004: 127.

<sup>234</sup> «El vaso de agua», dins *La roca* (1980-1983), a Sánchez Robayna 2004: 183. I així mateix, també es menciona, al poema «Las aguas» de *Fuego Blanco* (1989-1991), una “sed cumplida en el vaso,/en la unidad del agua” (a Sánchez Robayna 2004: 297). En el mateix context, remetem a l'article de Robayna (2006: 228-237) sobre els estats de l'aigua en diferents poemes en llengua castellana, i a l'estudi de Nilo Palenzuela *Andrés Sánchez Robayna: la sobreiluminación de la materia* (La Laguna: El castillo estrellado, 1993), que també incideix en el tema del vas d'aigua i on es mencionen algunes fonts.

<sup>235</sup> Gorostiza [1939] 2001: 313-337.



caídos/a la delícia intacta de su peso”, pren forma “constreñida/por el rigor del vaso que la aclara”; i així la veurem agònica “en la red de cristal que la estrangula” (el vas de vidre que, com tot cos sòlid, té una estructura reticulada, imatge que es reinventarà en tant que “red de arterias temblorosas”). L’aigua i el got quallaran, literalment i lingüística, en una forma “magnánima,/deífica,/constelada de epítetos esdrújulos”, i un i altre cop veurem emergir la imatge penetrada per matisos lumínics, minerals o luctuosos. I sobretot serà el temps qui dictaminarà en aquestes formalitzacions convulsives, perquè “El vaso de agua es el momento justo./En su audaz evasión se transfigura,/tuerce la órbita de su destino/y se arrastra en secreto hacia lo informe”, perquè la matèria poètica haurà de tornar a la líquescència per tal de poder novament formalitzar-se, tot essent aquella aigua que “siente cuajar la máscara de espejos/que el dibujo del vaso le procura”.

El vas d’aigua apareixerà, en efecte, en molts altres textos: a «Transparence-2», del romanès Pic Adrian, la imatge representa el seu sentit elemental de contingut afigurat pel continent, tot i que aquest cop és l’aigua la que dóna forma al got i no al revés, perquè la matèria és la transparència (“l’eau complète le verre:/unité de transparence/contenu-contenant”);<sup>236</sup> a «Vaso de agua», de Jorge Guillén, veurem com el *líquido volumen* afigura la “sencillez/última del universo”, atès que ja sabem que la paraula guilleniana parteix sovint del material per a afigurar el substancial immatèric;<sup>237</sup> al poema «O Engenheiro», de João Cabral de Melo, *um copo de água* perfilarà, entre d’altres elements i qualitats, la perfecció, perquè l’enginyer (el poeta) *sonha coisas claras i pensa o mundo justo*.<sup>238</sup> Així mateix, no podríem deixar de mencionar l’abans citat got de Mallarmé (3.3.1), *Le pur vase d’aucun breuvage* que es revelava al darrere d’aquella *verrière éphémère* i que no afigurava sinó l’esterilitat; tot el contrari, doncs, de la imatge del vas d’aigua del poema «Don du vase rond» de Paul Claudel,<sup>239</sup> una mena d’al·legoria a l’entorn de la rodonesa que ens revelaria un got “rond comme la lune”. I podríem recordar també, del colombià José Asunción Silva, la imatge “El verso es un vaso santo” del seu poema «Ars», que incorpora aquí tota la simbologia sacrilegomodernista.<sup>240</sup> En un context totalment oposat i endinsant-nos en el temps, trobaríem la imatge del got també a Francisco de Aldana, on se’ns afigura, aquest cop, la immersió de l’ànima en Déu, perquè, “[...] cual pece dentro el vaso alto, estupendo,/del océano, irá su pensamiento/desde Dios para Dios yendo y viniendo”;<sup>241</sup> i aquesta imatge ens recordaria, tot i que amb una lectura ja profana, a la «Meditación de la pecera» de Guillermo Carnero, on el peix (l’individu, en definitiva) “contempla perplejo su indefensión ante el cristal, que por falta de centro no termina”.<sup>242</sup> De fet, però, la imatge d’Aldana pel que fa a la immersió de l’ànima en la consciència de Déu ens duu a una altra de les ramificacions de la imatge i que, en aquest cas, s’adentraria en la mística i en tot el relatiu a la idea de la fusió de la naturalesa humana en la divina i a la pèrdua de la identitat individual (que també

