

FACULTAT D'HUMANITATS

La metàfora en les teories de la imatge: l'«analogia universal» i el «correlat objectiu»



Isaac Cos Usano

Dirigit per Carles Besa Camprubí

2012 - 2013



Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona

SUMARI

<u>Introducció</u>	2
1 <u>Llenguatge i metàfora</u>	5
1.1 El paper de la metàfora en la història del llenguatge	6
1.2 Definicions de metàfora i el seu funcionament lingüístic	13
1.3 Tipus de metàfores	16
2 <u>Els processos de coneixement en el fet metafòric</u>	19
2.1 La metàfora com un instrument de coneixement i de formalització del món ----	20
2.2 L' «analogia universal» i la funció metafòrica en la literatura simbolista	27
2.3 Post-Simbolisme i metàfora en Gabriel Ferrater	34
3 <u>El «correlat objectiu» i la metàfora com a vasos comunicants dels mons literaris i artístics</u>	45
3.1 El context: espai vital de la metàfora	46
3.2 El correlat objectiu: mecanisme interdisciplinari d'influències artístiques	51
<u>Conclusions</u>	59
<u>Bibliografia</u>	63

INTRODUCCIÓ

Paul Valéry deia que només el primer vers és «donat pels déus», “un vers molt especial, perquè és únicament a partir d’aquest vers que, a força de treball, i amb l’ajut de totes les seves facultats, el poeta *compondrà* el poema (més que no pas el *crearà*)”¹ afirma Josep Besa. D’una manera similar, en el poema *Lector*, Josep Lluís Aguiló diu:

El primer vers és la porta que t'obre
la casa del poema. El que convida
a entrar i a posar-t'hi còmode.
La primera estrofa és la que et dóna
la benvinguda i t'arrossega a dins,
agafant-te pel braç i arrufant-se contra tu;
la que et parla de calor i confiança
ahora que et fa seure a la butaca de la segona estrofa²

Totes aquestes cites donen constància de la transcendència que sempre tenen les primeres paraules d’un poema, d’una novel·la i de qualsevol obra literària. No passa el mateix en els treballs acadèmics, ni per descomptat en els Treballs de fi de Grau, perquè el fet de no tractar-se d’un producte estètic desautomatitza una sèrie de processos que activa el receptor en posar-se a llegir, esperant que allò que està escrit el *sorprendrà*. És obvi que, en un treball acadèmic, això no succeeix perquè el lector no aprofita a sorprendre’s, ni l’autor, a sorprendre’l estèticament, sinó que vol transmetre un coneixement objectivable. De qualsevol manera, però, qualsevol text escrit té unes primeres paraules, un soroll original, i això ho comparteix tant un poema de Jorge Luís Borges com un assaig de Steiner.

Donada la importància de les primeres paraules, hem preferit començar amb les paraules dels altres, de les autoritats, dels mestres, perquè són més aviat els seus mots els que configuraran aquest estudi. Les paraules d’aquest començament, per descomptat, no han estat “donades pels déus” en el sentit de Valéry i, per tant, responen a un *esforç* de lectura i d’interpretació d’un bon nombre de textos, més que no pas a una “creació” *ex nihilo*, com comentava Josep Besa. La voluntat d’aquest treball és, d’alguna manera,

¹ BESA, Josep. “La poesia és el tema del poema: dos poemes d’*absència*, de Josep Carner” dins *Llengua & Literatura*, 10, 1999, p. 301.

² AGUILÓ, Josep Lluís. *Llunari*, Barcelona: Proa, 2008, p. 33.

posar en funcionament el circuit elèctric d'una gran xarxa d'intertextualitat generada al voltant d'un fenomen molt complex: la metàfora. Aquesta peça del discurs és, segurament, no tant sols el motiu pel qual avui ens expressem i pel qual avui escrivim textos, sinó la causa. Així, en la metàfora, no només apreciem el seu potencial retòric en la creació de bellesa estètica, sinó que, d'una manera molt més enginyosa, la trobem implicada en la formació del llenguatge i en l'estructuració de la ment per assimilar i per configurar el coneixement. Per aquest motiu, en el nostre treball, hem volgut donar un enfocament pluridisciplinar a l'estudi de la metàfora, perquè, creiem que, sense aquesta visió àmplia, no es pot arribar a copsar ni entendre aquesta figura retòrica, que és molt més que això.

Seguint aquesta argumentació, hem estructurat el treball en tres grans blocs o fases, que responen a les diferents perspectives d'aproximació a la realitat metafòrica. Primer de tot, en el bloc "Literatura i metàfora" parlarem de la metàfora com a fenomen lingüístic. En el capítol inicial d'aquest bloc, abordarem la relació entre la història del llenguatge i les funcions de la metàfora. Concretament, veurem com, fins a un cert punt, aquestes funcions metafòriques han estat assignades per unes necessitats històriques del llenguatge, tals com la polisèmia o l'expressió abstracta. En el següent capítol, parlarem de les definicions de la metàfora, de la mà de diversos especialistes, així com també, del seu funcionament lingüístic. Finalment, en el tercer capítol, parlarem dels tipus de metàfores i en posarem exemples amb la finalitat de donar una aplicació pràctica al que haurem dit fins a aquest moment.

En el segon bloc analitzarem la metàfora com a eina per adquirir i fer arribar el coneixement. En el primer capítol d'aquest apartat veurem les diferències entre la metàfora objectiva i la metàfora subjectiva en relació a la història del pensament estètic. Per això, en el segon capítol, farem una aturada en el Simbolisme: moviment literari on més es va desenvolupar la metàfora i un seu succedani, l'«analogia universal». En el tercer capítol d'aquest bloc comentarem minuciosament un poema de Gabriel Ferrater, per veure com s'hi desenvolupa la metàfora i quina relació estableix amb el Simbolisme.

Finalment, en el tercer i últim bloc, ens dedicarem a parlar del «correlat objectiu», una tècnica literària que té molt a veure amb la metàfora i amb l'analogia. Aquest instrument servirà per portar el nostre discurs cap als terrenys de l'art, i d'aquesta manera, podrem comprovar que la metàfora no només té una aplicació literària.

Malgrat l'estructura força compartimentada d'aquest treball, volem donar-li una unitat temàtica i per això utilitzem aquí la funció del títol: “La metàfora en les teories de la imatge: l'«analogia universal» i el «correlat objectiu»”. Amb aquest epígraf volem destacar el caràcter visual i transgressor de la metàfora, que no només es limita al camp literari, sinó que va més enllà. Per una banda, amb l'«analogia universal» estem fent referència a la dimensió que la metàfora té en el camp del coneixement i per una altra, amb el «correlat objectiu» estem dirigint la nostra mirada cap als territoris estètics de l'art. Ambdues vies, però, tant l'«analogia universal» com el «correlat objectiu», parteixen de la visió i de la imatge. Sense elles no hi hauria ni art ni coneixement.

«Libre de la metáfora y del mito
Labra un arduo cristal: el infinito
Mapa de Aquel que es todas Sus estrellas»

SPINOZA, J.L.Borges

1. LLENGUATGE I METÀFORA

1.1 El paper de la metàfora en la història del llenguatge

Octavio Paz projecta una idea molt potent sobre l'origen de la literatura com a fet lingüístic: “La primera actitud del hombre ante el lenguaje fue la confianza: el signo y el objeto representado eran lo mismo”³. Això explicaria la funció del llenguatge en les comunitats rituals, en les quals invocar la paraula era com invocar l'objecte. Aquestes societats primigènies són les que van descobrir el llenguatge com una operació per recrear la realitat. Per això, l'herència del llenguatge que devem a aquests col·lectius humans és fruit de la consciència de la realitat exterior i de la voluntat de voler reproduir-la amb el llenguatge. Paz continua dient: “Hablar era re-crear el objeto aludido. La exacta pronunciación de las palabras mágicas era una de las primeras condiciones de su eficacia”⁴. Els signes són la prova que el món i l'experiència de la realitat eren susceptibles de ser compreses per l'intel·lecte humà. Trobem diverses proves que en un principi el llenguatge era utilitzat amb la finalitat de recrear objectes de la realitat en una esfera ritual. La cultura primitiva de la Xina és un exemple de la tensió entre el llenguatge i la seva voluntat de reproduir la realitat material. Les primeres formes d'escriptura eren els pictogrames, és a dir, imatges simplificades que imitaven objectes animats o inanimats de la realitat. De fet, els pictogrames xinesos, que apareixen amb la Dinastia Shang al voltant del 1.700 a.C, tenen una estreta relació amb l'escriptura jeroglífica de l'Antiga Egipte, ja que es fonamentaven en la imatge com un element de comunicació intrínsec, directe, sense elements simbòlics afegits. Això també explicaria part de la teoria platònica de la mimesi, que essencialment prové del mateix conflicte amb la realitat, ara gestionat per la imatge, i de la qual es desprèn tota una teoria artística. Per això, Paz, tot seguit, afirma: “La escultura era un doble del modelo”⁵.

Ara bé, la sofisticació del llenguatge i la progressiva complexitat de la ment humana van crear una escissió entre les paraules i les coses, o com diria Jakobson, entre el nom i el seu *referent*. Paz ho expressa així: “Pero al cabo de los siglos los hombres advirtieron que entre las cosas y sus nombres se abría un abismo”⁶. Hi ha un moment en què el llenguatge inicia un procés d'abstracció que l'allunya de la referència

³ PAZ, Octavio. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 20.

⁴ Ibid p. 22

⁵ Ibid. p. 22.

⁶ Ibid. p. 23.

explícita. A més, la consciència humana es va diversificant i cospa noves realitats i noves formes d'organització social, com ara l'Estat. L'expansió de la raó i del coneixement va acompanyada d'una necessitat de creació de noves paraules. En la cultura xinesa arcaica aquest salt s'explica amb la transició del pictograma a l'ideograma, aquest darrer compost de signes establerts per mecanismes de correlació amb altres signes o per sistemes aleatoris, amb la finalitat de representar idees abstractes, com ara *poder* o *Estat*. Això ho podem veure en la similitud que hi ha entre els signes de *jade* o *rei*. La seva semblança correlativa s'explica perquè el jade era un material molt valuós per l'època, i el rei era aquell que acumulava aquest material.



En les llengües occidentals es produeix un fenomen similar, que és la polisèmia, o sigui, la utilització d'una mateixa paraula per significar coses diferents. En una situació de necessitat lèxica, la polisèmia és un mecanisme d'economia verbal, consistent a utilitzar els recursos ja existents per ampliar el nombre d'usos o funcions. El sorprenent és que aquesta ampliació polisèmica del llenguatge es realitzés mitjançant les figures retòriques o trops. Aquest assumpte és abordat amb molta precisió per Bice Garavelli Mortara:

La fortuna de un tropo contribuye a su *trivialización* [...] Contribuye en mucha mayor medida la “necesidad” originada por la censura verbal o por lo que algunos lingüistas (por ej. Charles Bally) llaman “carencias” o “insuficiencia” del léxico de una lengua: cuando se debe designar un objeto o una noción para los que la lengua no dispone de un vocablo específico se recurre a un neologismo o al uso extensivo de un término que existe previamente en la propia lengua⁷.

Els exemples que escull Garavelli són els següents: el *coll* de l'ampolla, les *potes* de la taula, el *llit* del riu, o la *cresta* de la muntanya. Garavelli anomena les paraules que acabem de destacar en cursiva “catacresis”, que vindrien a ser figures tròpiques que s'han trivialitzat, o que s'han acabat convertint en expressions corrents en la parla d'una comunitat. La capacitat de transformar el sentit literal dels mots pertany

⁷ GARAVELLI Mortara, Bice. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 166.

sobretot a les anomenades “figures de significat” (Fontanier). Entre aquestes hi ha la metàfora, la metonímia i la sinècdoque. En un sentit general, es caracteritzen per operar en el sentit “recte” d’una paraula i provocar-ne desviacions o alteracions en relació al seu context a través de “desplaçaments” o “transports” del significat. Carmen Bobes ho diu de manera molt senzilla: “un empleo de palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde; se encuentra en la lengua como uno de los recursos para la creación y ampliación del léxico”⁸.

Ara bé, reprement la cita de Garavelli, hi ha una idea sobre la qual caldria que ens deturéssim. La lingüista italiana subratlla que la metàfora s’utilitza “cuando se debe designar un objeto o una noción *para los que la lengua no dispone de vocablo específico*”, o sigui, per raó d’una “carència” del llenguatge. En el mateix sentit que Garavelli, un altre estudiós de la metàfora, Michel Le Guern, precisa que “se recurre a la metáfora porque no se puede proceder de otro modo. La metáfora sería una consecuencia de la pobreza de los medios del lenguaje”⁹, i conclou que “si queremos designar una realidad para la que no existe un término propio nos veremos obligados a recurrir a una denominación figurada”¹⁰. D’aquestes propostes se n’extreu que la metàfora s’utilitza per omplir un buit de significat per al qual no hi ha encara una paraula. Ara bé, no ens referim a la creació de paraules --neologismes--, sinó a la utilització del material lingüístic ja existent, amb la finalitat d’introduir-hi noves accepcions. Garavelli i Le Guern es refereixen a la “metàfora lingüística” o de la vida quotidiana, a la qual li estan associades funcions com ara la polisèmia, és a dir, la creació de nous significats per a paraules ja existents. Per exemple, en l’expressió “anells de saturn” la paraula *anell* es refereix a l’òrbita de matèria còsmica que sempre envolta el planeta. Es tracta d’un altre significat o accepció de la paraula *anell* i, per tant, estem davant d’un mot polisèmic. Ara bé, aquest significat li és atorgat per una translació metafòrica. Els primers astròlegs que van veure Saturn envoltat per una òrbita circular, necessitaven un mot per expressar aquesta aurèola de pols estel·lar. En lloc de crear una nova paraula per omplir aquest buit lèxic del llenguatge, van utilitzar un mot ja existent en les llistes homologades del diccionari. L’elecció d’*anell* és una metàfora per semblança, ja que la seva representació mental era la més similar a la imatge encara sense nom de Saturn. L’èxit de la metàfora “anells de Saturn” va contribuir a la seva

⁸ BOBES, Carmen. *Metáfora*. Madrid: Gredos, 2004, p. 10.

⁹ LE GUERN, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra, 1978, p. 77.

¹⁰ *Ibid.* p. 78.

ràpida lexicalització. Per això la trobem als diccionaris en forma d'un nou significat de l'entrada "anell". Així doncs, es tracta de la catacresi d'una metàfora, que ha deixat de ser-ho per la seva banalització i, en conseqüència, s'ha convertit en un fòssil literari i en una pedra més del llenguatge corrent. Per a Garavelli i Le Guern, doncs, la metàfora té una funció orgànica en l'idioma, gràcies a la qual aquest es pot expandir cap a les regions més angulars de la realitat, on les paraules gairebé no hi poden accedir.

Carmen Bobes, tot i que des d'una posició similar, afegeix un matis nou. No deixa de tenir present la necessitat de la llengua per crear paraules per a realitats que encara no les tenen. Bobes, però, es refereix a una necessitat espiritual, a una funció més elevada i distingida del llenguatge, posició que contrasta amb la visió més pragmàtica que sol predominar entre els lingüistes. És com si la vessant material de l'individu i la seva inclinació espiritual també es plasmessin en el llenguatge, fet alhora de la carn dels mots i de l'ànima del seu significat invisible. Si Garavelli i Le Guern insistien més aviat en la necessitat material del llenguatge per abastir-se a ell mateix, Bobes focalitza la seva atenció en la facultat abstracte de l'idioma. Bobes sosté que hi ha certes regions o dominis del pensament humà on no arriben les paraules materials que designen les coses del món. És per a aquests àmbits no fenomènics de la ment, que es revela indispensable el "conjur" metafòric:

lo específico de la metáfora consiste en crear de forma voluntaria y consciente un efecto emotivo [...] en unos casos la metáfora responde a una necesidad del pensamiento o del discurso y la expresión no podría prescindir de ella, como ocurre en el lenguaje filosófico o el religioso, pues el léxico no dispone de términos propios para expresar conceptos abstractos o de fe, y tiene que manifestarlos en forma analógica, generalmente con metáforas¹¹.

En aquest sentit concret, podem reconèixer en les aspiracions que Bobes atribueix a la metàfora aquella màxima ferrateriana (tot i que irònica) de "l'inefable el va temptar" (al poema "Literatura"). Hi ha en la metàfora literària una ambició de palpar la inefabilitat visual, difícilment reduïbles a l'àlgebra verbal. Així, segons Bobes, un dels usos de la metàfora és el d'ampliar els horitzons del llenguatge vinculats estretament als horitzons cognitius. La "metàfora literària" que descriu Bobes la trobem, per posar aquí un exemple, en un poema de Josep Lluís Aguiló, concretament en l'expressió "les Terres Sense Sol" que dóna títol al poema:

¹¹ BOBES, Carmen. *Op. Cit.* p. 13.

Portau-me a les Terres Sense Sol
cobert només amb un sudari blau
que m'hauran posat unes dones
després de rentar-me amb cura.