<sup>236</sup> La composició és originalment en francès, atès que Adrian adoptà aquesta llengua per a la creació poètica. El poema, el segon d’una suite de cinc textos, prové del poemari homònim *Transparence*, que es va publicar a Barcelona (APPA, 1999), ciutat on el poeta i pinor situà la seva residència fins a la seva mort (sobrevinguda el 29 de juny de 2008). Citem per Adrian 2004: 52.

<sup>237</sup> Guillén afegí el poema a la tercera edició del *Cántico* que es publicà a Mèxic el 1945 (a *Litoral*). Citem per Guillén 1993: 244.

<sup>238</sup> El poema s’inclou al poemari *O Engenheiro* (1942-1945). Citem per Cabral de Melo Neto 1994: 30.

<sup>239</sup> Es publicà a *L’Idée libre* el 1894, però mai no es va recollir a cap poemari de l’autor (es recull a l’apartat «Poèmes retrouvés» de Claudel, *Œuvre poétique*, 955).

<sup>240</sup> Pertany a *Síntos*, d’*El libro de versos* (1946). Citem per Silva 1977: 23.

<sup>241</sup> Apareix a la *Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della* (1577). Citem per Aldana 1994: 273.

<sup>242</sup> Pertany a *El azar objetivo* (1975). Citem per Carnero 1979: 189.

s'expressaria mitjançant la figura dels rius que moren a la mar); i en aquest context, trobaríem la imatge del got de Sant Bernat de Claravall, qui, a *De diligendo Deo*, ens afigura la gota d'aigua (l'ànima humana) que cau al vas de vi (Déu).<sup>243</sup> Certament, la copa de vi també apareix als *rubayat* del poeta i savi persa Omar Jayyam, però la imatge pren llavors un to de cant al vi, atès que hom apunta a un origen anacreòntic;<sup>244</sup> i així, quan *cobra forma el cos de la copa* (rubai 22), és quan el líquid sobreix i s'indica una completesa anímica, talment com s'afigura que, tot essent el *vi* una pedra preciosa líquida (un *granat*), i la *veta* o filó, la *copa*, seria aquesta el *cos*, tot essent l'*ànima* el *vi* (rubai 46). I com assenyala Dolç, la imatge del vas pur o impur amb relació al cos i a l'ànima “era corrent en el llenguatge filosòfic de l'antiguitat”, tot trobant-se a Plató (*Protàgoras* 314), Epictet (citat per Aulus Gel·li, XVII, 19, 3) o Horaci (*Epístoles* I 2, 54);<sup>245</sup> i al mateix *De natura rerum*, la figura del got i de l'aigua forma part de la sèrie dels vint-i-nou arguments que desenvolupa Lucreci per tal de demostrar la mortalitat de l'ànima, perquè així com hom veu que si l'aigua vessa del got el líquid s'escapa, talment l'ànima mor i es dissol quan és treta del cos de l'home, és a dir, quan el cos, que és “el vas de l'ànima, ja no la pot contenir” (*De la natura*, III, 435-440), perquè l'esperit, per ell mateix, no podria existir “sense el cos [...], el qual ve a ésser, per dir-ho així, el seu vas [...], puix que és adherit connexament a l'organisme” (III, 555). I és que la figuració del got en tant que *recipient* fóra una d'aquelles metàfores ontològiques de què parlàvem i que serien un model pel que fa als termes amb què categoritzem la realitat (Lakoff/Johnson [1980] 1995: 63-70); i, en efecte, la idea d'una estructura contingut-continent es trobaria a moltes de les nostres conceptualitzacions, com ara la del mateix signe lingüístic (que és un *significant* o continent que conté un *significat* o contingut). I es tractaria, com dèiem, d'una figura morta i alhora d'una figuració viva en tant que imatge d'un continent que podria adoptar infinites variants de contingut (i tot essent aquí la mateixa metàfora conceptual la que ens serveix per explicar la metàfora del seu significat).<sup>246</sup> En conseqüència, la figura del vas en tant que recipient contenidor fóra la idònia per a formalitzar i acotar conceptes abstractes, talment com seria el cas de la imatge que apareix a una dansa popular balcànica, el *Kolo* (Коло), que apareix inserida a *La corona de la muntanya* (Gorski vijenac/Горски вијенац), un important drama èpic serbi que fou escrit pel poeta romàntic Petar II Petrović-Njegoš (Петар II Петровић Његош), qui fou el *vladika* (Владика), és a dir, el príncep i cap de l'Església ortodoxa de Montenegro, del 1830