M'abandonareu a la porta entre els mons
i, abans de partir, beurem alguna cosa
al bordell de la fi del temps.¹²

Sense context seria gairebé impossible determinar el sentit de la metàfora “Terres Sense Sol”. Fins i tot, podríem considerar el poema, íntegrament, una “metàfora continuada” consagrada a explicar el sentit poètic de “Terres Sense Sol”. Pel context, tenim prou elements per pensar que aquesta expressió es refereix al món del més enllà. Ho constaten “el sudari” i la presència “d’unes dones” que porten a bon terme l’acte de “rentar-(lo) amb cura”. La imatge del ritual mortuori té arrels en la literatura clàssica, i la imatgeria és pròpia dels mons arcaics, on eren les dones (vestals) les que organitzaven el culte al mort. La idea de la “libació” és present en l’afirmació “beurem alguna cosa / al bordell de la fi del temps”. La consciència de “la fi del temps” situa l’instant poètic en una fase posterior al “memento mori”, però encara no en un estat irreversible, sinó més aviat “deambulatori”, que recorda una mica a *La muerte o antesala de consulta* de Vicente Aleixandre. L’ànima del poeta sembla trobar-se en un procés transitori: “m’abandonareu a la porta entre els mons”. Com hem assenyalat, la presència de referents culturals sorgits de mitologies arcaiques hi és ben present, però aquestes són vies acceptades antropològicament per referir-se al tòpic de la mort. De la intersecció d’aquests elements sorgeix “Terres Sense Sol”, una expressió que conjuga, d’una banda, la imatge dels llimbs que envolten la llacuna l’Estígia de l’Infern clàssic i, d’una altra, la concepció del purgatori del Cel cristià. La metàfora “Terres Sense Sol” és nova, però amb la finalitat de ser acceptada, es reforça amb una sèrie de clixés i arquetips literaris ja consolidats. Així, la creació es combina amb la tradició per legitimitzar-se, no perquè no hi pugui haver creació des del no-res (punt de discussió de tota la filosofia medieval), sinó, més aviat, perquè, altrament, el nou artefacte verbal seria incompreensible o intel·ligible. El resultat “Terres Sense Sol” és un espai sense el sol de la raó i de la vida, a la penombra de la mort de la consciència. Aguiló sembla voler crear una geografia de la intuïció mortuòria, però sobretot, és una geografia de la ment, un urbanisme de la imaginació abstracta. Amb tot, “Terres Sense Sol” respon a

¹² AGUILÓ, Josep Lluís. *La biblioteca secreta*, Palma de Mallorca: Sa Nostra, 2004, p. 32.

les necessitats no tant del llenguatge com de la *res cogitans* tal i com diu Bobes en el seu estudi.

A aquestes dues funcions de la metàfora, n'hi hem d'afegir una de tercera, que li és pròpia no exclusivament, en qualitat de figura retòrica. En aquest sentit, la metàfora es considera una figura per embellir el discurs. Així, Bobes afirma: “En otro caso, la metáfora puede tomarse como un recurso ornamental o expresivo, del que parece que se podría prescindir”¹³. Aquesta és la visió clàssica i tradicional per excel·lència en tota la història de la retòrica, per la qual les figures literàries, i concretament la metàfora, són simples mecanismes d'embelliment del text. Le Guern ho explica en un capítol dedicat a les «motivaciones de la metáfora»: “Esta concepción, que ve en los tropos –y en la metáfora en particular– un adorno de la elocución, es constante en los tratados de retórica, pero es errónea en gran parte”¹⁴. Com veiem, tant Bobes (“parece que se podría prescindir”) com Le Guern (“es errónea en gran parte”) semblen qüestionar que la metàfora estigui feta, només, per “crear bellesa”. D'acord amb tots dos, podem convenir que la bellesa és una conseqüència de la metàfora, i no pas la seva causa. Les dues funcions de la metàfora (primer la de Garavelli i Le Guern sobre la polisèmia, i després la de Bobes sobre l'abstracció) ens poden ajudar a entendre l'argumentació sociològica de la història del llenguatge que, de la mà de Paz, hem fet al principi. Així, podríem unir aquests dos punts tan separats en la nostra exposició, fet que representaria la possibilitat, tantes vegades impedida, d'unir els discursos científic i humanístic en una mateix raonament teòric. L'argumentació que proposem des d'aquí constitueix la línia d'investigació i l'aportació d'aquest treball.

Recordant el que deia Paz, el llenguatge va tenir una primera relació d'identitat entre la paraula i l'objecte que representava. Això ho demostren els primers tipus d'escriptura, que eren pictogràfics (a Egipte, i a la Xina antigues). Però la progressiva complexitat de la ment i el llenguatge van trencar aquesta correspondència original. Seguint amb Paz, pot dir-se que la necessitat espiritual primigènica de fer un ús ritual del llenguatge va acabar sent substituïda per una necessitat material d'organització social en què es van fer imprescindibles noves paraules i significats, de manera que el llenguatge es va utilitzar com una fàbrica de polisèmia. Aquest canvi va evidenciar dues maneres completament diferenciades d'utilitzar el llenguatge. Per una banda, l'ús ritual buscava satisfer les necessitats espirituals de l'home, i pretenia ser una via d'accés a la unitat

¹³ BOBES, Carmen. *Op. Cit.*, p. 13.

¹⁴ LE GUERN, Michel. *Op. Cit.* p.85.

(que, de fet, era ben real, perquè llavors encara no s'havia d'escollir entre diversos significats). Per l'altra banda, el llenguatge "material" tendia a la dispersió, a eixamplar els seus límits per designar totes les coses de la realitat. A més, estava destinat a satisfer les necessitats materials ja no només de l'home, sinó del mateix llenguatge per poder ampliar els seus significats. Aquesta herència contradictòria, múltiple i alhora unitària, és la que ha condicionat, des dels inicis, l'expressió literària, que busca alhora la referència i l'ambigüitat.

El que nosaltres hem vist és que aquestes dues fases del llenguatge que explica Paz coincideixen amb les motivacions lingüístiques que expliquen l'ús de la metàfora, per la qual cosa es pot afirmar que la metàfora és present en els moments històrics de transformació del llenguatge. El cas més clar és l'explicat per Garavelli i Le Guern, --la propietat de la metàfora per generar polisèmia--, que coincideix plenament amb el moment històric en què Paz parla de la necessitat de la creació de nous significats per a les paraules. Tanmateix, és més difícil associar la funció de la metàfora tal i com l'entén Bobes --la metàfora com a expressió de realitats abstractes-- amb el primer origen ritual del llenguatge segons Paz, principalment perquè, en una relació d'identitat entre la paraula i la cosa, no hi ha metàfora. Com diu Ortega: "donde la identificación real se verifica no hay metáfora"¹⁵. En aquesta fase, però, hi havia una cosa molt important, que és la necessitat de l'individu d'expressar-se espiritualment. Partint d'aquesta base, la nostra argumentació per relacionar les dues coses és la següent:

Quan es va utilitzar lingüísticament la metàfora per generar polisèmia això va tenir conseqüències que van sobrepassar el camp merament lingüístic, i que van afectar la configuració de la ment humana i els seus mecanismes per adquirir el coneixement. El fet que les paraules passessin a tenir més d'un significat (polisèmia) va comportar que l'individu s'adonés que el llenguatge és una convenció, i que, per tant, no existia una identitat natural entre els noms i les coses que designaven. Això va desplaçar el llenguatge en tant que activitat ritual, ja que aquest s'havia corromput en demostrar-se ambigu i múltiple. Ara bé, si el llenguatge va fallar, la necessitat espiritual no va desaparèixer, i aquesta tenia el problema que ja estava inseparablement lligada a la paraula, l'únic mitjà de comunicació eficaç. D'aquesta manera, es va utilitzar la metàfora, que havia posat en evidència la separació entre el significat i el significat, també per a allò que precisament ella mateixa havia malmès: la funció ritual o

¹⁵ ORTEGA i Gasset, José. "La metàfora" dins *Obras completas*. Madrid: Espasa Calpé, 1932, v4, p. 673.

metafísica. D'aquesta manera la poesia, sobretot, però també, la narrativa, el teatre i la filosofia van agafar el relleu del xamanisme quan els seus rituals van començar a entrar en crisi. És en aquest sentit que actua l'altra capacitat de la metàfora a què ens hem referit amb l'ajuda de Bobes: expressar les realitats per a les quals no hi ha paraules.

De la manera com Paz presenta la seva argumentació, sembla que no hi hagi d'haver cap connexió entre els dos canvis que ell mateix explica: la unitat de la paraula i la cosa, i la seva sobtada desconfiança mútua. Nosaltres aquí, fusionant les seves tesis a la dels lingüistes, hem donat la volta al procés que ell explica i hem afirmat que la funció simbòlica del llenguatge i l'ús de la metàfora en l'abstracció van estar estimulats precisament per l'aparició de la polisèmia i l'aplicació lingüística de la metàfora, que va ser anterior.

1.2 Definicions de la metàfora i el seu funcionament lingüístic

La paraula metàfora ve del grec *meta* (més enllà) i *phoros* (sentit) de manera que el terme compost *methaporá* significa “transportar”. Per aquest motiu, la metàfora ocupa un lloc entre les figures que provoquen una transformació sobre el significat de la paraula i que es coneixen com a metalepsis: “sustitución de un término recto por uno de figurado producido por el paso (implícito) de unas nociones a otras que permanecen sobreentendidas y que guardan con las anteriores una relación sinecdóquica, metonímica o metafórica”¹⁶. Com ja anticipa aquesta part final de la cita, les principals figures metal·lèptiques són la metonímia, la sinècdoque i la metàfora. Fontanier agrupa aquesta tríade de figures en el grup de “figures del significat” i els atorga una funció característica a cada un: per correspondència les metonímies; per connexió les sinècdokes; i per semblança les metàfores. Aquesta distinció és important, sobretot en la configuració de la metàfora com una figura que relaciona realitats que s'assemblen. Per aquest motiu trobarem aquesta característica en totes les definicions.

Garavelli defineix la metàfora com una “sustitución de una palabra por otra cuyo sentido literal posee cierta semejanza con el sentido literal de la palabra sustituida”¹⁷. En

¹⁶ GARAVELLI Mortara, Bice. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 159.

¹⁷ *Ibid.* p. 181.

la seva exposició, Garavelli menciona els dos tipus de metàfora proposats per Vico: les “metàfores d’invenió” i les “metàfores d’ús”.

Si se ignora esta distinción, como se ha observado recientemente, se corre el riesgo de perder de vista la <<esencia de la metáfora, bien por considerar que *todo* el lenguaje es metafórico, bien por considerar que todo lenguaje, incluidas las figuras, son reducibles a gramática>> (Briosi 1985: 37)

Aquest advertiment de Garavelli també val per a aquest treball. La divisió en dos tipus de metàfora no és un afany classificador ni una obsessió taxonòmica, més aviat respon a dues estructures diferents de configurar mentalment la realitat. Això s’ha de tenir molt present, perquè, altrament, com diu Garavelli, es pot caure en banalitzacions radicalistes com la d’afirmar que tot el llenguatge és metafòric. Això seria simplificar la metàfora, ja que el seu mecanisme és molt més complex. Per això parlarem d’aquest tema en el capítol següent, on explicarem els diferents tipus de metàfora d’acord amb les diferents teories epistemològiques que expliquen com la ment humana adquireix el coneixement.

Una altra definició de la metàfora és la que proposa Du Marsais: “La metáfora es una figura por medio de la cual se transporta, por así decir, el significado propio de una palabra a otro significado que solamente le conviene en virtud de una comparación que reside en la mente”¹⁸. D’aquesta definició és interessant destacar que Du Marsais parli de comparació, en al·lusió al mecanisme de la semblança i també al fet que aquesta comparació es produeixi exclusivament dins la ment. Això, novament reforça la importància que el coneixement desenvolupa en la configuració de la metàfora. A més, intervenen un gran nombre de mecanismes mentals com la raó, l’intel·lecte i la imaginació.

En la definició de metàfora, és d’obligatòria lectura un article d’Ortega y Gasset titulat “La metáfora” que aborda aquesta figura literària des d’una perspectiva literària i filosòfica. Ortega, conscient de la importància que la “visió” té en la metàfora, compara la funció metafòrica a la d’un cristall: fer de trànsit entre els objectes i la nostra mirada. El cristall o el vidre són materials que deixen veure a través sense detriment a no ser visibles en si mateixos en tant que objectes. Per això, la seva funció és la de fer de mitjancers. Aquest objecte tan singular i escàs en la naturalesa, en retòrica equival a la metàfora. Ortega diu, a mode de definició, que la metàfora “nos satisface precisamente

¹⁸ DU MARSAIS. *Tratado de los tropos* (trad. José Miguel Aléa), Madrid: Aznar, 1800, p. 22.

porque en ella averiguamos una coincidencia entre dos cosas más honda y decisiva que cualesquiera semejanzas”¹⁹ i més endavant afirma “donde la identificación real se verifica no hay metáfora. En esta vive la conciencia clara de la no-identidad”. O sigui, dit amb altres paraules, que en la metàfora no es pot donar el significat literal de la paraula, perquè això seria negar-la.

Pel que fa al funcionament de la metàfora, val a dir que “el mecanismo metafórico, que parece universal, ha resistido centenares de intentos de explicación: los ha resistido en el sentido de que ninguna de las explicaciones propuestas cubre todos los casos sin dejar residuos”²⁰. Els lingüistes i retors que s’hi ha aproximat han deixat diferents punts de vista diferents uns dels altres, però no per això excloents. En explicar l’engranatge de la metàfora, Carmen Bobes, afirma que hi ha dues parts involucrades, el referent, que pot consistir en “las realidades extralingüísticas [...], seres del mundo objetivo (cosas), seres del mundo lógico (conceptos), seres del mundo metafísico (abstracciones) y las figuras del mundo onírico”²¹ i per altra banda, la imatge associada que evidencia la relació i l’analogia. El que és fonamental perquè es produeixi la metàfora, segons Bobes, és que un dels dos termes perdi la seva capacitat denotativa, és a dir, que perdi el seu valor literal. Això precisament és al que es referia Ortega quan deia, tal i com hem citat més amunt: “donde la identificación real se verifica no hay metáfora”. Aquest procés és el que elimina la denotació en detriment de la connotació, trampolí per a la suggestió, el símbol i la subjectivitat. Com diu Carmen Bobes, el procés de la metàfora s’inicia “en una relación de analogía extratextual y desarrollado en el discurso de modo que afecta a los términos entre los que se establece la metáfora: uno de ellos pierde su capacidad denotativa”²².

És interessant que prenem atenció a un fragment escindit del que acabem de citar: “[se desarrolla] en el discurso de modo que afecta a los términos entre los que se establece”. El que està dient aquí Bobes és que la metàfora opera sobre el mateix llenguatge que la constitueix, de manera que es produeix una mena de “procés intern” a diferència, per exemple, de la metonímia, que activa una referència exterior. La metonímia s’associa a la contigüïtat i la metàfora a la similaritat, i “Jakobson considera la contigüidad como una relación externa y la similaridad como una relación interna”. L’observació que fa Le Guern és que la metonímia només produeix una modificació

¹⁹ ORTEGA i Gasset, José. “La metáfora” dins *Obras completas*. Madrid: Espasa Calpé, 1932, v4, p. 673.

²⁰ GARAVELLI Mortara, Bice. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 183.

²¹ BOBES, Carmen. *Op. Cit.* p. 128.

²² *Ibid.* p. 128.

sobre la referència, però a diferència de la metàfora, no l'anul·la sinó que tant sols la “desplaça”. Per exemple, en l'oració: «les veus inconformistes van alçar-se contra el dictador», la paraula “veu” és una metonímia que es refereix a “persona”, però la *veu* no nega la possibilitat de la *persona*, sinó que tant sols la modifica o la “desplaça”. En paraules de Le Guern: “el proceso metonímico sólo modifica a la relación referencial [...] no supone una modificación interna del sentido”²³ que sí que implicaria la metàfora. Aquesta va més lluny. La relació entre el terme metafòric i l'objecte que designa, queda automàticament destruïda.

1.3 Tipus de metàfores

Una vegada hem vist la relació de la metàfora amb el llenguatge, i l'hem caracteritzat a través de definicions de diversos especialistes i filòlegs, és un bon moment per explicar alguns tipus de metàfores que apareixen en la bibliografia i així, de passada realitzem un exercici pràctic per comprovar que aguanten alguns dels fonaments teòrics i idees generals que hem introduït. Per donar més originalitat al treball ens hem desmarcat dels exemples que es poden trobar a les bibliografies i els manuals d'on hem extret les referències. També hem descartat introduir cites d'obres mestres de la poesia o la narrativa, perquè més endavant ja farem comentaris poètics. D'aquesta manera hem posat alguns exemples de collita pròpia. Així doncs, aquests exemples i han estat creats expressament per a aquest exercici.

Per altra banda, val a dir que hi ha molts tipus catalogats de metàfores. Per exemple, Henry Morier, en el seu *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* posa centenars d'exemples de diferents tipologies de metàfores o de diferents tipus de combinacions. Lluny d'aquestes arquitectures, nosaltres hem seleccionat un total de quatre tipus o perfils de metàfores entre les teories més recents. Són les següents, destacades en negreta. Les dues primeres: la metàfora-adjectiu i la metàfora-verb, apareixen en l'estudi de Le Guern *Metáfora y metonimia*. L'observació que fa aquest autor és que la metàfora és substantivadora perquè tendeix a aparèixer en el substantiu, però quan no ho fa, com és el cas de la metàfora-adjectiu i la metàfora-verb, també acaba referint-se al substantiu. Els dos exemples que hem creat per aquests tipus de

²³ Le Guern. *Op. Cit.* p. 17.

metàfora són força senzills i operatius, de manera que no mereixen cap comentari minuciós. Pel que fa als dos altres tipus de metàfora: la metàfora per substitució i la metàfora interactiva apareixen mencionades en l'estudi de Bobes *La metàfora*. La primera categoria esmentada, la metàfora per substitució, la recull de la retòrica tradicional, i la metàfora interactiva, o enfocament interactiu, el pren de Max Black. Com que els exemples que hem creat per aquests dues categories són una mica més suggerents, fem un breu comentari de cada una, explicant l'exemple i el tipus de metàfora en qüestió.

Metàfora-adjectiu

«Em va curar del càncer, el somriure *balsàmic* de la infermera»

Metàfora-verb

«A l'hivern, els europeus estan més temps de dol, perquè el dia es *mor* abans»

Metafora per substitució

«Paradoxalment, els empresaris compten les *propines a Aqueront*, i se n'alegren!»

En la metàfora per substitució, com explica Bobes, trobem el terme metafòric substituint el referent i ocupant el seu lloc en l'oració. Això genera una certa violència o tensió sobre el llenguatge de la oració (el context) que ha de fer un esforç per acceptar la paraula vinguda de fora i que ha estat transportada. Aquesta alteració semàntica (del significat) és el que hem explicat abans a través de Le Guern sobre el fet que la metàfora actua sobre el mateix llenguatge i no projectant-se a referents externs, (com sí fa la metonímia). Aquí la metàfora és la perífrasi “propines a Aqueront”. Aquest terme metafòric substitueix el concepte “diners” o “bitllets” i ve reforçat amb el verb “compten” que facilita, com si es tractés d'un lubricant, l'encaix del terme “transportat”. La ironia aquí es troba en el fet que els diners que a la terra donen felicitat i poder als empresaris, quan es morin només els serviran per pagar el barquer Queront perquè els ajudi a creuar la llacuna Estígia.

Metàfora interactiva

«Els *llençols* eren les *veles* que el feien navegar pels somnis»

En aquest tipus de metàfores no hi ha la substitució del referent per part de la imatge associada. En aquest cas romanen els dos termes, en una mena de transsubstanciació, o fusió. En aquest cas, podríem pensar que és difícil fer aquesta distinció, perquè alhora es barregen dos contextos en la mateixa oració confontent allò que és oníric i allò que és nàutic (de fet, el mar i l'oceà són elements de suggestió del somni, i arquetips de la ment humana, ja que tot ésser viu té un passat marí). “Llençols” es correspon a “somnia” i “veles” a “navegar”, de manera que no hi acaba d’haver un context referencial dominant i una element metafòric o imatge associada “estranger” que hagi estat transportat. Ambdós termes són metàfores l’un de l’altre.

Al afirmar que la metáfora «tiene su raíz en los mecanismos cognitivos de la psique humana» (Bertinetto 1977:84) vuelve al camino que indicó Aristóteles, para el que la metáfora no es «ornamento», afeite, sino instrumento de conocimiento.

GARAVELLI. *Manual de Retórica*

2. ELS PROCESSOS DE CONEIXEMENT EN EL FET METAFÒRIC

2.1 La metàfora com un instrument de coneixement i de formalització del món

La metàfora, com a sistema cognitiu, pot considerar-se un enginy de la ment per conceptualitzar el món, per reduir-lo a patrons humans, a esquemes racionals. Tot i així, el racionalisme de la metàfora no està exempt d'ambivalències i contradiccions. Mentre Plató en va lloar el seu profit per a la filosofia, Aristòtil, malgrat apreciar-la com a eina de coneixement, va desaconsellar el seu ús per a l'assaig i per a gèneres "seriosos". La discòrdia històrica, des d'aquest moment, va tenir raons a favor i en contra. Alguns intel·lectuals han negat el seu valor didàctic o exemplar per la seva aparença formal de caràcter ambigu, òrfic i, segurament en l'època clàssica, de ressons oraculars.

La metàfora, com un centaure, és meitat intel·lecte, meitat imaginació: es presenta com un monstre híbrid que espanta i meravella alhora. El circuit de la metàfora divideix els elements que la constitueixen: el "referent" i el "concepte" provenen de l'*intel·lecte*; la "imatge associada" i l'"expressió", en canvi, es metabolitzen en la *imaginació*. El caràcter dicotòmic de la metàfora és un miracle i alhora una maledicció; per a alguns, una virtut arcàngèlica, i per a altres, un engany mefistofèlic. Aquesta ambivalència de dues cares podria explicar-se per la perspectiva doble de la literatura: la de qui escriu i la de qui llegeix. La creació de metàfores és el conjur de la imatge. L'expressió metafòrica és visual, implica "portar davant dels ulls", com va dir Aristòtil, i per tant requereix una predisposició molt diferent per part de qui la crea i per part de qui la interpreta; el procediment mental és completament diferent. L'autor fa ús de la seva imaginació, i el lector ha de conceptualitzar els mots amb l'*intel·lecte* per obtenir la mateixa "imatge" que ha inspirat a l'autor aquelles paraules determinades.

La metàfora és confrontació entre autor i lector i evidencia les diferències entre els mecanismes de creació i les estratègies d'interpretació. Per això molts estudiosos han redescobert el paper fonamental del lector com a receptor actiu del text literari:

El lector está obligado a conectar dos ideas a partir del estímulo ofrecido por el término metafórico, [...] esta explicación da entrada a una semántica cognitiva, que tiene en cuenta la aportación dinámica del lector en la interpretación de todo el proceso metafórico²⁴.

²⁴ BOBES, Carmen. *Op. Cit.* p. 106.

Aquesta perspectiva ens dóna peu a plantejar-nos la importància de la metàfora com un sistema cognitiu del llenguatge. Un dels motius pels quals la metàfora es considera un element de coneixement és la seva capacitat d'integrar el lector i fer-lo, ja no partícip del text, sinó indispensable per desentrellar el sentit connotat. La metàfora genera necessàriament la interpretació, que va més enllà que la lectura. El lector, quan es troba amb una metàfora, no pot continuar la seva activitat utilitzant els mateixos procediments, sense que això tingui repercussions en la lectura. Una metàfora no entesa pot comprometre el significat i perjudicar-lo fins al punt de fer que el contingut del text no s'arribi a comprendre. Per tant, el lector competent s'ha d'aturar i activar determinats mecanismes. un símil ens pot ajudar a entendre-ho: si admetem que el lector, quan llegeix, *escombra* el text amb la mirada, podríem dir que, quan es troba una metàfora, el que ha de fer és agafar el pal de fregar, perquè el sentit *s'amaga* rere una taca. Els mecanismes que s'han d'utilitzar no són els convencionals: el text metafòric exigeix alguna cosa més. Davant d'una metàfora no s'ha de llegir, sinó "veure", i per veure cal reflexionar sobre els termes que s'han associat. "Veure" la imatge associada, que és sempre nova (llevat que es tracti d'un tòpic), representa la superació d'una resistència per part del text i també representa l'accés a un coneixement que estava velat. Per això és tan important la figura del lector. Bobes afirma que "la relación metafórica queda abierta a descripciones y valoraciones tan amplias como permita el texto y la competencia del lector [...]. El autor fija los límites de la relación [... pero] será cada uno de sus lectores el que en su interpretación puede limitarlos"²⁵. Com que l'expressió metafòrica és una síntesi o una condensació d'elements diversos, el seu significat no es pot simplificar: tendeix a ser múltiple, dispers i indefinit. Per això només el lector pot limitar aquesta exuberància inconcreta de significats en una interpretació particular i determinada.

Així, la participació del receptor en el procés cognitiu de la metàfora es troba determinat [femení!] per la naturalesa mateixa d'aquesta. Bobes també ho destaca: "Los fundamentos psicológicos de la metáfora se descubren precisamente en el papel que el emisor y el receptor tienen en los procesos de expresión y de interpretación del marco metafórico". És d'aquesta manera que es forma un sistema cognitiu molt concret que es fonamenta en la cooperació entre l'autor i el lector.

²⁵ BOBES, Carmen. *Op. Cit.* p. 120.

Plantejar el problema cognitiu de la metàfora, si volem anar més enllà d'aquestes observacions preliminars intuïtives i de caràcter superficial, implica interpel·lar les grans línies i escoles de pensament més influents al llarg de la història. El fet que ja Aristòtil, Plató i Quintilià abordessin la qüestió de la metàfora ha creat una deriva bibliogràfica immensa, ja sigui en el camp de la filologia, de la crítica literària o des de la mateixa filosofia. A més, han estat moltes les disciplines o branques del coneixement que han intentat explicar la metàfora des d'un punt de vista cognitiu: la semiòtica, l'epistemologia, l'hermenèutica, etc. Això és així perquè, com dèiem al principi d'aquest treball, la metàfora no pertany exclusivament a l'àmbit de la teoria literària, sinó que també té reminiscències en el món de l'art. En aquest sentit, la teoria de la metàfora ha anat estretament lligada a les tendències estètiques. Per això la seva evolució sol estar marcada pels canvis de rumb dels corrents artístics.

Bobes divideix l'evolució històrica de la metàfora en relació a les teories del coneixement en dos grans moments o dues grans etapes: des d'Aristòtil fins al segle XVIII, la primera, i, la segona, des del Romanticisme fins a l'actualitat. El punt d'inflexió entre l'una i l'altra també pot formular-se com la crisi de la mimesi aristotèlica en la producció artística. La divisió en aquests dos grans blocs explica que la metàfora estava molt lligada a la manera com es pensava que s'adquiria el coneixement; a com l'individu, des de la seva interioritat, podia comprendre la *res extensa* o món exterior; a la manera, per tant, com es resol·lia la relació ontològica subjecte-objecte; i, en definitiva, a la manera com es relacionava l'esperit humà amb les forces de la creació de signe teològic.

Plantejar aquestes qüestions implica indagar en la naturalesa més profunda de l'ésser humà, i com no pot ser d'altra manera, també implica trucar a la porta de Plató, Aristòtil, Descartes, Kant, Fichte i Schelling, entre altres filòsofs de la modernitat. Segons Bobes, fins al segle XVIII va imperar la mimesis com a únic mecanisme legítim per assolir el coneixement i per produir objectes estètics. A més, la mimesis assegurava una submissió de l'intel·lecte als fenòmens externs i a la Naturalesa, la qual era la veritable creació d'origen diví. Hi havia, doncs, una superioritat ontològica de l'objecte en relació al subjecte, i això comportava una relació contemplativa, en què el poeta esdevenia un mer observador de la Naturalesa, un agent passiu davant l'espectacle de la realitat, concebuda com un cosmos ordenat que el subjecte només podia aspirar a transcriure en signes verbals per arribar a coneixe'l. D'alguna manera "el poema [...] se

concibe como reflejo de realidades objetivas y externas”²⁶. De fet, a la *República* Plató es va plantejar la possibilitat de la literatura com a via de coneixement, i va arribar a la conclusió que una obra literària no podia aspirar a aquesta finalitat, perquè “la imitació poética no es más que la imitación de una imitación”²⁷, ja que la còpia del món empíric no és més que una còpia del món de les idees. En canvi, Aristòtil va considerar la poesia com a eina per copsar allò universal --en contraposició a la història, que expressa allò particular. Tot i així, la mimesi era l’única concepció des de la qual l’home es podia acostar al coneixement, en tots els camps i aspectes, i, per tant, també en la literatura. La metàfora cultivada per aquesta actitud gnoseològica ha estat qualificada pels estudiosos posteriors com a “metàfora objectiva”. Com diu Bobes:

la metáfora objetiva, tradicional, basada en el color, en el tamaño, el valor, etc. de las cosas parece buscar la estabilidad de un mundo del que el sujeto es un mero observador, sin participar [...] en su creación. [...] La metáfora objetiva es propia de un marco filosófico realista²⁸.

Per identificar la metàfora objectiva n’hi ha prou amb identificar els mecanismes que posa en funcionament, principalment el símil i la substitució. En aquest tipus de metàfora la relació entre els dos termes vinculats es pot verificar empíricament. Això és possible, com assenyala Bobes, perquè l’analogia ja existia prèviament a la metàfora, de manera que aquesta no l’ha pas creada. La relació entre els termes metafòrics es troba en la contemplació mateixa de la natura. Aquest vincle hi és de forma immanent i no depèn de la intervenció del subjecte.

Al segle XVIII es produeix un canvi radical en la tradició del pensament occidental. L’ombra d’Aristòtil, com la d’un xiprer que custodia l’eternitat de les coses, s’havia perpetuat més de 2.000 anys, però arribat aquest moment va començar a difuminar-se. Al XVII Descartes inicia una sorprenent innovació amb les seves *Méditations Méthaphysiques* (1641), la primera teoria del coneixement que s’atrevia a qüestionar les premisses aristotèliques en forma d’una alternativa filosòfica. En les seves *Meditacions*, Descartes concentra tot el coneixement en el subjecte, menystenint l’existència del món exterior. L’home, ara només sotmès a déu i a la seva *res cogitans*, afirma la seva existència pel pensament. Malgrat que el filòsof francès no va establir la relació entre el subjecte i l’objecte més enllà del dubte, l’afirmació absoluta de l’individu com a centre de l’existència posaria les bases de la revolució il·lustrada.

²⁶ BOBES, Carmen. *Op. Cit* p. 45.

²⁷ *Ibid.* p. 47.

²⁸ *Ibid.* p. 31.

Però va ser Kant qui va portar fins a les màximes conseqüències les reformes cartesianes. El filòsof alemany va arribar a dir que el món existia en el subjecte, reduït a les percepcions de l'individu. El raonament kantià és que l'objecte només existeix si el subjecte el pot percebre i conèixer, ja que, si no, la seva existència no té cap transcendència. La facultat cognitiva que va gaudir de més rellevància en la filosofia kantiana va ser la imaginació. En paraules de Bobes:

Kant había situado la imaginación entre las facultades cognoscitivas que determinan el proceso de constitución del objeto [...] la imaginación [...] se configura como la conexión entre el material de las intuiciones, que reducen a unidad la pluralidad dispersa, y los conceptos del entendimiento [...] De aquí deriva la enorme importancia que la imaginación tiene para la teoría literaria sobre la metáfora.²⁹

La imaginació es revela com la facultat capaç de configurar nous mons anàlegs a la realitat, que fins poden no tenir-hi res a veure. La filosofia de Kant, que donava clara prioritat al subjecte en relació a l'objecte, es va convertir en una nova doctrina del coneixement i un nou manual per a la creació artística. L'autor de la *Crítica del judici* va donar ales a l'idealisme alemany, cervell i ànima del moviment romàntic. Formulats en gran mesura per Fichte, *l'idealisme transcendental* reconeixia la idea kantiana que els objectes estaven determinats pel subjecte en el procés de coneixement, el qual era completament autònom i autoconscient. D'aquesta manera s'arribava a conèixer les coses des de la individualitat conscient i des de la llibertat de l'ésser.

Impulsat per l'Idealisme, el moviment Romàntic va ser l'encarregat de desplaçar la mimesi aristotèlica i establir un nou tipus d'art de signe creacionista. La confiança absoluta en el subjecte i en l'individu va projectar la imaginació des de l'interior cap a l'exterior en forma d'un art expressiu que volia exterioritzar els continguts sensibles de l'artista. El circuit cognitiu era completament oposat a la mimesi: si abans l'art venia imposat per l'objecte des de l'exterior, ara l'art venia expressat pel subjecte des de l'interior. En aquest sentit, el món exterior i la Natura deixaven de ser un cosmos ordenat en perfectes condicions. La realitat es va convertir en un caos per als sentits, un lloc feréstec, exòtic i ple de perills. Aquest desordre només podia recompondre's en la ment de l'individu, on la multiplicació dels fenòmens externs podia resoldre's amb la unitat.

És en aquest context que encaixa a la perfecció la metàfora com la gran figura de pensament que alhora té finalitats estètiques molt efectives. La metàfora creativa,

²⁹ BOBES, Carmen. *Op. Cit.* p. 47.

alquímica, demiúrgica... és una “descoberta” del Romanticisme: el seu engranatge permetia modificar la visió dels sentits i reformular-la amb la imaginació per expressar continguts afectius. Des del punt de vista cognitiu el nou concepte de metàfora servia per revelar les semblances i les relacions entre les coses amb l'única limitació de la capacitat imaginativa d'un interlocutor. Des del punt de vista estètic permetia expressar aquesta relació amb un format que deixa veure ambdós elements vinculats: el referent i la imatge associada. No es tracta ja, doncs, d'una metàfora per substitució com vèiem abans, atès que ara els dos termes “interactuen” simultàniament (com dirà Black). Aquest tipus de metàfora també és conegut amb el nom de metàfora subjectiva, i la seva virtut principal és l'analogia. Clarament contraposada a la metàfora objectiva, el seu mecanisme principal, en lloc de la substitució o el símil, és la imatge, i es distingeix perquè sorgeix d'una visió particular del subjecte i, per tant, no es pot constatar empíricament. En aquest cas, és la metàfora que crea l'analogia. Ara expressa un nou tipus de realitat que no existia prèviament, a diferència de la metàfora objectiva, que només transcrivía una relació ja existent. En resum, i com diu Bobes, “la metàfora subjectiva es utilizada en un marco filosófico idealista”³⁰, en contraposició al marc realista de la metàfora objectiva. Per això, es pot dir que “la poesía recobra el sentido original griego (*poiesis*, hacer, crear, construir), de modo que el poema no se explica ya como descripción o copia [...] sino como creación de un mundo nuevo”³¹. Aquesta nova dimensió de la metàfora coincideix amb una visió creativa que l'home té de si mateix. És en aquest sentit que Ortega y Gasset considera la metàfora com “la potencia más fértil que el hombre posee. [...] parece un trabajo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla, como el cirujano distraído se deja un instrumento en el vientre del operado”³².

Estudiosos recents, com ara Richards i Black, han parlat de la metàfora subjectiva d'inspiració romàntica des d'un “enfocament interactiu” que contrasta amb els enfocaments “comparatiu” o “substitutiu” (més propis de la metàfora objectiva). Carmen Bobes en diu el següent:

la teoría interactiva se refiere a la metáfora como proceso de conocimiento: para Black, [...] la metáfora no sólo descubre analogías entre los referentes, sino que las crea, ayudando así a

³⁰ BOBES, Carmen. *Op. Cit.* p. 31.

³¹ *Ibid.* p. 46.

³² ORTEGA i Gasset, José. “El tabú y la metáfora” dins *Obras completas*. Madrid: Espasa Calpé, 1932, v4, p. 865.

construir una nueva realidad y abriendo el pensamiento a nuevos modos de ver la realidad. La metáfora actúa como *modelo* para ver la realidad³³.

Aquestes observacions contemporànies ens conviden a reflexionar sobre el mecanisme cognitiu de la metàfora. Amb tot el que hem dit, la pregunta més directa que podem formular és: per què la metàfora pot ser considerada un procés cognitiu? Una resposta plausible que proposem des d'aquí és que la metàfora fomenta l'accés al coneixement perquè el seu aspecte formal deixa intacte el procés de creació amb què el seu autor l'ha dissenyat. El lector té a l'abast els materials de construcció de l'expressió poètica, però alhora aquesta se li presenta en la seva forma acabada. És com si un pintor acabés de pintar un gran fresc a la paret i se n'anés deixant la bastida, les pintures que ha utilitzat i, fins i tot, els esbossos preparatoris que ha fet servir. D'aquesta manera, l'espectador podria tenir alguns indicis de com s'ho ha fet el pintor per arribar al resultat artístic. La metàfora, per tant, es podria considerar alhora un text acabat i un text en construcció. L'autor el presenta com un producte finit, però el lector hi ha de trobar una fissura, un buit en la comprensió, un espai obert a la seva interpretació per poder arribar al raonament que ha portat l'autor a crear la metàfora –o sigui, a dir el que ha dit de la manera com ho ha dit. Per això sovint es parla de la intuïció de la metàfora. Diversos autors, coincideixen que és una figura que no necessita, per ser compresa, cap mena de teoria perquè es mostra a si mateixa tal com és. En paraules de Garavelli: “la metáfora se presenta mejor a un reconocimiento intuitivo, sin necesidad de nociones teóricas previas”³⁴. Per aquest motiu també podríem dir que molts parlants diuen metàfores sense ser-ne del tot conscients. Amb tot, l'accés al coneixement de la metàfora és doble: per una banda, perquè el seu procés de creació és visible, està a l'abast del lector, i per l'altra, perquè el lector pot aprendre a formular-ne a través de la pròpia lectura, sense cap preparació teòrica, de manera que la lectura de la metàfora és formativa o instructiva.