<sup>243</sup> Pel que fa a aquesta via (imatges similars i fonts bibliogràfiques), remetem a la tesi doctoral de Pablo García Acosta «Poética de la visibilidad del *Mirouer des simples ames* de Marguerite Porete», pp. 167-171 esp., que fou defensada a la Universitat Pompeu Fabra el 2 de juliol de 2009.

<sup>244</sup> Pels documents que es disposen, hom pressuposa que l'astrònom, astròleg, matemàtic, músic i metge Jayyam tenia coneixement de la poesia grega arcaica. Així mateix, també s'assenyala l'origen bíblic del seu ús de la imatge (*vid.* Janés 2006: 13-14, esp.). Pel que fa a la forma dels *rubayat* (quartetes), constitueixen, pròpiament, “dos versos partidos por la mitad, es decir, en cuatro hemistiquios, que riman primero, segundo y cuarto, quedando libre el tercero”, i tot assolint llavors la tensió màxima de l'estructura “el último medio verso, preparado y realizado por el tercer semiverso sin rima que le precede” (Janés 2006: 15).

<sup>245</sup> Reportat per Dolç a la seva versió de *De rerum natura* (VI, 15; *De la natura* 1986: 318, n. 2).

<sup>246</sup> Per aquest motiu, no parlem aquí *in extenso* de la simbologia del mateix *vas*, que fóra vastíssima, sinó del ‘vas’ en tant que mode de figuració. Pel que fa al vas simbòlic, doncs, podríem recordar el calze de la litúrgia cristiana que, al seu torn, es relacionaria amb el Graal; el gerro d'or o plata amb un lliri que és l'emblema comú amb què la verge apareix a la iconografia religiosa, i fins i tot la calavera invertida en tant que imatge del recipient on es contindria el pensament i la vida (*vid.*, a Cirlot [1997], les entrades relatives a *Caldea*, *Càliz*, *Jarrón*, *Vasija* o *Vaso*, per exemple). En aquests casos, però, parlariem del concepte atribuït a la imatge, però no que aquesta fos un mitjà per a una figuració específica. I talment succeeix al *Vas de plata* d'Antoni Marí (Barcelona: Ed. 62, 1991), que és un recull de petites històries alenades per obres de misericòrdia, i en les quals el vas no és afigurador: en tot cas, metaforitza la idea d'un recull que aplega les petites gotes de la misericòrdia humana i que no serien com l'or ostentós, sinó com l'argent discret (és a dir, es mantindrien els trets de la vàlua del metall preciós, però es menystindrien els vinculats a la riquesa material).

al 1851. I en aquest *Kolo* (que tindria la mateixa funció que el cor a les tragèdies gregues), escrit en decasil·labs, la imatge del *vas* de *mel* o de *fel* afiguraria el sentit de les dolçors i amargors de la vida. Ho transcrivim primer en l'alfabet ciríl·lic original i en l'alfabet llatí serbi, oferint-ne després una versió catalana:<sup>247</sup>

Чашу меда јошт нико не попи  
што је чашом жучи не загрчи;  
чаша жучи иште чашу меда,  
смијешане најлакше се пију.