³³ BOBES, Carmen. *Op. Cit.* p. 24.

³⁴ GARAVELLI Mortara, Bice. *Op. Cit.* p.183.

2.2 L' «analogia universal» i la funció metafòrica en la literatura simbolista

Hem acabat l'apartat anterior parlant de la responsabilitat de l'analogia en la metàfora subjectiva de base idealista. El Romanticisme va donar lloc a una concepció de la literatura totalment trencadora, encara que des de la modernitat s'hagi pogut qüestionar el valor literari dels seus productes, sovint per sota del llindar de les expectatives que havien generat uns postulats tan optimistes. Amb tot, les literatures romàntiques van deixar a la posteritat una teoria literària molt potent i un instrument arcaic totalment renovat, amb un aparell creatiu nou i de gran efectivitat, a saber: la metàfora (subjectiva).

Com és ben sabut, l'analogia té una gran antiguitat en la tradició literària. Plató va ser un dels primers en descobrir i utilitzar les seves propietats figuratives. L'ús de l'analogia en el pensament platònic fa que puguem parlar d'una "filosofia literària". Els diversos mites que apareixen al *Timeu*, l'*Ió* o el *Fedó* –com ara el "mite del carro alat", però sobretot el "mite de la caverna"– són grans analogies de caràcter universal que acaben sent una visió cosmològica de la realitat.

Bobes, conscient de la importància de conceptualitzar l'analogia per comprendre el funcionament de la metàfora, dedica considerables esforços per fixar el terme i les seves extensions. Segons Bobes, l'analogia permet la transició d'allò desconegut a allò conegut, i en aquest sentit és un mecanisme molt semblant al de la metàfora, atès que consisteix en l'ús d'exemples d'una realitat que coneixem per suggerir-ne una altra que és desconeguda o que no es pot expressar a causa del seu grau elevat d'abstracció, que l'acosta a la inefabilitat:

la analogía en que se basa la metáfora [...] desempeña un importante papel en los procesos mentales para constituir en una frase preconceptual un esquema que anticipa algunas características del razonamiento en la llamada «tansducción», [...] para proceder de lo conocido a lo desconocido, como función hipotética y heurística, que abre el camino al descubrimiento y a la invención. La analogía es también el mecanismo que pone en marcha la imaginación del lector para alcanzar el significado literario³⁵.

En relació al que dèiem al principi del capítol, l'analogia, com veiem ara, també té un paper fonamental en l'accés al coneixement, sobretot per part del receptor. A

³⁵ BOBES, Carmen. *Op. Cit.* p. 114.

través de la metàfora, el lector esdevé partícip de tot el que hi ha al darrera, a saber, una analogia molt més extensa condensada en dos termes i que és l'expressió del pensament de l'autor. La importància central que té l'analogia per a la metàfora i per al lector la resumeixen molt bé les paraules següents de Bobes:

La metàfora tiene su origen en el fenómeno de la analogía; la analogía permite utilizar los términos metafóricamente y destacar las semejanzas y las diferencias entre sus referencias, y exige por parte del lector los mismos procesos, que realizará desde una competencia diferente y dará lugar a las lecturas nuevas y diversas.³⁶

Això explicaria el que hem comentat en la conclusió del capítol anterior: la metàfora implica un procés de coneixement perquè busca la complicitat de dues intel·ligències que es troben en moments diferents del procés creatiu del text: la de l'autor i la del lector. Per tant, podríem dir que la metàfora no només posa en relació paraules i conceptes, sinó també intel·ligències. Tant l'autor com el lector arriben al mateix pensament o idea a partir d'un procés de reflexió. Per això "la metàfora estaria en relación con las posibilidades que ofrece para ampliar conocimientos, descubrir relaciones entre cosas o entre estados subjetivos"³⁷.

Tornant a una lectura històrica, el descobriment de la metàfora subjectiva i de l'analogia creativa per part del Romanticisme va ser aprofitat per un altre moviment literari les conseqüències del qual estan ja molt més relacionades amb la modernitat artística del tombat del segle XX. Ens referim al Simbolisme, que segons Anna Balakian va ser el primer moviment estètic a difondre la seva influència internacionalment: "French Symbolism was exported abroad and caused an international movement [...] the first in which art ceased in truth to be national and assumed the collective premises of Western culture"³⁸. L'afirmació que amb el Simbolisme les literatures van abandonar la seva condició nacional a favor d'una connexió internacional, és molt interessant. L'impacte del Simbolisme com a moviment literari va transgredir els límits de l'escriptura per dirigir la seva influència també als camps de la filosofia (no hem d'oblidar els conceptes de *Modernitat* o de *bellesa* configurats per Baudelaire) i de l'art (en l'Impressionisme i el Cubisme).

Per entendre com es va formar el moviment simbolista, cal analitzar els seus precedents i l'ambient literari a França (París). El Simbolisme és una superació del

³⁶ BOBES, Carmen, *Op. Cit.* pp. 125-126.

³⁷ *Ibid.* p. 126.

³⁸ BALAKIAN, Anna. *The Symbolist movement.* New York, 1967, p.10.

Romanticisme més que no pas una oposició frontal envers ell. Va assumir algunes de les seves tècniques literàries, com la metàfora o l'analogia, però per utilitzar-les en el distanciament del jo poètic, més que no pas per expressar directament els continguts sentimentals o lírics del subjecte. Sense gaires contencions, podríem afirmar que el Simbolisme neix d'una gestió del poeta de la Modernitat, concretament, del fet de combinar unes tècniques i una estètica romàntica amb una actitud importada d'Edgar Allan Poe. D'aquesta manera, es fa compatible una certa sensibilitat romàntica amb una actitud "artesanal" del poema que elimina les restes de l'espontaneïtat o "paraula viva" maragalliana. La sofisticació del pensament analògic idealista es conjuga amb un rigor estètic i formal classicista.

György M. Vadja distingeix dues actituds del Simbolisme, una en què domina el pensament abstracte, i l'altra en què es recupera el sentiment romàntic, en una línia més melòdica. El primer corrent es caracteritza per l'ús de l'analogia i els recursos creacionistes com la metàfora per assolir l'abstracció i poder representar els mons mentals, conceptes vagues, i arquetips universals. Els poetes que representen aquesta línia són Baudelaire, Mallarmé i Valéry. L'altra branca del simbolisme, influïda per Rilke, estava formada per Verlaine, Rimbaud i Samain, i tenia com a principi expressar el sentimentalisme interior amb una harmonia melòdica heretada de la música de Wagner. Degut a aquesta falta d'unitat, René Wellek, en el seu article "What is symbolism?" afirma que "Symbolism thus is not a unitary quality [...] it is rather a historical category, or, to use a Kantian term, a 'regulative idea' with the help of which we can interpret the historical process"³⁹.

Davant la dificultat per definir el Simbolisme, Wellek troba una via força satisfactòria que consisteix a relacionar aquest moviment amb el profund sentiment de decadència que va planar a Europa a finals del segle XIX, i que, a Espanya, va donar lloc a la Generació del 98. El Decadentisme de finals del XIX està impregnat d'una melancolia i una nostàlgia que recorden a un decadentisme previ de finals del segle XVIII i principis del XIX, i s'oposa clarament al Positivisme de mitjans del segle XIX, en què es va forjar el moviment parnassià, contemporani doncs del Simbolisme, i al qual aquest es va enfrontar.

³⁹ WELLEK, René. "What is symbolism?" dins Anna BALAKIAN. *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Hungria: Coordinating Committee of a Comparative History of Literatures in European Languages, 1982. p. 18.

El moviment simbolista, que estem intentant emmarcar cronològicament, filosòficament i estètica, ens interessa, sobretot, tal i com hem apuntat, pel seu ús modern de la metàfora i, concretament, per la seva concepció renovadora de l'analogia com una eina per assolir l'universal, i com a resultat d'ambdós processos, per la creació del *símbol* poètic. En relació a aquest últim, Wellek afirma que “The symbol is also simply comparison: the representation of a complex idea by a simple, easy comprehensible one”⁴⁰, però matisa les seves pròpies paraules, perquè, si bé el símbol poètic actua d'aquesta manera, els poetes simbolistes no pretenen fer la seva poètica més accessible, sinó més aviat restringir-ne la comprensió directa. Per això Wellek parla de “synthesis” com a mecanisme de la poètica simbolista.

La distinció entre el símbol i la metàfora és molt sensible. El mateix Verlaine n'era conscient. El poeta pensava, parafrasejat per Wellek, que: “there are many symbolists as there are different symbols and symbol is simply a metaphor and thus poetry itself”⁴¹. La dispersió del moviment simbolista es pot rastrejar en la gran quantitat d'ideals, sovint contradictoris, que circulaven per la premsa de l'època. A l'hora de posar nom a la confusió de termes i d'ideals a causa de la falta de perspectiva històrica, Pierre Martino es refereix a “la batalla simbolista”, una expressió que sintetitza eficaçment el panorama històric de finals del XIX. Martino afirma: “se trabó la batalla simbolista, disputa, se entiende, de los simbolistas en lucha unos contra otros. Las revistas se fundan y desaparecen; los manifiestos se oponen a los prefacios; innumerables nombres en *ismo* crecen y mueren”⁴². *Le Chat noir*, *La Nouvelle Rive* (després *Lutèce*), *Le Figaro*, *La Revue indépendante*, *Ermitage*, *Revue du Monde nouveau*, *Republique des Lettres*, *Decadance*, *Taches d'Encre*, *Revue wagnérienne*, *Scapin*, *La Pléiade*, *Écrits pour l'Art*, *La Plume*, *Mercur de France...* totes elles eren revistes literàries i artístiques on es divulgaven les noves idees estètiques d'influència parnassiana o simbolista.

L'any 1886 apareix una revista fundada per G. Kahn i Moréas que portava el nom de *Symbolisme*. Aquesta paraula va ser una solució satisfactòria per substituir l'adjectiu “Decadent” que fins llavors havia servit per expressar l'orientació literària dels nous poetes. Segons Martino, “la palabra Decadente y las ideas que encierra se han

⁴⁰ WELLEK, R. What is Symbolism? Dins de *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Hungria: Coordinating Committee of A Comparative History of Literatures in European Languages, 1982. P 20.

⁴¹ Ibid. p. 21.

⁴² MARTINO, P. *Parnaso y Simbolismo (1850 – 1900)*. Buenos Aires: El Ateneo, 1948, p. 182.

vuelto insuficientes [hacia el 1888] para traducir las ambiciones poéticas, muy acrecentadas, de la nueva generación; desde hacía ya dos años, se conoce la palabra *Simbolismo* y se usa”⁴³. Martino es refereix al manifest simbolista que va publicar Móreas al *Figaro* el desembre de 1886, en el qual va definir aquest moviment i va assenyalar les seves prerrogatives:

Enemiga de la enseñanza, de la declamación, de la falsa sensibilidad, de la descripción objetiva, la poesía simbolista busca vestir la Idea de forma sensible [...] La Idea, a su vez, no debe dejarse privar de las suntuosas togas de las analogías exteriores; pues el carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar jamás a la concepción de la Idea en sí.⁴⁴

Aquest fragment del manifest de Móreas és prou significatiu com per deixar-lo aquí. Hi ha molts prejudicis estètics i crítiques a altres moviments, que en el fons, indiquen una estratègia de definició “negativa” o “per oposició”. Quan Móreas critica l’“ensenyança”, en certa manera, està criticant la literatura didàctica de la Il·lustració que té les seves arrels en l’estètica mimetico-objectiva. Per altra banda, amb la “falsa sensibilitat” desvirtua l’enemic il·lustrat, és a dir, el romanticisme lacrimògen i el seu sentimentalisme gratuït. Amb la “descripció objectiva”, Moréas pretén discriminar el Parnassianisme, moviment simultani al Simbolisme, encara que una mica anterior, amb el qual va haver de competir. Els poetes parnassians seguien una estètica naturalista --mimètica, podríem dir--, que no contemplava la creativitat metafòrica, sinó que es limitava a la reproducció de la realitat empírica. Fins aquí es podrien resumir els esforços del simbolisme per distanciar-se dels altres moviments històrics i contemporanis. El que ve després és una descripció afirmativa dels propis ideals i de les conviccions estètiques del moviment simbolista. L’accés a la idea i el concepte d’al·legoria són fonamentals i estan interrelacionats. Quan Moréas afirma que “el arte simbólico consiste en no llegar jamás a la concepción de la idea en sí” està fent, en realitat, una assimilació amb l’inefable. La “Idea”, amb majúscula, és l’Universal, la sublimació del llenguatge que aconsegueix expressar allò inexpressable: l’abstracció. No es pot arribar a la “concepció de la idea en si” perquè la Idea no es pot afirmar directament, sinó que ha de ser expressada simbòlicament a través d’“analogies exteriors” per, així, poder assolir l’Universal. Una definició molt exacta del que pretenia la poesia simbolista és la següent: “The Symbolist wanted words not merely to state but

⁴³ MARTINO, P. *Opc. Cit.* p. 178.

⁴⁴ *Ibid.* p. 179.

to suggest”⁴⁵ o, encara més: “la novedad de Verlaine –y de otros simbolistas– [...] consiste en el descubrimiento de que las sensaciones y los sentimientos se transmiten mejor suscitándolos que expresándolos”⁴⁶

Malgrat tot, encara que Moréas és molt contundent i meridià amb els seus referents negatius --el didactisme, la declamació i la descripció objectiva--, és poc clar amb la definició de símbol. En aquest sentit, Weliek punta que Moréas sembla inspirar-se en la definició deformada d’Idea de Hegel: “On the question of symbol, which after all gave the name to the group, Moréas is much vaguer. He reduced it to the old Heguelian idea of a sensuous appearance of the Idea, where the sense of Idea, and even “primordial Idea” remains unclear”⁴⁷. La confusió de Moréas és justificable, perquè la noció de símbol encara no estava ben definida. Weliek revisa l’evolució del terme, per a la qual cosa es remunta a Kant, Goethe i els romàntics alemanys, i afirma que Winckelmann, Lessing i Herder “did not distinguish between symbol and allegory”⁴⁸. Els encarregats de separar aquests dos termes van ser principalment Schelling i Coleridge. L’ascendència francesa del terme ens porta a Madame de Staël, Pierre-Simon Ballanche i Pierre Leroux, els quals “exalted poetry as a system of symbols, as a system of correspondences, a network of vibrations”⁴⁹.

La celebració de la metàfora, entesa com una analogia o unes correspondències entre totes les coses, té el seu exemple més eloqüent en “Correspondances”, el famós sonet en què Baudelaire proclama la seva ideologia associativa de la poesia. Les correspondències establertes entre els elements de la realitat hi són perquè existeix el subjecte, el qual, maleït per l’*horror vacui* o portat per una aversió dolorosa del silenci mental, insisteix a recercar una significació eloqüent a les coses i a l’existència, mudes. Així, s’enten la realitat com una gran «analogia universal», és a dir, una gran disposició d’elements susceptibles a ser relacionats entre si. Swedemborg, citat per Lluís M^a Todó, explica les correspondències d’una manera que a nosaltres ens interessa, perquè connecta l’analogia amb el coneixement:

Dice Swedemborg en *Cielo e Infierno*: «la palabra fue escrita con puras correspondencias como medio de unión entre el cielo y el hombre (...). Si el hombre conoce las correspondencias entenderá la Palabra en su sentido espiritual y alcanzará el conocimiento de verdades ocultas de

⁴⁵ WELLEK, *Op. Cit.* p. 23.

⁴⁶ TODÓ, Lluís M^a. *El simbolismo. El nacimiento de la poesía Moderna*. Barcelona: Montesinos, 1987, p.52

⁴⁷ WELLEK, *Op. Cit.* p. 19.

⁴⁸ *Ibid.* p. 19.

⁴⁹ *Ibid.* p. 19.

las que no descubre nada por el sentido de la letra. Porque en la Palabra hay un sentido literal y otro espiritual». ⁵⁰

Malgrat la sintonia entre el que diu Swedemborg i el poema *Correspondances*, baluard de la poètica simbolista, nosaltres aquí no comentarem aquest poema, el qual ja s'ha convertit en un hipotext de molts altres textos en la desmesurada xarxa de la intertextualitat. En lloc, d'això, i per acabar d'entendre el sentit de la metàfora en el simbolisme, és d'obligada lectura el fragment següent de l'assaig de Wellek:

In the Symbolist metaphor, the relation between the “thing” and the “image” [...] is reversed. One could this by saying that in most older poetry the “thing” was the theme and the “image” illustrated it, while in Symbolism the image assumes materiality and the thing is merely its accompaniment. Grammatically, Symbolist poetry could be called poetry of the predicate. It speaks of something or somebody, but the subject remains hidden. Symbolist poetry, thus tries to distance the language utterance from extra-linguistic situation⁵¹.

Aquest fragment és interessant des de diversos punts de vista, però especialment perquè posa en relació diversos processos cognitius i estètics que hem comentat anteriorment, i per tant, ens serveix de corol·lari a mode de resum, per destacar el més significatiu del que hem dit fins ara.

Quan Wellek parla de la relació entre la cosa i l'objecte està explicant, d'una manera molt exacta, el procés cognitiu que practica la metàfora en posar les coses en relació. Aquí s'estan confrontant les dues teories estètiques vinculades al coneixement que han imperat al llarg de la història de la literatura: la mimètica i la idealista. Pel que fa a l'escola mimètico-realista, aquesta considera que allò important és “l'objecte” i, per tant, la imaginació del poeta, molt limitada, es subordina a ell realitzant-ne una representació fidel de la seva “imatge”. En canvi, en l'escola idealista-subjectiva s'inverteix aquest patró tradicional donant preferència a la imatge. Com diu Wellek aquesta és l'operació que realitza el Simbolisme, i això es correspon amb una concepció creativa de la literatura. Des d'aquesta actitud estètica, el poema es desenvolupa en la imaginació, i això vol dir que la poesia només existeix en la ment del subjecte. Per tant, és lícit afirmar que es produeix una “descontextualització”, perquè, com que el món només existeix en forma de pensament, no hi ha cap necessitat de contextualitzar-lo en un món extern. Això és el que pretén afirmar Wellek amb la part final de la citació que hem introduït abans: “Symbolist poetry thus tries to distance the language utterance from the extra-linguistic world”.

⁵⁰ TODOÓ, Lluís M^a. *Op. Cit.* p. 34.

⁵¹ WELLEK. *Op. Cit.* p. 26.

La importància del context és fonamental en la metàfora creativa, i això dóna sentit a l'atenció que li hem dedicat al capítol anterior. La falta de contextualització en la poesia simbolista, la qual brota dels magmes dels processos cognitius de la ment n'explica en gran part la seva dificultat. De fet, aquest component és el que genera el misteri, i la suggestió tan característica d'aquesta poesia. El mateix Wellek comenta, més endavant, el tema del context relacionat amb la metàfora: “the proper term [replaced in the metaphor] must somehow be hinted at or understood from the context, for otherwise the poem will be incomprehensible (as some Symbolist poems are) or so ambiguous as to lend itself to the most divergent interpretations”⁵². I conclou: “The Symbolist symbol has its special character: simple replacement *and* the suggestion of the mystery”⁵³.

2.3 Post-Simbolisme i Metàfora en Gabriel Ferrater

El poema *Naixença* de Gabriel Ferrater és un monument a la facultat simbòlica de l'idioma. Dificilment cap poeta contemporani ha pogut condensar una quantitat semblant de significats a cada vers. El poema és una llarga galeria d'imatges. A cada vers li correspon una descàrrega visual d'alt voltatge. Vegem-ho:

Terra de cases, tall d'un camí fondo.
El carreró mossega fins a l'os.
Fracturen l'empedrat rodes d'un carro.
Puja bocois grunyents, encadenats.
El pendent, com un vent vincla les mules.
Un crit heràldic, alicorn de veu.
<<Que us penseu doncs que amb crits fareu més feina?>>
Llavis de teia, la vella ha parlat.
El carreter de cuir s'escriu i crida.
Flametes blaves: la vella que riu.
Peta el fuet mullat com una llengua.
Obro els ulls. Veig la cara de l'instant.
Ho conec. Sé quan sóc, tornat a néixer.
Rodolo, placentós, pel segle tretze.

Dubto que algú pugui comprendre mai completament el significat d'aquest poema, o millor dit: els significats d'aquest poema. És un corol·lari de frases que semblen provenir dels magmes del subconscient però que són formulats amb la pura

⁵² WELLEK. *Op. Cit.* p. 27.

⁵³ *Ibid.* p. 27

expressió de la raó, a través dels seus procediments més notoris: la mètrica i el ritme. L'aspecte d'enunciació pítica o d'expressió inconscient li ve donat per la poca connexió sintàctica i lògica que hi ha entre les frases o imatges. Cada vers sembla introduir un poema diferent. El poema és una juxtaposició esticomítica d'oracions: cada vers està sentenciat per un punt i a part que és seguit d'una altra oració que comença amb majúscula. O sigui, no hi ha lloc per la coordinació, eina que serveix per a cohesionar lingüísticament un discurs lògic. Això genera una distància entre les oracions. A més, també hi ha una gran superfície que separa les idees i les imatges del poema, que no semblen pertànyer a un mateix discurs mental. La distància conceptual entre els mots fa que pensem en el simbolisme com una teoria estètica que permet unir aquests conceptes tan allunyats amb analogies ocultes. És això el que pretenem amb la lectura d'aquest poema. Per altra banda, l'expressió de la raó es manifesta en el control absolut del llenguatge poètic, completament domesticat sota un estil àgil i polit. Tot el poema respecta un esquelet d'accents sil·làbics en la quarta i desena síl·laba, en una mena de cesura de 4 + 6. A més tots els versos estan perfectament mesurats amb un patró decasíl·lab. Per això, per raó d'aquesta configuració jànica, de dues cares, podem afirmar que Ferrater conjuga en aquest poema la contrària i doble naturalesa humana, conscient i inconscient.

La volguda ambigüitat, la pretesa complexitat de Ferrater obliga el lector a realitzar un esforç interpretatiu que s'anivella, en intensitat, a l'esforç creatiu del poeta. L'esforç de lectura o la intel·lectualització esdevé una força natural de signe creatiu. Així la recepció tanca el cercle del poema, motor de dues revolucions que tant necessita de la creació com de la comprensió, sense la qual quedaria orfe. L'esforç de la lectura completa el sentit del poema. Aquest està inacabat només amb els versos de Ferrater. En una mena d'il·lustració kantiana on el subjecte és el que formalitza el món amb la seva percepció, la realitat poètica de Ferrater també resideix en la ment del subjecte que llegeix. Per tant, el sentit mai serà complet i unívoc. La realitat poètica arribarà a ser tan complexa com la realitat ontològica del dia a dia. D'aquesta manera, com deia Ortega, si per tenir una visió completa de la realitat s'ha de sumar tots els punts de vista dels que l'observen, en la poesia ferreteriana passa una mica el mateix. Per això al principi dèiem que assolir el significat total del poema, per part d'un hipotètic lector competent, és una pretensió no ja excessiva, sinó extralimitada.

Ara bé, això alhora pot ser vist com una crida al relaxament de la responsabilitat interpretativa, o al radicalisme subjectiu, segons el qual cadascú té la seva veritat

poètica. Tampoc estem dient això. El significat és el que és, i per a tothom és el mateix. El que nosaltres diem és que el sentit absolut, en Ferrater, és tan complex que només aconseguim veure'n una part. Deixifrar les metàfores és una via d'accés al significat racional, ja que a través seu accedim al material de construcció del poema, és a dir, la imatge, i aquests versos en van plens. El primer que veu el lector (en aquest poema la lectura ràpidament es converteix en una visió) és una ciutat a través de l'expressió metafòrica: "Terra de cases", una perífrasi transportada que substitueix la paraula "ciutat". Observem que pel fet de dir-la indirectament es converteix en una imatge. Si Ferrater hagués dit "A la ciutat" o "ciutat" a seques, el lector simplement llegiria, però no "veuria". Com que "ciutat" és una paraula tan habitual en l'exercici comunicatiu, el lector no veu la necessitat de projectar la idea mentalment perquè és un concepte amb el qual està familiaritzat. En canvi, imaginem-nos que diu "ciutat oxidada" o "ciutat de plom". Aquestes expressions són poètiques perquè no són habituals, i per tant el lector té la necessitat de representar-se-les mentalment a través de la imatge, amb la finalitat de "veure" allò que no existeix perquè és ficcional o perquè només ho ha pogut veure el poeta. El salt de Ferrater és força més complex que "ciutat de plom" i d'aquí ve l'èxit visual de la metàfora "terra de cases". El lector ha de fer un esforç imaginatiu fins que aconsegueix associar les dues imatges que comprenen la metàfora: "terra" (en el sentit d'un espai) i "cases" (com un conjunt d'habitatges). Superposant-les obtenim la idea "ciutat". L'èxit d'aquesta imatge és la seva dificultat. Com més difícil més satisfactori és assolir-la. Aquesta en concret té dificultat en la seva representació mental perquè no és intrínseca o evident, sinó que s'ha de fer un llarg recorregut amb la ment fins que la trobem. Això és la idea de "distància" que ens hem trobat sovint en la bibliografia. El que comenten els autors que la metàfora és més satisfactòria com més distància hi ha entre el seu referent i la imatge associada (la tensió del llenguatge, pròpiament) és aquest salt que nosaltres comentem i que representa Ferrater en estat pur amb l'expressió "terra de cases".

El "carreró" del segon vers és el "tall d'un camí fondo" que trobem en el primer, i que no és sinó que una altra metàfora. L'element que transporta la imatge o la "imatge associada", en aquest cas, és "tall", una paraula allunyada del context de "camí" però al qual el poeta hi troba una possible analogia per semblança. Un carrer, un carreró o un camí entre cases pot ser vist com un "tall", una incisió, una ferida, una obertura que separa els habitatges. Aquesta imatge és suggerent perquè transgredeix, o encara millor: fa una inversió de l'ordre lògic. El carrer és anterior a les cases, i per tant són aquestes

les que s'adapten a la morfologia de l'espai transitat, que és la via, però Ferrater ens ho pinta del revés. El seu carreró es presenta com una interferència que de sobte es posa entre les cases dividint-les en dues rengleres en una mena de "tall". O sigui, que el carrer vindria després que les cases. La causa seria posterior a l'efecte. Com un Moisés que introdueix un "tall" entre les aigües del Mar Roig per convertir-lo en un "camí fondo" o un "carreró". Si ho mirem així el "camí fondo" cobra molt més sentit. De qualsevol manera, aquest és el miracle; el miracle de la imatge, que permet ensenyar-nos una nova manera de veure les coses. Anul·la la immanència de la lògica per obrir vies de descompressió a la ficcionalitat restringida. La paraula "imaginació" ve d'imatge.

En el mateix vers "el carreró mossega fins a l'os" és una metonímia de la causa per l'efecte perquè no és el carreró el que mossega, sinó el fred que conté el carreró, condensat durant tot el dia, el que arriba fins a l'os. Alhora el carreró metonímic esdevé una personificació que "mossega" figuradament fins "a l'os". Aquest carreró és transitat per un "carro" que puja "bocois" (l'equivalent a bótes de vi) que "grunyen, encadenats". Aquesta fal·làcia patètica sembla donar vida a uns barrils de fusta per a transformar-los en animals encadenats que grunyen per les sacsejades de "l'empedrat".

Potser la imatge més lírica del poema es troba al cinquè vers, una autèntica finestra oberta al paisatge poètic: "el pendent com un vent vincla les mules". El carro ha anat apareixent progressivament, com en un quadre cubista. Els angles del poema tallen les imatges en fragments que s'han d'anar ordenant en la ment del lector. L'aparició, la disposició i la jerarquia d'aquesta pluja d'imatges experimenta una gradatio decreixent que comença amb un plantejament o marc general dins el qual s'hi van inserint imatges més concretes i precises. Aquesta cadena gradual de més a menys es podria ordenar així: "terra de cases (ciutat), camí, carreró, carro". Hi ha una intenció de focalització, de zoom, de concretar l'àmbit del poema, motiu pel qual els elements referencials apareixen desglossats amb un cert ordre o disciplina lògica (segurament per una voluntat de situar bé el context). Això, però, no perdura. L'objecte on l'autor posa l'àncora de la visió poètica, el carro, apareix desfigurats en una multiplicitat d'angles. L'objecte poètic està seccionat, replegat sobre si mateix o desmembrat en diverses faccions que compliquen la seva compostura i li fan perdre la noció d'ell mateix. Ara bé, aquesta segmentació no apareix ordenada ja lògicament, continuant la gradació decreixent dels dos primers versos, sinó que es complica anàrquicament. Les parts perden en relació amb el tot, la llei primordial de causa-efecte. Tot plegat genera la

sensació cubista d'un quadre de Picasso. Per exemple, les “rodes” del carro apareixen al 3er vers. La càrrega transportada (els bocois) apareix al 4rt vers, i, finalment, potser el que hauria d'haver anat primer per facilitar la representació mental de la idea “carro”, l'element de tracció, és a dir, les “mules”, no apareix fins el 5è vers:

- 3 Fracturen l'empedrat **rodes** d'un carro.
 Puja **bocois** grunyents, encadenats.
- 5 El pendent, com un vent vincla les **mules**.

A més, també es trenca la relació lineal entre el subjecte, el verb i el complement directe, esquema estructural de la claredat expressiva. Els subjectes solen estar sobreentesos o es troben en el vers anterior, com passa en el vers 4: “*Puja* bocois grunyents encadenats” (el subjecte es troba en el vers anterior, el “carro”). D'altres vegades s'altera l'ordre lògic de la frase amb hipèrbatons, presentant el verb al principi de la frase i prorrogant l'aparició del subjecte fins al final, com passa en el vers 3: “Fracturen l'empedrat rodes d'un carro”. Per tot això, podríem dir que hi ha una atomització no tant sols de la forma poètica (el vers esticomític i l'hipèrbaton) sinó també del fons (l'objecte representat, el referent), el qual apareix desmembrat. A través d'aquest mecanisme complex, Ferrater demostra haver trobat una forma eficient de sistematitzar la complexitat de les coses. La realitat, ultrasensorial i multifacètica, es presenta des d'una infinitat de punts de vista. Per ser-li fidel, l'únic que pot fer el poeta és presentar-la respectant aquesta diversitat angular que genera la sensació de diverses perspectives, o de que diversos subjectes l'estan presenciant.

El vers 6 constitueix el preludi d'un canvi: “un crit heràldic, alicorn de veu”. Es tracta d'un vers bimembre constituït per dues metàfores complementàries, el significat de les quals es resisteix. Podríem dir que és un vers que es “defensa” del significat, que no es deixa comprendre fàcilment. Aquesta reticència formal es reforça amb un contingut reticent o desafectiu. “Crit heràldic” podria interpretar-se com un crit bel·ligerant, “de pocs amics” per entendre'ns, ja que l'adjectiu “heràldic” està relacionat amb les armes. Per la seva banda, “alicorn de veu” vindria a ser un aclariment a aquesta primera metàfora tant o més complex. “Alicorn” és un substantiu que significa “persona grollera”. “De veu” és una aposició referida a alicorn i que funciona com a adjectiu del mateix. Aquesta frase però, presenta una alteració de l'ordre sintàctic, ja que si invertim les categories gramaticals cobra sentit. No és alicorn de veu, sinó “veu d'alicorn” (“veu de persona grollera”) el que vol dir el poeta.

La dificultat d'aquest vers contrasta amb la quotidiana simplicitat, sense embuts, del vers número 7: "Que us penseu doncs que amb crits fareu mes feina?". La connexió entre aquests dos versos és interessant precisament per això. El lector es pot preguntar: tanta dificultat retòrica, tanta arquitectura verbal per acabar dient: "que us penseu..."? Doncs sí... o no. El que és innegable és el contrast de registres. Ferrater busca destacar aquest vers, estratègicament situat a l'equador del poema (el 7è de 14 versos). Les conseqüències d'aquesta frase reproduïda en estil directe, van més enllà de les raons estrictament formals: "que us penseu doncs que amb crits...", més enllà de marcar un canvi de registre, està introduint una nova veu lírica, creant així una dimensió de polifonia poètica. Per un moment la veu que formalitza la realitat del poema deixa de ser externa i es situa a un nivell que podríem dir "intradiegètic". És lícit pensar que està parlant un personatge del poema i que, per tant, s'està dirigint a un auditori concret (i que, doncs, es pressuposa que hi ha altres personatges). Hipotèticament, aquest personatge que parla pot ser que es dirigeixi a cridòria exterior.

Continua el vers 8: "Llavis de teia, la vella ha parlat". Torna a ser un vers bímembre constituït de dues parts simètriques que s'expliquen mútuament. La teia és la fusta de pi. "De teia" és una aposició que complementa "llavis" metafòricament. Pel que fa a l'altra part del vers --"la vella ha parlat"--, ens confirma l'entonació bíblica d'aquest vers, com una sentència filosòfico-moral. "La vella ha parlat" és una afirmació d'autoritat, amb explícits ressos oraculars, suggerint que el que ha dit abans té una transcendència que està fora de la comprensió humana. Però el que ha dit, la seva revelació amb finalitats transcendents o salvadores, és, simplement: "que us penseu doncs que amb crits fareu mes feina?". Els dos versos 7 i 8 s'anul·len mútuament. Es desprèn una ironia poètica d'aquest desajustament. L'expressió de la vida quotidiana, arrelada a l'experiència de cada dia "que us penseu..." està molt per sota de l'horitzó d'expectatives que genera "la vella ha parlat". Amb tot, però, la renovada dignitat del to discursiu de "la vella ha parlat" ens obliga a rellegir el vers 7, i intentar trobar en "que us penseu..." la cita cèlebre d'algun passatge clàssic de la literatura. Molt em temo que no és així.

"El carreter de cuir s'escriu i crida". Aquí ens apareix el conductor del carro que puja per l'empedrat: el carreter. Aquesta aparició força tardana, fa que pugui passar per alt al lector que aquest "carreter" és el que condueix el carro guiat per mules a través "del camí fondo". A més, aquest vers ens dona més informació: el que transporta el carreter és el "cuir", i per tant els "bocois" que apareixien abans, contenen aquest

material. El carreter de cuir fa precisament allò que desaconsella la vella de veu oracular, perquè “s’escriuix i [sobretot] crida”. És interessant el verb “s’escriuix” perquè tant pot aplicar-se a “carreter” com a “cuir”. Prendre “cuir” com a subjecte implicaria acceptar la metonímia que és el cuir que s’escriuix (es contreu fent soroll) pel carreter i que el carreter “està fet de cuir”. Emprar el sentit recte de “s’escriuix” implica traduir-lo per “commoure’s per alguna cosa”. En aquest cas el carreter es commouria per alguna cosa que no sabem i cridaria en conseqüència. Sigui com sigui, la qüestió és que el carreter crida quan la vella (icona de saviesa) ha aconsellat el contrari: “que us penseu doncs que amb crits fareu més feina?”.

El “pecat” o la baixesa moral del crit inoportú indica feblesa, i això provoca en la vella un sentiment de felicitat o, per ser més precisos, de superioritat. Per això el vers 10 és: “flametes blaves: la vella que riu”. Aquí tornem a trobar un vers bimembre, on un signe de puntuació sembla marcar una cesura entre dos emistiquis de 4 + 6. L’estructura és similar als altres casos que hem comentat: una de les parts serveix d’aclariment per a l’altra, en una mena de disposició complementària. La interpretació es recolza en la imatge poètica. Aquest vers, relacionant-lo amb els versos anteriors, podria traduir-se així: la vella esclata a riure en una conflagració de flames blaves, que inflamen el “cuir” (símbol del carreter). La felicitat s’encén amb els errors o la inferioritat dels altres.