Čašu meda još niko ne popi  
što je čašom žuči ne zagrci;  
čaša žuči ište čašu meda,  
smiješane najlakše se piju.

Un vas de mel ningú no beu  
si amb un de fel no se l'amarga;  
un vas de mel vol un de fel,  
perquè mesclats el beure passa.

No sempre, però, el sentit de la figura seria tan diàfan com el que il·lustra aquesta dansa, perquè la figuració del got podria concretar també una imatge visionària (3.4.2), és a dir, d'aquelles que expressaven però en virtut de l'emoció que hauria suscitat l'enllaç analògic; i un exemple el recolliríem de l'inquietant poema de Char «Les Lichens», en el qual una muntanya s'eleva en tant que flascó d'ombra: “flacon emplí d'ombre qu'étreignait par instant le geste de la soif” (a Char 2005: 456).<sup>248</sup>

Però si la imatge del vas podria afigurar la idea del continent-contingut, també podria formalitzar la de l'absència en tant que espai potencial per a ésser omplert de presència; i aquest seria el cas que trobaríem sobretot a la poesia xinesa. I així, a la poesia de la fèrtil dinastia Tang, per exemple, molt imbuïda per l'atmosfera *cha'n* (que seria la “version taoïste chinoise du bouddhisme indien”), trobaríem la imatge del vas o de la copa per tal d'afigurar, precisament, el *buit*, però entès aquest com a “plein du vide” i en tant que “réaliser que tout est vide c'est comprendre que, puisque tout échappe à notre désir de saisir et de retenir, il n'y a aucune vérité à laquelle se raccrocher” (a Wang 1991: 3);<sup>249</sup> i hom pot veure com aquesta categoria seria assimilable a aquella de la *negativitat* amb què molts cops es definiria la poesia moderna i per la qual, com havíem dit (3.4.2), un absent tindria presència en tant que negació de si mateix; i així, i tot parlant de la vellesa, per exemple, Wang Wei, un dels més celebrats poetes de la dinastia Tang (que fou també músic i pintor de renom) expressaria com “Année après année on ne peut retenir le printemps./La joie est

<sup>247</sup> Agraïm a la Sra. Milja Minic, natural de Belgrado, que ens hagi facilitat aquest fragment juntament amb la seva traducció literal al castellà: ‘un vaso de miel no se lo bebe nadie/hasta que no lo amargue con un vaso de hiel;/un vaso de miel pide un vaso de hiel,/mezclados entran fácilmente’. Amunt n'hem fet una versió catalana en octosíl·labs seguint el patró rítmic indicat per la Sra. Minic. Recollim el poema de l'edició en miniatura que es va fer l'any 1986, a cura de Miodrag Raonić, i que inclou un facsímil del manuscrit autògraf de l'autor (a Petrović Njegoš [1847] 1986: 200).

<sup>248</sup> S'inclou a *Les Matinaux* (1947-1949). De fet, tot el poema afigura una imatge visionària: la d'una *terre écurée* de *bosses* i *plantes sans mémoire* (com un paratge després d'una devastació), que seria l'escenari d'un trencament: “Nous allions nous séparer. Tu demeurerais sur le plateau des arômes et je pénétrerais dans le jardin du vide” (Char 2005: 456). I caldria recordar que els *liquens*, que donen títol al poema, designen organismes de doble natura fruit de la simbiosi entre un fong i una alga (i que s'adapten, a més, a ambients hostils). La imatge, per tant, fóra meridianament diàfana malgrat que les diferents expressions amb què es desenvolupa semblin no respectar la lògica semàntica. La mateixa figura del liquen i la del paratge (els absents en terra ignota) il·lustrarien el sentit del poema tot fent visible (amb una imatge visionària) l'indefinible però afigurable sentit d'una separació.