“Peta el fuet mullat com una llengua” (vers 11). Aquesta comparació també és una de les imatges més líriques del poema per la seva fortuna visual. Aquí s’està recuperant la imatge del carreter que dirigeix el comboi. Aquest fa petar el fuet, amb un soroll sec, que el poeta insisteix a veure com una verbalització el·loquent d’alguna cosa, ja que “peta [...] com una llengua”. En aquests sentit s’estableix una analogia entre llengua i fuet, on fue té el referent i la llengua és la imatge transportada. L’associació entre llengua i fuet és possible si tenim en compte el conjunt de coincidències formals que tenen en comú la llengua i el fuet: la forma sinuosa, el xisclet que fan en “petar”, etc. Però, amb tot, el fuet ha de ser mullat perquè sigui més factible i còmoda l’analogia. Per això l’adjectiu “mullat” fa la funció receptiva o d’encaix per adaptar millor les dues imatges. En un altre ordre de coses, la recuperació del fuet gairebé al final de la composició, reordena l’estructura mental dels elements del poema. El fuet posa en relació la imatge fragmentada del carro, les mules, els bocois i el carreter. Això legitima la possibilitat d’afirmar que estem davant d’un poema cubista.

“Obro els ulls. Veig la cara de l’instant” (vers 12). El primer hemistiqui de quatre síl·labes, “obro els ulls”, té un paral·lelisme amb els versos del *Cant espiritual* de Maragall:

i quan vinga aquella hora de temença
en què s’acluquin aquests ulls humans
obriu-me’n senyor uns altres de més grans
per contemplar la vostra faç immensa

Les coincidències són explícites, encara que la significació o el “to” tinguin una direcció totalment diferent. Maragall parla de quan “s’acluquin aquests ulls humans / obriu-me’n senyor uns altres de més grans” amb la finalitat de “contemplar la vostra *faç*” que en Ferrater es tradueix per “la cara de l’instant”. Deixant de banda a Maragall, l’“obro els ulls” de Ferrater suggereix que fins aquest moment, durant els 11 versos anteriors, els hagi tingut tancats. En aquest cas estaríem plantejant una recitació interior: el poeta ha parlat per a si mateix, cap a les seves cavitats més profundes. També pot indicar una actitud reflexiva o memorística: Ferrater, el poeta de l’experiència, fa l’esforç mental de recordar un moment del passat i tanca les parpelles en un acte de concentració. Potser està intentant recordar la vella que crida “que us penseu doncs que amb crits fareu més feina?” i que sembla sortir d’un record vital. En un altre ordre de coses, en un sentit molt diferent del que hem interpretat, es pot llegir en el vers 12 una cosa completament diferent. “obro els ulls. Veig la cara de l’instant” és el moment del naixement. El títol del poema és *Naixença*, i com és sabut, en els poemes de Ferrater, el títol sempre té l’última paraula. Si el poema vol reflectir un naixement, encara que sigui a un nivell de consciència superior, és a partir del vers 12 on es produeix el part, on apareix la consciència de l’exterior i, per tant, del lector. En aquest sentit podem recuperar la comparació amb el *Cant Espiritual* maragallià i dir que els dos passatges que contrastem, al·ludeixen al naixement. Això sí, però, es tracta de naixements diferents. En Maragall és un naixement espiritual com a conseqüència de la mort material, i, en canvi, en Ferrater, com a molt, podríem parlar d’un naixement o una recuperació de la consciència. Tornant al vers 12 de *Naixença*, sembla com si, fins aquest moment, el poema s’hagués dirigit a l’interior, a una recitació privada, com si es trobés en el llinar de la vida intrauterina, encara dins la placenta i, per tant, té sentit que no surti a l’exterior fins al final. Obrir els ulls, en aquest correlat de coses, significa el moment de néixer en sortir del ventre matern. Quan neix l’infant obre els ulls i plora, sense veure res, encara. Justament, el primer acte vital que fa el nadó, és cridar, que és la inferioritat moral del pecat assenyalada per la vella: “que us penseu doncs que amb

crits fareu més feina”. Així, néixer, en una lectura trascendentalista, implica pecar; significa el primer error en la línia edípica o existencialista en què venir al món és la causa original del destí tràgic de l’individu.

El vers 13: “Ho conec. Sé quan sóc, tornat a néixer” trenca l’esquelet sil·làbic del poema construït amb el patró 4 i 6, ara amb uns accents a la tercera, sisena, vuitena i desena síl·laba. Aquí apareix la idea de “renaixement” que implica un naixement a un altre nivell de consciència. És el trencament de l’esquema sil·làbic un “trencar aigües”? Seria sobreinterpretació afirmar-ho, però es pot apuntar. Amb això arribem al darrer vers del poema, el catorzè: “Rodolo, placentós, pel segle tretze”. Hi ha un doble joc intencionat amb la paraula “placentós” que per una banda indica el “plaer” que li suposa “rodolar pel segle tretze”, però per l’altra, i en sintonia amb l’actitud natal del poema, “placentós” invoca el terme “placenta” que indica la condició anterior a la “naixença”. Aquesta segona interpretació té efectes sobre el significat del “segle tretze”, un símbol força ambigu i enigmàtic en el poema. Des de la posició contemporània en què s’escriu el poema *Naixença*, és a dir, en plena dictadura franquista i repressió de la cultura catalana, aquest passat mític del segle tretze sembla un estat tan primordial o allunyat que sembla fins ser anterior a la vida, o el que és el mateix, sembla pertànyer a la “placenta”, és a dir, a una mena de passat mític que malgrat saber que hem viscut, no podem recordar. Aquesta és la influència que té la paraula “placentós” sobre el “segle tretze” i d’això se’n deriva aquesta interpretació.

El comentari minimalista a través d’una anàlisi pautaada amb deteniments a cada vers que hem fet fins ara té l’avantatge de veure aspectes molt concrets i precisos però té l’inconvenient de no permetre’ns una visió de conjunt. En el poema, l’últim que comentàvem del “segle tretze” té unes conseqüències d’abast general que afecta les relacions internes i a les correspondències entre imatges i paraules. “El segle tretze” es troba al final de tot el poema. Són les paraules amb què acaba la composició. Aquesta espera prorrogada fins al final li dóna una funció renovadora de tot el poema i, fins a un cert punt, obliga a una revisió de tots els versos que el precedeixen, com si el poema “naixés” a partir d’ell o que es produís un renaixement del poema just en el moment de la seva fi. El marc històric del “segle tretze” modifica l’imaginari d’algunes paraules anteriors, que abans no tenien aquesta dimensió històrica: “l’empedrat”, les “rodes d’un carro”, les “mules”, el “carreter de cuir”... totes elles són imatges d’un món antic o arcaic. Amb això, també redescobrim en el poema paraules d’una etimologia medieval:

“bocois”, “heràldic”, “alicorn”... que no ens han d’estranyar tenint en compte els coneixements filològics de Ferrater.

Hi ha una altra característica formal que potser passa desapercebuda però que és important per a la comprensió absoluta: aquest poema és un sonet. El fet que no hi hagi cap separació entre estrofes complica o fa més difícil la seva identificació. La composició té un total de 14 versos isosil·làbics, tots decasíl·labs. L’esquema mètric respecta, doncs, la tipologia àuria del sonet clàssic català. Ara bé, pel que fa a la rima, es tracta d’un esquema totalment lliure, o sigui, compost íntegrament de versos blancs. Això concorda amb la línia renovadora de la poesia catalana contemporània que s’allunya dels esquemes estàtics de la poesia clàssica. Hi ha una rima assonant en les terminacions dels versos 13 i 14 (“néixer” i “trefze”), que deixa una petita empremta, un record llunyà de la rima, quasi evanescent.

Finalment, i amb la intenció de fer una valoració de conjunt del poema, m’agradaria reprendre una qüestió formal que hem deixat apuntada al principi del comentari. Es tracta de la presentació semàntica amb una compostura marcadament cubista, com ja hem suggerit mentre fèiem l’anàlisi. Com veurem tot seguit, això encaixa amb algunes característiques del Simbolisme. Si tenim en compte que Ferrater és un poeta post-simbolista, té sentit que la forma cubista d’aquest poema tingui alguna cosa a veure amb el Simbolisme originari.

Hi ha estudiosos del Simbolisme que afirmen que hi ha una relació entre aquest moviment literari i algunes formes de la pintura d’avantguardes. György M. Vadja afirma que el Cubisme pictòric és d’autor d’alguns conceptes estètics procedents del Simbolisme. Per entendre perquè, hem de llegir l’article de Vadja: “The structure of the symbolist movement”. Aquí, l’autor localitza la influència del simbolisme literari en dos corrents pictòrics, l’Impressionisme, per una banda, i de l’altra, que és la que més ens interessa, el Cubisme.

The transposition of the [symbolist] method in the fine arts can be seen in the Cubism of the beginning of the twentieth century, which reduced the natural shapes of the body to geometric forms. The equivalent in the fine arts of the emotional sentimental-moody Symbolist trend was Impressionist painting and sculpture⁵⁴.

La doble influència pictòrica del Simbolisme (sobre l’Impressionisme i el Cubisme) és correlativa a les dues faccions que el mateix autor distingeix en la literatura

⁵⁴ VADJA, György M. “The structure of the symbolist movement” dins de Anna BALAKIAN, *The symbolist movement in the literature of European languages*, Budapest, Akademiai Kiado, 1984.

simbolista. Vadja diferencia dues línies poètiques: Per una banda tenim el simbolisme per excel·lència que és el de Baudelaire, Mallarmé, Valéry i Babita. Aquest seria el simbolisme abstracte d'arrel intel·lectual, el més influent en les formes artístiques i literàries del segle XX. En aquest cas, la influència del simbolisme abstracte seria la que repercutiria sobre el Cubisme. Per una altra banda hi ha, segons Vadja, un segon tipus de simbolisme influït per la branca del Romanticisme alemany de Rilke i que estaria format per Verlaine, Rimbaud o Semain, entre altres. Es tracta d'una lírica amb un èmfasi molt musical, deutor de l'empremta de Wagner i amb una deriva sentimental relacionada amb la consciència de ser *poètes maudits*. Aquesta branca més mel·lòdica i no tant conceptual és la que, segons Vadja, influencia una pintura Impressionista, molt més acolorida i emotiva.

Aquesta visió de György permet justificar que el poema *Naixença* es qualifiqui com una composició cubista, ja que, Ferrater, com a poeta post-simbolista, assumeix gran part de les característiques del moviment literari de finals de segle XX. En *Naixença* l'experiència cubista es veu perquè el poema fragmenta la unitat visual en una experiència múltiple i escòpica, ambigua i contingent, que enlloc de concentrar la realitat en formes unívokes, fa allò que sol fer la bona literatura: crear nous significats i no decantar-se per cap, suggerir més que no pas dir, pensar més que no fer, ser potència inexorable enlloc d'acte particular o concret.

I mare lluna plora estrelles

Captard. MARTÍ POL

3. EL «CORRELAT OBJECTIU» I LA METÀFORA, VASOS COMUNICANTS DELS MONS LITERARIS I ARTÍSTICS

3.1 El context: espai vital de la metàfora

Parlar de la metàfora és fer un recorregut de la deriva de la imatge en la història de la filosofia i de l'art. Recórrer a Plató és una parada obligatòria en aquest trajecte. Al principi hem començat dient que el llenguatge havia sorgit en una funció ritual per recrear els objectes de la realitat. Per tant, hi havia una unitat original (si es vol, "màgica") entre la paraula representada i l'objecte referenciat. Pronunciar el nom de l'avantpassat en la cultura de Longshan era vivificar-lo. Les paraules tenien un poder màgic perquè tenien la capacitat d'invocar i "fer presents" coses que no hi eren o que romanien invisibles. Es podria dir, doncs, que hi ha un origen metafòric en el llenguatge, perquè, ontològicament, afirmar la unitat entre el nom i la cosa suposa alhora acceptar la seva negació "literal" per poder recrear-la figuradament, i això és una metàfora. Dir "això és allò" és una proposició metafòrica perquè té la funció de crear una identitat entre dues coses. El llenguatge inicial es construeix establint identitats entre les coses materials i els noms que les designen. Per tant, el sentit primordial de la funció lingüística no és ser la realitat sinó recrear-la, fer-la present, o en altres paraules, construir un model, una còpia identitària de la realitat, aquesta concepció està profundament influenciada per la filosofia platònica. Amb això no estem defensant que el llenguatge original fos una formulació metafòrica. Creiem que en el primer bloc ha quedat prou establerta la relació entre la metàfora i el llenguatge. Aquí, l'únic que suggerim és que el llenguatge es pugui considerar, en el seu origen, com una voluntat per construir una còpia de la realitat i, per tant, que aquesta sigui presa com a model.

Com diu Octavio Paz:

los especialistas parecen coincidir en la naturaleza primariamente mítica de todas las palabras y formas del lenguaje". La ciencia moderna confirma de manera impresionante la idea de Herder y los románticos alemanes: «parece indudable que desde el principio el lenguaje y el mito permanecen en una inseparable correlación... ambos son expresiones de una tendencia fundamental a la formación de símbolos: el principio radicalmente metafórico que está en la entraña de toda función de simbolización» Lenguaje y mito son vastas metáforas de la realidad.⁵⁵

Plató és el primer filòsof a escriure, a diferència del seu predecessor, Sòcrates. Això vol dir, des del primer moment una acceptació de l'escriptura i del llenguatge. D'una manera molt subtil Plató sembla ser conscient de la funció simbòlica del llenguatge perquè en els seus textos s'expressa simbòlicament a través de mites. Per

⁵⁵ PAZ, Octavio. *Op. Cit.* p. 34.

exemple, el mite de la caverna, un dels que ocupen el centre de gravetat de la seva filosofia, podria ser vàlid també per una teoria del llenguatge sobre la metàfora: les ombres dels objectes no són els objectes, el que ens sembla que és real no ho és. Amb tot el que hem dit fins ara, podríem prendre “el mite de la caverna” com el símptoma que descrivia Paz de que: “al cabo de los siglos los hombres advirtieron que entre las cosas y sus nombres se abría un abismo”⁵⁶. Hi va haver un moment en què els primers usuaris del llenguatge van adonar-se de la contingència d’aquest, o sigui, de que les paraules no volien dir res en si mateixes, sinó que eren una convenció establerta per ells mateixos. Doncs bé aquestes fases que hem descrit detingudament en el capítol 1.1, poden explicar-se a partir del “mite de la caverna” de Plató. La primera fase d’ús ritual del llenguatge definida per la confiança amb les paraules i la seva identitat amb “la cosa” pot comparar-se a l’etapa de credulitat dels presoners, els quals confien en què les ombres que veuen són vertaderament els objectes en si mateixos. En canvi, s’obre un “abisme” entre el mot i la cosa quan aquests presoners s’alliberen i veuen els objectes reals, les ombres dels quals només són projeccions.

Aquesta lectura del “mite de la caverna” ens permet fer una cert paral·lelisme amb la història del llenguatge segons Paz, on el llenguatge es pot metaforitzar amb una “ombra” de la realitat. Fins i tot, podríem arribar a dir, que la polisèmia serien les diferents ombres que surten d’un objecte, quan aquest és enfocat per llums (en el nostre cas, contextos) diferents. Seguint aquesta argumentació, el que faria la metàfora seria enfocar una paraula des d’un angle determinat per generar-li a la paraula una ombra que no és la que li correspondria en aquell context determinat.

Deixant de banda aquests símls amb Plató, ara intentarem explicar perquè és tan important la relació entre la metàfora i el context. Ontològicament, podríem dir que la metàfora opera al nivell de la realitat negant-la, ja que el que s’afirma metafòricament no és allò que es diu, sinó una altra cosa que està més enllà. La metàfora sempre porta fins a on som nosaltres, objectes o nocions que vénen de molt més lluny, o que si més no, no són visibles en aquell moment (per això la metàfora és l’objecte transportat). D’aquí el seu “exotisme” i la sorpresa que suscita (Briosi es refereix a la metàfora com un *shock* perceptiu). La metàfora ens sorprèn perquè no la veiem, sinó que ve de mons allunyats. És allò que ens era invisible i que de cop se’ns ha fet present. La translació del sentit, el seu aparell logístic, funciona a través d’un canvi de context lingüístic.

⁵⁶ Ibid. p. 23.

Bobes ha vist això d'una manera molt transparent: “en todas las expresiones el espacio y las relaciones espaciales constituyen claves metafóricas”⁵⁷. La necessitat de recontextualitzar-se és el que pot explicar la importància de l'espai que afirma Bobes. En aquest sentit, la metàfora realitza una operació de “recontextualització”, ja que, el seu mecanisme consisteix en emprar una paraula que en el seu context habitual té un significat, i canviar-la, o millor dit “transportar-la” a un altre context, on el seu significat deixa de ser l'habitual i passa a tenir-ne un de nou. A més, a aquesta translació a nivell lingüístic es sincronitza a una altra translació; la translació que externalitza una configuració del món interior i que per tant, fa un salt qualitatiu de “dins/fora”. La metàfora subjectiva opera en aquesta direcció, com ja hem assenyalat en capítol 2.1. A través de l'expressió metafòrica, es fan intel·ligibles alguns dels continguts interiors i personals del subjecte, i en certa manera, s'arriba a donar “aparença” (enara que sigui “aparença verbal”) a realitats abstractes que no tenen consistència. La següent afirmació de Bobes té aquest enfocament:

La concreción del lenguaje metafórico fija ideas y da forma al mundo espiritual o discursivo, que sería difícil de expresar directamente por falta de un imaginario propio, mediante analogías, paralelismos, comparaciones, etc., en las coordenadas espaciotemporales necesarias.⁵⁸

La importància de l'espai és, a primers efectes, el que dóna nom al concepte de metàfora. La translació del sentit és un dels sistemes de funcionament d'aquesta figura retòrica. A nivell pràctic, trobem forces exemples de contextualització. Els més bàsics són els que responen a les necessitats d'ordenació social. Per exemple “ciudadants de classe alta” o expressions com “altesa” són metàfores lexicalitzades (catacrexis) que indiquen el posicionament en la jerarquia de promoció social. Això ens indica el contingut abstracte de la metàfora des de bon començament. Les formes d'organització patriarcal de la societat tenen una antiguitat mil·lenària, per tant, aquestes metàfores sorgeixen en temps molt anteriors i això indica que des de bon principi la metàfora és una eina al servei de les necessitats abstractes de la ment humana. L'estructura del poder respon a les formes d'organització social de l'individu, i les metàfores que li donen forma no poden sinó que sortir de la facultat imaginativa de la ment. Esmentar la qualitat abstracta de la metàfora exigeix posar sobre la taula les prerrogatives

⁵⁷ BOBES, Carmen. *Op. Cit.* p. 20.