<sup>249</sup> A més, “El Jarrón con tapa es uno de los ocho emblemas de la buena suerte del budismo chino; significa la totalidad” (Cirlot [1997] 2007: 267). Agraïm a Carles Brasó les indicacions que ens van dur a trobar els exemples xinesos.

dans ce verre de vin. Inutile de regretter que les fleurs s'envolent",<sup>250</sup> tot afigurant aquell *plein du vide* de la vida que és un *tot* realitzat en un *no res*, talment com ho havien fet aquelles saques plenes de fulles lleugeres del poema de Frost («Gathering Leaves») que amunt mencionàvem (3.4.1). La saca del recollidor de fulles, en efecte, seria una figuració correlativa a la del got de Wang malgrat la distància cultural i històrica, i ambdues formalitzacions en constituïrien una de les infinites amb què podria afigurar-se el sentit de la vida. I de fet, també la imatge de la *gerra* de l'escriptura jeroglífica egípcia, i en tant que signe que es correspondria amb la idea del recipient en general (Cirlot [1997] 2007: 460), podria adquirir el matis de contenidor de la vida (i recordem, per exemple, la importància dels vasos canopis, destinats a conservar les vísceres dels difunts).

Amb tot, no serà sinó el *Verre d'eau* de Ponge qui desfarà la figuració en favor de l'objecte afigurat i tot taslluint el referent quotidià que respon, en resum, al vas d'aigua del nostre univers experiencial, perquè els cossos de la referència pongeana, com veurem, no seran ja la concreció d'una figura, sinó un reflex dels mateixos objectes de la nostra realitat. I si el real és inassolible i la realitat no és sinó una construcció, la *fabricació* del món operada per Ponge no es regirà per la idea convencional que tenim de les coses, sinó per l'experiència empírica derivada del contacte amb elles; i per això el plantejament referencial que fonamentarà la seva poètica emularà el que descrivia la tesi tradicional forta, aquella que feia correspondre cada mot amb un objecte *real*. I com que la referencialitat forta reclamava referents *factuals* i no pas *virtuals*, el vas que Ponge descriu no serà l'entitat representativa de totes les possibles ocurrencies de la designació *vas*, sinó l'efectiu objecte contenidor d'aigua que l'acompanyava, per exemple, en les seves conferències; amb una empremta tan referencialista que fins i tot *interrompria*, amb la seva realitat, el registre verbal:

Voilà un sujet dont il est par définition difficile de dire grand-chose. Il interrompt plutôt le discours. Cela est admis par l'auditoire. Je veux parler du verre d'eau du conférencier  
(Francis Ponge, «Le verre d'eau», *Mt*, 125)

I és per això que la poètica pongeana serà l'objecte d'estudi de les properes pàgines, atès que no solament argumentarà l'acceptabilitat de la referència en poesia, sinó que evidenciarà que bé podrà ser el paràmetre referencial allò que defineixi una poètica.



Com hem vist, doncs, i en tant que el llenguatge poètic és una dimensió que s'inclou dins del llenguatge convencional, la capacitat referencial no hauria de veure's refusada, atès que, un cop ampliat el sentit de l'axioma d'existència en tant que hom pot referir-se a qualsevol entitat amb independència del seu estatut ontològic, res no impediria que poguéssim fer referència a entitats imaginàries. És cert que sovint la realitat representada pel poema pot construir-se simultàniament a la seva explicitació verbal, o bé que el referent respongui a un

---

<sup>250</sup> Reproduïm aquí un fragment del poema en una versió francesa estructurada en vers (a Wang 1990: 295). La forma original és un *jueju*, un poema de quatre línies (en aquest cas, amb cinc ideogrames) la forma del qual era ja molt més lliure que la de l'antic *lüshi* de vuit. I certament, hom apunta que potser el gènere dels *rubayat* perses provindria de la forma del *jueju* xinès (Suárez Girard 2000: 25). Quant a Wang Wei i la seva tendència a les figuracions espacials (cal recordar que, a banda de pintor, era també cal·lígraf), *vid.* la «Introducció» de Maria Dolors Folch a *Vell país natal*, poemes de Wang traduïts del xinès per Maria Dolors Folch i en versió poètica de Marià Manent (Barcelona: Empúries, 1986, pp. 9-28).