⁵⁸ *Ibid.* p. 114.

epistemològiques a què respon la configuració del coneixement. Això que hem dit deturadament en el bloc anterior, ara ho podem relacionar amb el tema de l'espai.

La metàfora, hem dit opera a nivell espacial, i d'aquí el seu nom que significa "transport o translació". El "salt" epistemològic que comporta la metàfora només es pot fer amb una translació, que és el mateix que un canvi de context. Dir "la teva veu [...] un riu de vida fosa" com diu Màrius Torres en el poema *Lorelei* genera una sorpresa perquè se n'obté un canvi de context que transmuta el valor d'unes paraules que ja no signifiquen el mateix que significarien en un context habitual. La densitat metafòrica és aquí multiplicada, ja que trobem dins de la metàfora principal (la veu és un riu) una metàfora secundària (riu de vida fosa) que afegeix complexitat retòrica i bellesa estètica. En la metàfora "la teva veu [és] un riu ..." el sentit és ric en matisos. La veu s'identifica a un riu per la seva sonoritat. La metàfora secundària "de vida fosa" afegeix un matís al "riu", que indirectament repercuteix a "la veu". El riu està compost per aigua, que és l'origen de la vida. L'operació metafòrica és la que atorga a la vida la qualitat de "fosa" quan, en el sentit literal, l'adjectiu *fosa* anava associat a l'aigua del riu, no a la vida. Aquest tipus de metàfora segueix l'esquema de si A és B (el riu és aigua *fosa*) i A és C (el riu és vida) aleshores C és B (la vida és aigua fosa). A més, fosa té una connotació afegida, que és el toc mortuori del poema. La veu és una *veu* de *vida fosa*, o sigui el darrer sospir d'alè vital. Aquesta característica posa el poema en relació amb els clàssics i el tòpic del ritual aquàtic de la mort. Com deia Manrique: "nuestras vidas son los rios / que van a dar en el mar", o fins i tot la novel·la de Jaume Cabré *Les veus del Pamano*, on el soroll del riu pronostica que la mort del qui l'escolta és propera.

La bellesa estètica d'aquesta frase prové de la imatge que cristal·litza gràcies a la metàfora, i ens permet entendre perquè la metàfora s'anomena *translació*, doncs, és el pont que ens permet salvar la distància que separa la paraula de la imatge i les uneix amb un al·leació que la ment difícilment pot oblidar. Però el més important de tot, per a l'èxit de la metàfora, és la creació d'un context adequat. ¿Per què Màrius Torres compara la veu amb un riu i no amb un *llorer*, o amb un *astre* o amb qualsevol altre objecte tradicionalment poètic? Perquè aquestes opcions no formen part del context de riu. La metàfora en aquest sentit té un doble caràcter. El que és *transportat* ha de poder ser també *transefrible* al referent assignat. Del contrari es produeix una pèrdua de sentit que pot malmetre la metàfora i, per tant, és probable que no acabi cristal·litzant la imatge. Per exemple, si diem, "la teva veu és un capvespre" malgrat l'aparença poètica que té aquesta expressió, aquí no hi ha cap analogia ni cap categoria similar que

relacioni “veu” amb “capvespre” (a no ser que el context acavés justificant aquesta possibilitat). Un grau més seria dir “la teva veu és un pardal”. Aquí ja estariem comparant per semblança la veu amb el refinament agut del cant d’un ocell com és el pardal, tot un clixé poètic, encunyat sobretot en la literatura espanyola romancera (el *ruiseñor*). En el cas de la metàfora de Màrius Torres, el riu podria ser identificat metafòricament també amb una *cascada*, amb una *allau* o amb una *tempesta*, perquè són mots que poden abandonar el seu context i ser transferits al nou context de “riu” sense que això desautoritzi el sentit visual de cap de les dues paraules. Això és perquè ambdues tenen atributs comuns que les converteixen en aliades potencials. Màrius Torres identifica la “veu” amb un “riu” perquè el riu és un discurs d’aigua o, si anem més enllà, perquè el riu és la veu de la Natura. En un altre sentit, la veu i el riu són aptes per a la metàfora perquè tenen en comú una característica que els fa comparables: que són una qualitat essencial per a la supervivència. Dit d’una altra manera, els dos mots, *veu* i *riu* són imprescindibles per a la vida. L’aigua és un dels motors vitals que necessita tot organisme per a subsistir. Quan Màrius Torres identifica la veu amb un riu està dient que el llenguatge (i concretament el llenguatge poètic) assoleix una funció tan important com l’aigua per al desenvolupament de la vida. Així, per mitjà de la metàfora, la veu, és a dir, el referent, automàticament adopta tots els atributs del “riu” que li són *transferibles*. En el tercer i últim grau, veu i riu tenen una altra equivalència com a mitjans de comunicació. La veu comunica paraules, emocions o coneixements, entre moltes altres possibilitats, però un riu també és un mitjà de comunicació. Els cursos fluvials han estat tradicionalment vies d’intercanvi comercial entre comunitats i civilitzacions, fet que els ha convertit en aparells de gran importància per al progrés civilitzador.

En afirmar que la veu és un riu, Màrius Torres estava posant de manifest tots els sentits connotables dels contextos (o camps semàntics) de riu i de veu. Aquests s’estructuren en nivells de sofisticació, que van del més evident al més subtil. Aquí nosaltres n’hem destacat tres: 1. El principi fònic de la veu i del riu, 2. La necessitat vital de la veu i del riu o bé el seu origen biològic, i 3. Ambdós són mitjans de comunicació. Aquests significats connotats de la metàfora reforcen la viabilitat d’aquesta, i en tres sentits diferents ajuden a cristal·litzar la imatge associada a la paraula “veu”. La diversitat de sentits de la metàfora no és causa de confusió sinó més aviat una garantia de comprensió i és causa d’un portentós enriquiment literari. Segurament trobaríem més sentits possibles a la identificació “veu-riu” dels que aquí

hem posat, ara bé, la direcció del poema sovint s'encarrega de potenciar una de les lectures latents entre les altres.

3.2 El «correlat objectiu»: mecanisme interdisciplinari d'influències artístiques

Fins ara hem parlat de context en relació a la metàfora com una propietat de domini exclusiu, com si només pertanyés a la metàfora el dret de servir-se d'aquest concepte. Tant la metàfora com el context, o potser precisament perquè es basa en el context, són extrapolables a moltes altres categories estètiques, no només en literatura. Podem parlar de metàfora en ple territori de les arts plàstiques, com en un quadre o en una escultura. Podem afirmar perfectament que "El Jurament dels Horacis" de David és una metàfora del sacrifici privat en detriment del bé públic, del compromís familiar en detriment del benefici estatal. Si ens hi fixem aquest és exactament el recorregut del moviment metafòric: convertir quelcom particular en una afirmació universal. Tothom sap que el quadre de David, que s'ambienta en el passat de la Roma clàssica, no té res a veure amb l'expressió de la Història fundacional de l'Imperi Romà, sinó que més aviat és una al·lusió a l'origen de l'Imperialisme napoleònic francès. El pintor-poeta (al capdavall, gestor de significats) utilitza un referent com a excusa per parlar d'una altra cosa. David, no té cap interès real per narrar la història dels tres romans de la família Horaci que s'enfrontarien als tres albans de la família Curiaci. L'evocació del passat mític era una manera efectiva per parlar d'un present que s'estava mitificant però per al qual encara no hi havia un imaginari establert. D'aquesta manera, a falta de referències immediates en el seu propi context, David va anar a buscar un símil del passat que fos intel·ligible per la comprensió del seu temps. Certament, qualsevol ciutadà francès que l'any 1784 es passegés pel Saló al Louvre i veiés aquest quadre, pensava automàticament en els fets revolucionaris que s'estaven succeint, just abans del 14 de Juliol de 1789. El context polític i social en què es va pintar aquest quadre li donava un significat connotat al context pictòric intrínsec del quadre.

El mecanisme que en aquest cas posa en pràctica David pot ser comparat al funcionament del correlat objectiu formulat per T.S. Eliot, que no és sinó que una determinada aplicació teòrica de la metàfora. De fet, té sentit parlar del correlat objectiu

en el camp de la pintura perquè, tot i que el concepte literari va ser definit per Eliot, l'expressió original va ser primerament formulada per Washington Allston (1779 – 1843) l'any 1840 en el camp de la pintura. A part de pintor i poeta d'inspiració romàntica (va preconitzar el romanticisme americà), Allston va escriure un tractat sobre estètica on apareix la seva formulació de “correlat objectiu”. Es pot trobar aquest terme a l’“Introductory Discourse” dins el *Lectures on art*. Allston defineix *objective correlative* en una dimensió general de context artístic. Per a ell, un correlat és el context extern que incideix i determina un altre objecte que està condicionat per a tots aquests. Però, a més, de la mateixa manera que els factors externs condicionen un objecte també extern, aquest objecte extern alhora condiciona o es manifesta internament dins la nostra ment, activant la idea que li dóna entitat real. Allston diu: “Hence, the presence of some outward object, predetermined to correspond to the preexisting idea in its living power, is essential to the evolution of its proper end – the pleasurable emotion”⁵⁹.

Eliot s’inspirarà en aquesta afirmació per a elaborar la seva pròpia teoria sobre el correlat objectiu. L’interès de la teoria d’Allston es dedueix de dos punts. En primer lloc, quan afirma les relacions entre les coses i el seu entorn, està posant les bases per a la teoria de les analogies i de les reciprocitats entre les coses. Això alhora afecta la metàfora ja que la seva funció és establir les semblances que hi ha entre els objectes estètics. A més, la teoria del correlat objectiu d’Eliot consistirà explícitament en aquestes analogies. En segon lloc, l’altre punt d’interès en la teoria d’Allston es troba en el trànsit extern – intern entre els objectes i la ment. Quan afirma: “some outward object [...] correspond to the preexisting idea” està subscriuint la teoria platònica del coneixement que es reprèn en l’idealisme romàntic. Per tant, a més de que la teoria d’Allston ens recorda molt a les bases teòriques de la metàfora, també hi trobem moltes ressonàncies del que és la teoria filosòfica del coneixement, important també per la concepció del sistema metafòric.

El correlat objectiu d’Eliot parteix d’aquesta base per reformular-se en una dimensió específicament literària. Essencialment el que fa el correlat dissenyat per l’autor de *The waste land* és evocar un sentiment o objecte poètic a parir d’un altre que li és anàleg. És, per tant, una forma d’emascarament o d’objectivació poètica on el

⁵⁹ SORIA, Regina, “Washington Allston’s Lectures on Art: The First American Art Treatise” dins *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol18, No. 3 (Mar, 1960) pp. 330.

que es vol expressar no és directament referenciat sinó que s'amaga sota una figura equivalent. La definició àmpliament coneguda d'Eliot és la següent:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.⁶⁰

Aquesta tècnica va acabar de desplaçar la concepció romàntica que el poema ha de ser una forma d'expressió personal. El correlat eliotià permetia al poema transgredir el caràcter concret d'una emoció per tal d'esdevenir un arquetip universal que representés aquell sentiment de forma absoluta. Això s'aconseguia amb un distanciament entre el poeta i els sentiments, que es formalitzava amb un desdoblament de la veu del poeta en una o múltiples identitats líriques que el protegien de la identificació sentimental. El que passa quan el poeta es distancia dels sentiments particulars, és que deixa de veure'ls com a fenòmens propis que només li han passat a ell, i els percep objectivament com a arquetips susceptibles a ser experimentats per tots i cada un dels subjectes de la seva mateixa condició, la humanitat. D'aquesta manera, a través de l'objectivació, allò que semblava concret, particular i exclusiu d'un sol individu, és convertit en una experiència comuna, col·lectiva i universal. Per aconseguir aquest efecte d'universalitat que promociona entre les altres virtuts poètiques, T.S. Eliot, és essencial la formulació lírica. El correlat objectiu, es tracta, per tant, d'un exercici de presentació formal. L'objectivació s'aconsegueix evocant una realitat externa que conté aquells mateixos elements que el jo poètic vol expressar. D'aquesta manera els poemes que es configuren com un correlat, consten d'una descripció on es caracteritza l'objecte poètic i una posterior identificació, on la veu lírica busca confondre's amb aquesta alteritat que li és anàloga. L'interessat per al nostre estudi, és que el mecanisme que ha de posar en funcionament el correlat objectiu, es basen amb el patró de la similitud, i són bàsicament la metàfora i l'analogia.

La teoria d'Eliot és més descriptiva que no pas creativa, és a dir, que consisteix en l'observació i la descripció d'uns determinats processos, més que no pas en la creació d'un nou procediment teòric per crear poesia. Dit d'una altra manera, els correlats objectius existeixen molt abans que Eliot en formulés la teoria estètica a principis del segle XX. Exemples de correlat objectiu a la manera d'Eliot en trobem

⁶⁰ ELIOT, T.S. "Hamlet" dins *Sobre poetes i poesia*. Barcelona: Columna, 1999, p. 45.

molts en els grans poetes occidentals. L'*Albatros* de Baudelaire, en seria un. En aquest poema, la veu lírica evoca un gran albatros que ha caigut a la coberta d'un vaixell i a causa de les seves grans dimensions no pot aixecar el vol. O sigui: les grans i poderoses ales que el converteixen en un dels grans amfitrions del cel, en un context altern, com és la coberta d'una nau de mariners, aquest gran avantatge es converteix en un inconvenient, i ha de suportar les mofes de la tripulació. Així, la imatge queda perfectament establerta, i la veu lírica pot identificar-se amb l'objecte poetitzat que li serveix d'alter ego o de correlat objectiu. En el cas de L'*Albatros* el significat del correlat seria el següent: el poeta, un ésser sensible l'esperit del qual ha comprès una realitat més elevada que la resta de la gent, es troba fora de context caigut en un ambient mundà, corrupte i vanitós on no es sent acollit, ja que ell és conscient de la procedència superior de l'ànima humana. Un altre cas universal de correlat objectiu a la manera d'Eliot és el de Gabriel Ferrater, on, en el poema *Literatura* la seva identitat lírica es transfigura en pop (semblança molt ben trobada, ja que aquest animal té tinta a la sang, com el poeta).

Aquests exemples de correlat, més explicat en el cas de Baudelaire, per veure'n el funcionament, i només apuntat en el cas de Ferrater, ens han de servir per veure com s'aplica en el cas del quadre de David. La configuració mental del "Jurament dels Horacis" respon a una clara estructura de correlat objectiu. Abans ja ho hem insinuat, però ara cal expressar-ho en el llenguatge d'Eliot: David situa un sentiment concret i particular, que és el compromís amb la nació francesa pre-revolucionària de 1784, i l'emascara o objectiva sota una aparença que li és anàloga però més sublim, ja convertida en un mite: el compromís familiar dels germans Horaci per defensar la ciutat de Roma davant els curiacis d'Alba Longa.

Amb això estem tornant el concepte de correlat objectiu al domini artístic d'on va sorgir, formulat per Washington Allston, però no només això, sinó que estem demostrant un principi estètic força interessant, que és que el correlat objectiu, com apèndix o escissió del corpus metafòric, forma part d'un sistema cognitiu d'abast ampli i genèric més que no pas d'una tècnica literària o pictòrica particular. És per això que en aquest apartat ens podem permetre establir relacions entre diferents disciplines artístiques, per demostrar l'amplitud creativa del pensament metafòric. Una de les peces clau en aquesta comparació interdisciplinària és el concepte de context. Com hem dit, la metàfora funciona a partir d'una translació de context, o dit de manera diferent, d'una translació de dues idees que es troben en contextos diferents i que l'abandonen per

fusionar-se en un de sol. La necessitat d'un àmbit contextual restringit i dissenyat explícitament per transmetre una idea o un significat concret és un tema que es troba en els orígens de l'art, però també en la base de la ciència metafísica i del coneixement abstracte.

Brian O'Doherty en el llibre fundacional de la museologia moderna *Inside The White Cube* (1973), exposa unes idees molt interessants que podem extrapolar per als nostres interessos. O'Doherty ens parla de com la disposició de les obres d'art condiciona la nostra percepció de l'objecte artístic d'acord amb les nostres estructures cognitives en el marc concret de museu modern. En aquesta obra, que té molt de filosòfic i molt de manifest, el context té una importància essencial, ja que determina la nostra manera de concebre el món. Llegint *Inside the White Cube* ens adonem d'alguns matisos no explícits però potencialment revelats, com ara la importància del context artístic en l'antiguitat.

En èpoques en què l'art anava agafat de la mà de la teologia o la religió, la concepció de l'obra artística no es podia entendre al marge de la visió metafísica del món. En aquest sentit, la simbologia era inherent a l'art, però no només això sinó que l'art era l'objecte en si mateix de la mateixa manera que el llenguatge era l'objecte en si mateix (com dèiem al principi citant a Octavio Paz). Per exemple, els visons pintats a les coves d'Altamira en forma de pintures rupestres no volien representar l'objecte sinó ser l'objecte representat, com si aquell acte de caça que primerament es pintava de forma virtual hagués de tenir una consecució a la vida real. El mateix passa amb la cultura artística de l'Antic Egipte. Els déus eren reals només en la pintura perquè només havien set vistos a través de l'art. Malgrat la metàfora ni el correlat objectiu no siguin possibles en la pintura primitiva, hi ha un aspecte que sí que era clau en aquestes cultures, el descobriment del qual tindria conseqüències incommensurables. El més important en l'art primitiu, molt més important que la pintura mateixa, era trobar el context adequat per pintar. Els faraons de l'antiga Egipte havien fet construir obres arquitectòniques de dimensions colossals per tal de trobar un espai prósper per a la pintura. Així s'havien construït les piràmides, grans complexes de pedra destinats a exercir de suport a una petita cambra subterrània on s'havia de situar l'art. Aquest fenomen impressionant també el trobem amb els pobladors del neolític. Milers d'anys abans del descobriment de la tela (que no era res més que la paret portable) si es volia pintar s'havia d'anar, efectivament, a allò que va substituir la tela: la paret. Els autors de les pintures rupestres també van anar a la recerca del context adequat. Això explica que

trobem restes de policromia en els espais més amagats de les coves, sovint en cambres molt difícils d'accedir, fins i tot per a escaladors moderns. Efectivament, l'art es definia pel context, i a nosaltres, sovint ens ha meravellat més el context monumental (la metàfora) que no les obres d'art que el seu interior conté.

En el pròleg de *Inside the White Cube* Thomas McEvilly diu, fent referència als contextos primitius dissenyats per a l'art:

tales espacios rituales son recreaciones simbólicas del cordón umbilical que antiguamente, en los mitos universales, unían el cielo con la tierra. [...] Al tratarse de un espacio en el que parece posible acceder a las esferas metafísicas más elevadas, debe protegerse de las manifestaciones del cambio y del paso del tiempo⁶¹

La necessitat de trobar espais que simbolitzessin altres coses són els primers indicis del pensament analògic i metafòric, que si bé avui dia és un instrument de la literatura, es va originar com a procés cognitiu i posteriorment en el camp artístic, com demostra que conceptes literaris com el *correlat objectiu* provinguin de préstecs del diccionari pictòric. Per exemple, les grutes neolítiques i les piràmides són representacions de l'espai uterí. Aquestes últimes tenen forma d'úter invertit. El fet que tant les cavernes del neolític com les piràmides egípcies serveixin per a funcions rituals a l'interior de la terra, evidencien un interès per a l'experiència d'un retrobament matricial, que en el cas de les tombes faraòniques seria la solució d'un renaixement com a etapa successiva a la mort en forma de *regresus ad uterum*.

L'art de les avantguardes del segle XX és plenament conscient de la importància del context per a dotar de simbologia a l'objecte artístic. El moviment Dada promogut per Marcel Duchamp i els seus *Ready mades* són una mostra del que succeeix quan s'amputa amb una mena de cesària artística un objecte del qual s'extreu una part essencial per aïllar-la en un context completament diferent. *La font* (1917) o *Roda de bicicleta* (1913) són exemples d'aquest procés artístic. D'aquesta manera s'acaben obtenint objectes que no són sinó que metàfores, però metàfores sense sentit o metàfores buides, perquè eliminen el seu referent contextual i no en proporcionen cap de nou, a banda del *buit*. Simplement s'aïllen.

El llenguatge surrealista també treballa amb la descontextualització d'objectes a través de la manifestació del subconscient oníric. D'aquesta manera els quadres de Dalí o de Bréton estan plens de nous objectes, que responen més que a una creació directa, a

⁶¹ O'DOHERTY, Brian. *Dentro del Cubo Blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC, 2011, p. 7.

una gestió per part del poeta que posa en contacta fragments de contextos diferents. Igual que passa amb els *Ready mades*, s'arriba a objectes metafòrics que estan molt a prop del poema visual.

En aquesta cronologia de la metàfora i el correlat objectiu en la seva aplicació artística, ens hem deixat per explorar un episodi molt interessant. A finals de segle XIX, el gran canvi que va experimentar la pintura, potser més important que el de les avantguardes, va ser la caiguda de la metàfora, el desencantament del seu conjur sobre l'art. Aquest canvi de signe en el llenguatge pictòric va ser el que va precipitar la ràpida evolució de la pintura independentment de les altres arts. Aquest fenomen es va donar, sobretot, amb els pintors Impressionistes. Ja feia temps que l'art estava utilitzant els mecanismes trencadors de la narrativa. Per exemple, Courbet i els realistes havien començat a experimentar amb la ruptura dels nivells ontològics. Per il·lustrar-ho, el seu quadre *L'atelier de l'artiste* genera un marc de *mise en abyme* pel fet de representar-se a ell mateix pintant el quadre, envoltat de models i curiosos. Un altre exemple d'aquesta escola és el pintor català Pere Borrell, el qual va pintar un quadre que sintetitza i projecta aquestes pretensions de reformulació del llenguatge pictòric. Es tracta de *Fugint de la crítica* (1874), on es representa un nen intentant sortir del quadre. La ruptura de l'ontologia va ser el primer pas en el llarg trajecte de l'evolució de la pintura. Com hem dit, van ser els Impressionistes els que van aprofitar aquestes innovacions per dinamitar les estructures tradicionals per aprehendre els quadres. Edouard Manet, pare del moviment, en va ser un dels actors principals. El gran canvi en la pintura que va preconitzar Manet anava dirigit no a una tècnica pictòrica en concret, sinó als mecanismes cognitius per concebre els quadres. Manet va eliminar la metàfora en l'art. En els seus quadres les coses deixen de tenir una significació metafòrica o literària, el seu contingut es literalitza, no hi ha retòrica, no hi ha significats transcendents afegits. Fins llavors la complexitat de l'art estava associada a la seva interpretació, que negava el que estava explícit formalment per buscar suggestions morals que anessin més enllà. La dificultat del que va fer Manet consisteix a fer el més senzill: unir el significat a la forma. El significat dels quadres era el que estava explícit en les formes pictòriques. La quintaescència d'allò literari s'havia tornat en allò literal. El vel que cobria l'art havia desaparegut: els nus eren nus reals, les morts, eren morts reals, la misèria era la misèria real... s'havia posat al quadre al nivell ontològic de la realitat. Un dels quadres de Manet que més il·lustra aquest canvi és *L'Olympia* (1865). Es tracta d'un nu que reproduïx els esquemes compositius del nu dels mestres clàssics, com ara Tizià o Rubens, però la

diferència consisteix en què ja no és cap al·legoria mitològica. La figura representada ja no és un *personatge* sinó una *persona*, el retrat d'una prostituta de Montmatre. Per entendre'ns, no és una Venus, sinó que té un nom habitual en les dones que exercien la prostitució: *Olympia*.

La metàfora va desaparèixer en l'art. La pintura va començar a abandonar un llenguatge literari que li era aliè, i es va començar a expressar amb els seus propis mecanismes estètics i cognitius. Això va costar més de 10 segles.

CONCLUSIONS

A la conclusió li correspon una tasca doble: per una banda assentar tot el que s'ha dit fins al punt, i per una altra, projectar tot aquest material cap a una direcció determinada, que sense negar el que s'ha afirmat, ho transcendeixi.

La primera tasca és més senzilla que la segona, però no per això és menys important. Fer un bon resum implica que s'hagi entès tot el que s'ha dit i que alhora es sàpiga sintetitzar de la manera més concentrada. Per a aquest treball, les conclusions suposen també l'oportunitat de donar coherència als diferents apartats o seccions que podien semblar segregats. El fet de que hàgim dividit el treball en tres blocs diferenciats comporta el risc de que les seves subdivisions tinguin més dificultats per dialogar entre elles. Certament, cada bloc l'hem dividit en tres capítols, amb excepció del tercer bloc, que només en té dos. En cap cas, però, hem pretès que aquests grans apartats funcionin com a calaixos independents amb objectius propis. Molt al contrari, hem volgut repartir l'estudi en tres blocs per enriquir el discurs diversificant-lo, però mai per generar perifèries allunyades d'un hipotètic centre de gravetat, que és l'estudi de la metàfora. Així, doncs, el següent resum pretén consolidar la visió unitària del treball, i insistir més en la relació entre les diferents parts, cosa que no hem pogut fer fins ara, degut a la focalització que exigia cada una d'elles.

Primerament, en el bloc que obre el treball hem volgut estudiar les relacions entre la metàfora i el llenguatge. Era indispensable començar d'aquesta manera, per entendre que la metàfora és un fet lingüístic, però que com a tal, constitueix un procés del coneixement. Per entendre aquesta característica dual de la metàfora, que és llenguatge però que alhora reflecteix un mecanisme cognitiu, hem separat el seu estudi en els dos blocs principals: el primer dedicat al llenguatge i el segon al coneixement. Reprenent l'ordre establert (un cop fet l'aclariment), en el primer gran apartat ens hem dedicat a estudiar la metàfora com a fet lingüístic. En el primer capítol d'aquest bloc hem explicat l'evolució del llenguatge de la mà d'Octavio Paz i paral·lelament, hem explicat les funcions de la metàfora en relació al llenguatge amb l'ajut d'alguns lingüistes, com Bice Garavelli, Michel Le Guern o Carmen Bobes. Això ens ha permès veure com la metàfora és responsable, en gran mesura, dels canvis que s'han produït en

la història del llenguatge. La nostra aportació, a mode de projecte d'investigació, ha consistit en relacionar les funcions de la metàfora amb els canvis històrics del llenguatge. La conclusió a on hem arribat, és que la metàfora va ser utilitzada com a eina per crear significats nous en les paraules (polisèmia) quan l'expansió del coneixement humà va fer necessari poder expressar nous conceptes que no tenien nom. Això, però, va evidenciar que el llenguatge no era unívoc i natural, sinó que constituïa una convenció, i que per tant era contingent. En conseqüència es va obrir una distància entre les paraules i les coses que designaven. Això, que abans no es concebia, ara es feia evident perquè una paraula tenia més d'un significat. Aquesta distància va suposar un progressiu abandonament del llenguatge utilitzat per a un ús ritual, que segons afirma Paz, era originari. El que hem proposat nosaltres, és que la metàfora, com a responsable d'aquest fenomen de separació entre les paraules i la realitat, va ser utilitzada per restablir l'ús ritual que ella mateixa havia condemnat a l'extinció. Això comportaria que la metàfora s'utilitzés per a l'abstracció amb la finalitat d'expressar aquelles realitats interiors de l'individu (ja es digui imaginació o espiritualitat) que d'una altra manera haguessin continuat inefables. Aquesta és la funció lingüística de la metàfora que defensa Bobes. L'esmentada restitució d'un llenguatge ritual de la manera que l'hem explicat permetria explicar l'abandonament del xamanisme i l'aparició de la poesia com a substitut diferenciat, però aquesta tesi ja formaria part d'un altre treball.

En el següent capítol ens hem encarregat de fer la definició etimològica del terme "metàfora" i explicar les diferents definicions lingüístiques del terme que s'han realitzat des de l'estudi de la retòrica. Per fer-ho, hem comptat amb les referències d'especialistes com Garavelli, Bobes, Le Guern i també amb aportacions d'intel·lectuals com Ortega y Gasset. Tot seguit hem explicat el funcionament de la metàfora com a operació lingüística que superposa una imatge associada a un referent determinat. Finalment, en el tercer capítol hem posat exemples propis a algunes de les tipologies de la Metàfora que apareixen als manuals.

El segon bloc està dedicat als processos de coneixement que s'associen al fet metafòric. Hem intentat preparar una mica el terreny en el bloc anterior quan parlàvem del llenguatge i la metàfora, amb la finalitat que hi hagués una connexió prèvia entre els dos blocs i que, per tant, aquest tema no vingués de nou. En el primer capítol d'aquest bloc hem analitzat els dos grans tipus de metàfora que tenen a veure amb la formació de coneixement: la metàfora objectiva, que s'encarrega de representar el món tal com és i la metàfora subjectiva que formalitza el món tal com el veu el subjecte a través dels seus

mecanismes perceptius. Això ens ha portat novament a les categories històriques. Hem analitzat la funció de la metàfora en les dues grans línies del pensament estètic: d'una banda l'escola literària tradicional influenciada per la mimesi aristotèlica, i la gran revolució del Romanticisme, la qual, com hem vist, va refundar la concepció de la metàfora.

En el segon capítol hem estudiat el moviment simbolista perquè va ser on la nova metàfora dissenyada pels idealistes romàntics va revestir-se de més potència estètica. Els poetes simbolistes, sobretot Baudelaire, van posar en funcionament el concepte d' «analogia universal», instrument que a nosaltres ens ha anat molt bé per conjugar els mecanismes de coneixement i el sistema de funcionament de la metàfora. Finalment, en el tercer i últim capítol d'aquest bloc hem fet un comentari minuciós del poema *Naixença* de Gabriel Ferrater. Han estat diversos motius els que ens han impulsat a fer-ho. En primer lloc, hem cregut molt oportú, i fins i tot necessari, que en un treball sobre literatura hi hagi comentari de text, un exercici molt positiu per fer concordar la teoria amb els exemples pràctics. En segon lloc, hem decidit fer-ho aquí per motius de coherència estructural. Aprofitant que explicàvem la metàfora en el Simbolisme, hem volgut explorar un poema postsimbolista, o sigui: de la mateixa orientació poètica però una mica més proper en el temps. Així hem pogut veure com es desenvolupen alguns dels conceptes bàsics d'aquesta literatura, com la imatge, el símbol, la metàfora i l'analogia. En tercer lloc, hem escollit un poema de Ferrater per apropar l'exemple a la realitat del lector potencial, segurament coneixedor de la literatura catalana contemporània. En quart lloc, hem escollit concretament el poema *Naixença* perquè és un dels més complexos, no precisament el més comentat, i té una gran densitat d'imatges i metàfores que el fan molt convenient per als nostres interessos. En l'anàlisi d'aquest poema hem intentat fer una aportació personal que ha consistit en veure *Naixença* com un poema cubista. Això és interessant perquè afirmar el Cubisme en un poema de Ferrater, com hem demostrat, reafirma les relacions amb el Simbolisme i, a més, ens serveix de punt d'enllaç amb el tercer bloc que parla, precisament, de les relacions entre la metàfora i l'art.

En el tercer i últim bloc hem parlat del «correlat objectiu» i la metàfora en altres llenguatges artístics, com és l'art. Aquest apartat, doncs, ajuda a reforçar l'objectiu del treball que consisteix en fer veure que la metàfora no és només un instrument lingüístic amb finalitats literàries, sinó que, a més, és una eina per conceptualitzar el món des del nostre coneixement, i un mecanisme establir relacions amb finalitats artístiques. Això

últim és el que permet el «correlat objectiu». Abans, però, en el primer capítol d'aquest bloc, hem hagut de preparar el terreny parlant del context com a espai característic per generar metàfores. Hem fet una lectura del “mite de la caverna” com a metàfora de la història del llenguatge i hem parlat del context comentant el poema *Lorelei* de Màrius Torres. Quan hem començat a parlar de pintura, a través del *Jurament dels Horacis*, en el segon capítol del bloc, ens ha estat molt útil treure el tema del «correlat objectiu» per relacionar literatura i art, ja que hem comprovat que el terme mateix de «correlat objectiu» prové de les *Lectures on Art* del pintor i poeta Washington Allston.

Això ha estat el que hem tractat al llarg d'aquest projecte d'investigació, i per tant, ara toca parlar de la segona fase de la conclusió, que sempre és la més difícil: quina projecció té aquesta investigació? Els resultats han satisfet les expectatives que l'han impulsat? Preguntes d'aquesta tessitura obliguen a fer un balanç moral referent a la qualitat i la coherència interna del treball, cosa que compromet més al lector que a cap altre, i, en aquest sentit, és aquí on comença el seu discurs. Si se'm permet, en aquest moment final, utilitzaré la primera persona amagada darrera del “jo col·lectiu” de caràcter acadèmic, com quan Sir Arthur Conan Doyle canvia el narrador de Holmes a Watson dins *El Valle del Terror* per explicar la història des d'un altre punt de vista. En aquest sentit i ja amb veu pròpia, diré que la metàfora és un hipertext amb milers de referències que articula milers d'estudis formulats per molts filòlegs i lingüistes, alguns dels quals hem citat en aquest treball. Amb tot això, dir alguna cosa realment nova és tan difícil (per no dir impossible) com escriure una novel·la que no tingui absolutament res a veure amb el que s'ha escrit anteriorment. Continuant el símil, un llibre original, avui dia, no és el que crea de nou, sinó el que reorganitza, d'una manera nova, tot el material precedent acumulat. Pel que fa a aquest estudi, em conformo amb alguna cosa similar, a saber: que aquest treball sigui una manera *diferent* de mirar el que *ja* existeix, o el que *ja* s'ha dit.

En última instància, si em veiés obligat a fer una *metàfora* sobre el sentit últim d'aquest treball (al cap i a la fi la metàfora és el seu objecte d'estudi) diria que el veig com una pista d'enlairament per a què nous projectes puguin aixecar el vol utilitzant els seus límits, (que espero siguin prou amples com per a permetre'n l'enlairament).

BIBLIOGRAFIA

AGUILÓ, Josep Lluís. *La biblioteca secreta*, Palma de Mallorca: Sa Nostra, 2004.

_____ *Llunari*, Barcelona: Proa, 2008.

BALAKIAN, Anna. *The Symbolist movement*. New York, 1967.

BESA, Josep. “La poesia és el tema del poema: dos poemes d’absència, de Josep Carner” dins *Llengua & Literatura*, 10, 1999.

BOBES, Carmen. *Metáfora*. Madrid: Gredos, 2004.

BORGES, Jorge Luis Borges. *Poesía Completa*. Barcelona: Emecé, 2010.

BOU, Enric. *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*, Barcelona: Empúries, 1989.

DU MARSAIS. *Tratado de los tropos* (trad. José Miguel Aléa), Madrid: Aznar, 1800.

ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*, Madrid: Taurus, 1992.

ELIOT, T.S. “Hamlet” dins *Sobre poetes i poesia*. Barcelona: Columna, 1999.

FERRATÉ, Joan. *Apunts en net*, Barcelona: Quaderns crema, 1991.

FERRATER, Gabriel. *Les dones I els dies*. Barcelona: Edicions 62, 2012.

GARAVELLI Mortara, Bice. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1996.

MARTÍ POL, Miquel. *Poesia completa*, Barcelona: Edicions 62, 2008.

MARTINO, P. *Parnaso y Simbolismo (1850 – 1900)*. Buenos Aires: El Ateneo, 1948.

O'DOHERTY, Brian. *Dentro del Cubo Blanco*. La ideología del espacio expositivo. Murcia: CENDEAC, 2011.

OLLER, Dolors. *Virtuts textuais. Una tipologia de la paraula poética*, Barcelona: Publicacions de la UAB, 1990.

ORTEGA Y GASSET, J. “La metàfora” dins *Obras completas*. Madrid: Espasa Calpé, 1932, v4, p. 673-677.

_____ “El tabú y la metàfora” dins *Obras completas*. Madrid: Espasa Calpé, 1932, v4, p. 865-870.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia.* México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

SORIA, Regina, “Washington Allston’s Lectures on Art: The First American Art Treatise” dins *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol18, No. 3 (Mar, 1960) pp. 329-344.

TODÓ, Lluís M^a. *El Simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna.* Barcelona: Montesinos, 1987.

TORRES, Màrius. *Poesies.* Barcelona: Ariel, 1964.