ens no definit de naturalesa emocional i només intel·ligible per mitjans sensibles (és a dir, propiciat per una pauta acústica o per una associació d'idees suscitada per la imatge); però en tant que el llenguatge poètic durà a terme la formalització d'aquesta substància informe tot concretant-la en una figura (la llei del got que dona forma i trasllueix l'aigua informe), serà aquesta la que ens permetrà de bastir una dimensió referencial.

En un dels pensaments que es recullen als seus *Tratados en La Habana*,<sup>251</sup> Lezama Lima definia la poesia com “Un caracol nocturno en un rectángulo de agua” (a González 1999: 89), i perfectament veuríem aquí la definició figural de què parlàvem: els nuclis dels dos sintagmes nominals són entitats definides: *caracol* i *rectángulo*, no en va formes espiral i quadriculada (la coherència esfèrica d'un tot i el jou equilibrat d'una estructura; l'ens espiraliforme de la filigrana retòrica, i la mesura rectangular de la pauta ritmicofonètica). Però les predicacions “nocturno” i “de agua” ens remetrien a l'origen ombrívol del procés creatiu i a l'esvaniment de la substància poètica abans de cristal·litzar-se en matèria per la configuració verbal del poema; i en aquesta espiral nocturna de líquids rectangles, s'afiguriarien els sentits poètics. Per tant, i com que tota figuració es correlaciona amb allò que afigura en virtut de llur comuna *forma de figuració* (Wittgenstein, *Tractatus*, 2.17), tot discernint la imatge se'ns revelaria la realitat a la qual el sentit referiria. De fet, a partir d'aquest plantejament podríem entendre la màxima de Focillon que “le signe signifie, alors que la forme *se* signifie”,<sup>252</sup> però no bandejant el caràcter signic del mot poètic, sinó en tant que, a la poesia, els significats dels signes assumirien la forma (la figura) gràcies a la qual se significarien. I com que el mot *figura* es traduïa com la ‘forma exterior d'un cos’, aquella naturalesa incorpòria que els estoics atribuïen al significat de les coses expressat per les paraules es faria corpòria en poesia, perquè els sentits afigurats, talment com l'aigua és reflectida pel got de vidre que la conté i la conforma, revelarien cossos d'ingràvida natura: els referents poètics que, sempre indeleblement, donarien forma a l'informe; contrast a l'ombra incolora; inèrcia a la força inert; intenció al gest pusil·làtime, i ànima als homes còncaus:

We are the hollow men  
[...]  
Shape without form, shade without colour,  
Paralysed force, gesture without motion  
[...]

Thomas Stearns Eliot  
«The Hollow Men»<sup>253</sup>

---

<sup>251</sup> Aplec d'assajos publicat a La Habana: Universidad Central de Las Villas/Departamento de Relaciones Culturales, 1958. Certament, Lezama menciona sovint la imatge del vas en aquests escrits en prosa; i en molts casos, com a símbol de la forma i amb el sentit plàstic que nosaltres atribuïm al cos de la figura (i tot associant-lo amb el concepte de bellesa i amb l'ideal de perfecció). Així mateix, val a dir que just a l'assaig «Los vasos órficos» (1961), Lezama ens indica com Rilke contemplà veritablement el vas òrfic que es troba al Museu de Nàpols per a escriure els *Sonets a Orfeu* (a Lezama Lima 1981: 336).

<sup>252</sup> Extreta de *La vie des Formes* (1934); citem per Cuesta Abad 1997: 83.

<sup>253</sup> De 1925. El recollim d'Eliot 1963: 89.





